TOME LXXVI

Année 1998

BULLETIN DE

l'Académie royale de langue et de littérature françaises

Séances publiques

Jean TORDEUR - Jacques DE DECKER Pierre MERTENS - Michel DEL CASTILLO Guy VAES - Liliane WOUTERS Claire LEJEUNE - André GOOSSE

Journée Robert Goffin

Marc MOULIN - Fernand VERHESEN André GOOSSE

Communications

Roland MORTIER - Liliane WOUTERS Lucien GUISSARD - Roland BEYEN Fernand VERHESEN

Texte

Émile VAN BALBERGHE



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

BULLETIN DE

l'Académie royale de langue et de littérature françaises

1998

TOME LXXVI

Année 1998

BULLETIN DE

l'Académie royale de langue et de littérature françaises



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

Sommaire

Ceux qui nous quittent	1122
Robert Frickx par M. André Goosse	5
Alain Bosquet par M. Philippe Jones	11
Séance publique du 24 janvier 1998	
Réception de MM. Jacques De Decker et Michel del Castillo	
Discours de M. Jean Tordeur	13
Discours de M. Jacques De Decker	24
Discours de M. Pierre Mertens	37
Discours de M. Michel del Castillo	56
Séance publique du 6 juin 1998	
Réception de M. Guy Vaes et de M ^{me} Claire Lejeune	
Discours de M. Jacques De Decker	69
Discours de M. Guy Vaes	79
Discours de M ^{me} Liliane Wouters	89
Discours de M ^{me} Claire Lejeune	
Séance publique du 23 février 1998	
Les prix de l'Académie en 1997 et les publications 1998	
Discours de M. André Goosse	113
Discours de M. Jean Tordeur	125
Journée Robert Goffin (Wavre, le 21 mai 1998)	12.
Le jazz de Robert Goffin par M. Marc Moulin	130
Robert Goffin, un personnage par M. Fernand Verhesen	151
Le souvenir de Robert Goffin, par M. André Goosse	155
Séances mensuelles	155
Hugo ou le romantisme de l'obscur	
Communication de M. Roland Mortier à la séance	
mensuelle du 10 janvier 1998	157
Comme vient un voleur dans la nuit	131
(peur, stupeur, poèmes)	
Communication de M ^{me} Liliane Wouters à la séance	
mensuelle du 14 février 1998	173
I 24 maignité among et touioure	1/.
L'Antiquité encore et toujours Communication du R. P. Lucien Guissard à la séance	
mensuelle du 14 mars 1998	10
Michel de Ghelderode et l'Académie	10
Communication de M. Roland Beyen à la séance	
mensuelle du 4 avril 1998	104
À la lisière des mots, traduire un poème ?	17.
Communication de M. Fernand Verhesen à la séance	
mensuelle du 13 juin 1998	217
Texte	21
Max Waller et Camille Lemonnier.	
À propos de quelques lettres par Émile Van Balberghe et Catherine Gravet	222
	25.
Chronique	264
Message à l'Académie française	26
Élections	20.
Séances publiques	260
Séances mensuelles	20
Activités des membres	27
Ouvrages publiés par l'Académie	.41.

CEUX QUI NOUS QUITTENT

Robert Frickx

par M. André GOOSSE

Des amis plus proches auraient mieux décrit que moi la personnalité de notre confrère Robert Frickx, décédé il y a huit jours. Ses champs d'activités et les miens ne se recouvraient guère. Sans doute ai-je eu le plaisir de lui souhaiter la bienvenue au club Richelieu de la Dyle, mais le destin n'a pas permis qu'il soit souvent présent dans ces réunions cordiales, si propices à la naissance des amitiés. Ma présentation doit beaucoup à l'éloge qu'a fait Raymond Trousson le 26 février 1994, en recevant officiellement Robert Frickx à l'Académie, dessinant le portrait avec l'autorité que donne une fréquentation assidue de l'homme et de l'œuvre.

Il n'y a pas même quatre ans. Si l'on part de la date d'élection, le 12 juin 1993, cela fait moins de cinq années pendant lesquelles Robert Frickx a été des nôtres. Je n'ose pas dire : parmi nous, puisqu'à deux reprises la maladie l'a tenu écarté de nos réunions. La première période nous avait paru bien longue, et nous avions été heureux autant qu'émus de le voir reprendre sa place. J'ai gardé le souvenir de la conférence de presse où il avait eu le courage de présenter lui-même le quatrième volume du dictionnaire des lettres françaises de Belgique. Hélas ! la rémission fut de courte durée et commença bientôt un calvaire dont Madame Frickx a assumé la plus lourde part : une régression lente, mais irrémédiable.

Nous devons essayer de revoir le défunt tel qu'il a été avant la maladie. Nous devons garder le souvenir de l'homme, de l'érudit, du poète, du romancier, de l'animateur.

ANDRÉ GOOSSE

Si, de l'homme en général, nous avons tous apprécié l'urbanité délicate, la gentillesse, la discrétion, la modestie, si son œuvre d'érudition manifeste compétence, sérieux, ténacité, je dois emprunter à d'autres témoins la formule « enthousiasme toujours juvénile », ainsi que les précisions biographiques. Robert Frickx est né en 1927 d'un père d'origine flamande et d'une mère d'origine wallonne, dans l'agglomération bruxelloise comme on peut s'y attendre. C'est là que se déroulent les études, qui s'achèvent par la philologie romane, et donc débouchent sur le professorat — selon le modèle fourni par les parents —, d'abord à l'athénée d'où sortait l'élève Robert Frickx, puis à la section néerlandaise de l'Université libre de Bruxelles, où il enseignera la littérature française des XIXe et XXe siècles, l'explication de textes, la théorie de la dissertation et la littérature française de Belgique. On l'aurait cru définitivement enraciné à Bruxelles, et pourtant plus tard il s'installera pour presque vingt ans dans un village du Brabant wallon. Un recueil paru dix ans plus tôt chantait déjà Un royaume en Brabant; il commençait ainsi:

> Je te salue, maison des champs, Tréteaux de ma dernière enfance, Grenier d'amour et de silence, Maison, mon royaume en Brabant.

Les biographes mentionnent des détails imprévus dans une carrière de professeur et d'érudit : je pense à la période où Robert Frickx, ou plutôt son double, écrivait des chansons pour Suzy Solidor ou Barbara et où il fonda, dans une cave, un cabaret littéraire, où se révélèrent Stéphane Steeman et Jacques Brel. Des faits de ce genre sont importants pour ne pas réduire une personnalité, pour la rendre plus proche, plus humaine.

En dehors de l'enseignement (et de la chanson), les activités publiques de Robert Frickx ont été variées : on distingue notamment un commentateur, un écrivain et un animateur.

Cela fait beaucoup pour un seul homme, du moins pour un seul nom. D'où le doublement, ou le dédoublement, de Frickx par Montal, le prénom sauvegardant l'unité de la personne. Était-ce la crainte de compromettre le professeur et le chercheur par des occupations moins éthérées ? Non, puisque le pseudonyme a été choisi alors que Robert Frickx n'avait que dix-huit ans. Il est plus vraisemblable que ce modeste et ce timide a voulu dérober derrière ce voile les expressions plus intimes.

ROBERT FRICKX

Pourtant le partage ultérieur n'est pas simple : Robert Montal a surtout laissé à Robert Frickx les livres consacré à la littérature belge, notamment cette utile synthèse parue dans la célèbre collection *Que sais-je?* et signée conjointement avec Robert Burniaux, qui retrouvait lui aussi, mais plus exceptionnellement, le nom officiel que Jean Muno, autre confrère trop tôt disparu, avait réussi à faire oublier.

Même la thèse de doctorat défendue à l'Université par Robert Frickx a été annexée sous forme de livre par Robert Montal. Elle était consacrée à René Ghil, reconnu grand théoricien du symbolisme et poète contestable, alliance qui n'étonne pas : dans ce domaine plus qu'en tout autre, la théorie nuit souvent à la pratique. Le sujet était traité avec une information solide, un sens critique aiguisé.

Les mêmes vertus apparaissent dans les autres ouvrages, qu'ils soient consacrés à la littérature de France ou à celle de Belgique. Rimbaud, Nerval, Lautréamont ont inspiré des études de nature plutôt biographique, encore que l'analyse des textes ne soit pas absente, comme d'ailleurs le problème des influences, celle de Lautréamont sur les poètes de la Jeune Belgique ayant été développée dans un article particulier. Il y a aussi, ni Français ni Belge, Ionesco, objet d'un essai exceptionnellement laissé par Montal à Frickx. Ce fut aussi la seule occasion que nous avons eue de l'entendre à l'Académie, en dehors du discours de réception. La communication s'intitulait *De Maeterlinck à Ionesco*, autre étude, sinon d'influence, au moins de parenté : « Même univers dramatique, [...] même questionnement métaphysique sur la mort et sur le mystère de la destinée. »

Pour les éditions de l'Académie, Robert Frickx avait publié, deux ans avant que nous l'élisions, une importante synthèse sur Franz Hellens. L'homme Hellens y occupe une place notable : non seulement quand le commentateur raconte la vie de l'écrivain (les précisions nouvelles ne manquent pas), mais surtout dans les cinquante pages où il décrit, avec précision et objectivité, la personnalité assez déroutante de Hellens.

Les autres livres consacrés à la littérature belge sont surtout des présentations générales, souvent en collaboration.

ANDRÉ GOOSSE

Le volume d'hommage offert à Robert Frickx en 1992 pour ses soixante-cinq ans montre l'estime qu'il a suscitée parmi ses pairs de diverses universités de Belgique et aussi de France et d'Allemagne.

En parlant de collaboration, je passe sans difficulté à l'animateur, qui est à l'origine, notamment, de colloques sur les Relations littéraires franco-belges de 1914 à 1940, sur Le paysage urbain dans la littérature française de Belgique. Conjointement avec Raymond Trousson, il a dirigé, avec la conscience et l'application qu'il mettait dans tout ce qu'il entreprenait, le monumental Dictionnaire des œuvres des lettres françaises de Belgique en quatre volumes.

Aux soirées des lettres de l'Association des écrivains belges, Robert Frickx-Montal a présenté bien des fois, avec sensibilité et compréhension, les livres récemment parus de confrères ou de consœurs. Mais j'ai l'impression que ce qui lui tenait le plus à cœur est le Groupe du roman, dont il a été l'âme pendant une trentaine d'années : ce lieu de rencontre entre de jeunes écrivains et leurs aînés, ce cahier annuel aux thème variés et parfois imprévus répondaient pour Robert Frickx à un besoin de sociabilité littéraire que l'université et l'érudition ne comblaient pas.

De la même façon, dans son œuvre à lui, il donnait la prééminence à la création poétique et narrative. Dans son discours du 26 février 1994, il ne cache pas, en remerciant les académiciens de l'avoir élu, qu'il aurait préféré l'être parmi les écrivains plutôt que parmi les philologues : « On n'est jamais totalement le père d'un essai ; alors que le récit, le poème sont, pour l'écrivain authentique, des morceaux vivants de lui-même. » Cela est vrai et cela est pathétique. Une étude est appréciée pour son sérieux, le style étant un agrément supplémentaire, parfois trompeur. L'œuvre de création requiert une connivence infiniment plus subtile avec le lecteur. Les prix qu'a reçus Robert Montal attestent qu'on a apprécié le poète et le narrateur autant que l'érudit.

Il serait difficile, à la fois pour un grammairien qui ne se prétend pas critique et dans les limites de temps dont je dispose, de présenter des vues générales sur quelque vingt livres, poèmes, romans, nouvelles, plus une pièce de théâtre.

L'érudit sérieux des essais ne pouvait pas être en même temps un poète débridé. Mais le classicisme de la forme et le goût occasion-

ROBERT FRICKX

nel du mot rare n'empêchent pas que souvent le poète nous livre « des morceaux vivants de lui-même », du moins ceux dont il a conscience. Le narrateur, lui, s'abandonne assez souvent au fantastique, qui donne les apparences de la vie aux fantasmes. J'ai été frappé de voir que, dans le recueil déjà cité *Un royaume en Brabant*, entre les morceaux versifiés se glissent de brefs passages en prose, et l'opposition entre les uns et les autres est celle que je viens de présenter pour les livres : les textes en prose sont souvent des esquisses de nouvelles fantastiques ; un seul étonne par son allure d'apophtegme : « Ne pas se fier aux apparences : ce qui importe, ce n'est pas que le nègre ait la peau noire ; c'est qu'il soit, comme tout le monde, rose à l'intérieur. »

Je trouve émouvantes ces deux lignes. Elles me semblent présenter un complément à mon portrait, dans lequel j'ai tâché de faire voir un confrère sympathique, un érudit sans reproche, un écrivain délicat, beaucoup de dévouement envers les autres, bref une vie bien remplie.

ROBERT FRICKX

Alain Bosquet

par M. Philippe JONES

Alain Bosquet ne tenait pas aux discours. À son enterrement au cimetière de Montmartre, le 21 mars dernier, il n'y eut, comme il l'avait précisé, ni fleurs ni couronnes ; il souhaitait seulement que quelques poèmes fussent lus et que les amis présents, nombreux d'ailleurs, laissent descendre dans le caveau une page arrachée à son dernier livre de poèmes Je ne suis pas un poète d'eau douce. Son cercueil fut ainsi entouré et recouvert des textes où il avait donné le meilleur de lui-même. Cette cérémonie, forte et nuancée à la fois, fut chargée d'émotion. Dans cette foulée, je me bornerai à lire ce que j'ai écrit lors de la publication de ses Poésies complètes, texte auquel Alain Bosquet m'a dit avoir été sensible.

Le voici:

Somme d'une vie, somme de vie, de poèmes écrits à travers elle, en elle, par elle, à l'écoute des faits, des rumeurs, du savoir, d'une quête, de la souffrance, de l'amour, des arts, ce recueil qui crée une geste et qui témoigne d'une planète dans le siècle, ouvert sur ce qui fut et vers ce qui sera, n'est pas un livre parmi d'autres. Il est, et dorénavant demeure. Il n'a que faire d'une critique de style, de genre ou de goût; il n'a que faire de séduire ou de rebuter. Il est une image indélébile de notre temps, couvrant la gamme des sentiments comme celle du savoir-faire. Du drame à l'humour, du sonnet au vers libre, de la rime au constat, de l'aphorisme à la langue verte, de surface en profondeur, ricochant de cris d'appels et de philosophie. « Plus que de chair,/ il se veut, d'écriture. » Et l'étonnant peuple

PHILIPPE JONES

langagier, dans tous ses états, dialogue avec le moindre objet comme avec Dieu, non par l'intermédiaire d'un lyrisme éperdu. mais à travers un questionnement du vécu. Et de l'expressionnisme à la surréalité, il inventorie les chocs du réel, saisit le visage convulsé du jour avec la complicité de Francis Bacon, parcourt un domaine, proche d'Arnheim et de Magritte, où « Dans chaque oiseau dormait une montagne ». Ce n'est pas un solitaire, un poète clos dans son ermitage; peu d'hommes ont su vivre la poésie comme Alain Bosquet. Son œuvre est là en mille pages ou presque. mais aussi celle des autres, de la première anthologie qu'il collationne sous le nom d'Anatole Bisque en mars 1940, à la plus récente, celle de la Poésie française contemporaine, en 1994. Il a ouvert également au français le lyrisme d'Amérique et celui d'écrivains des quatre coins du monde; pour mémoire ici, son œuvre de critique et l'immense prosateur. Mais la poésie est pour lui forme d'amour : femme, poésie, et vie mêlées :

> Chair qui exige de l'aube qu'elle soit manuscrite. Tu es élue comme un livre sans fin.

SÉANCE PUBLIQUE DU 24 JANVIER 1998

Réception de M. Jacques DE DECKER

Discours de M. Jean TORDEUR

Monsieur,

Je ne crois pas me tromper en pensant que nous sommes, vous et moi, également désireux, en cet instant, d'évoquer cette première rencontre qui, au fil de plus d'un quart de siècle, allait faire naître entre nous, au-delà d'une immédiate et chaude sympathie, les liens étroits d'une amitié bien proche, à mesure du temps, d'une véritable affection. Toutefois, comme ce fut moi qui, alors, pris l'initiative de vous rencontrer, vous avez bien voulu, aujourd'hui, me reconnaître le privilège de le rappeler.

Souvenons-nous donc ensemble de ce milieu d'après-midi d'un jour de janvier, voici vingt-sept ans. Sans vous avoir jamais rencontré, je vous avais donné rendez-vous dans ce café-restaurant tout proche du *Soir*, le Douro, célèbre pour la qualité de son porto. Il arrivait que l'on vît y entrer, et même s'enchevêtrer dans son tourniquet, le cher Marcel Lecomte serrant tout contre lui toute une petite bibliothèque portative dont les divers éléments avaient une fâcheuse tendance à se désunir. Mon dessein était de vous proposer une collaboration hebdomadaire à la page littéraire du *Soir* que je m'apprêtais à réformer, fonction dans laquelle je succédais à nos confrères Henri Liebrecht, Adrien Jans et Marcel Lobet.

Comment ne saisirais-je pas l'occasion qui m'est ainsi donnée de rappeler le nom des trois autres vaillants qui avaient déjà répondu

JEAN TORDEUR

positivement à mon appel et dont je salue non sans émotion la présence dans cette salle ? Georges Sion, notre grand aîné, Pierre Mertens à qui le prix Rossel venait d'être attribué pour son premier roman, L'Inde ou l'Amérique, et André Gascht. Ensemble, enrichis par la suite de la collaboration de Michel Grodent, nous allions, pendant plusieurs années, constituer cet étrange quinquette se donnant rendez-vous, chaque vendredi, autour d'un modeste déjeuner dans des restaurants dont l'enseigne changeait à mesure des réticences des patrons voyant débarquer chez eux ces curieux clients aussi peu portés sur la chère que dévoreurs de livres, à qui, de surcroît, une table supplémentaire devait être accordée pour que cette bibliothèque itinérante y trouvât place. Ce fut une belle aventure, riche de nos différences et de nos accords, dans laquelle le benjamin que vous étiez prit immédiatement place avec autant de naturel que de compétence comme en témoigne votre premier article dans la première « nouvelle page littéraire » du 17 février 1971, dédié à une lecture très critique du roman de Günter Grass Anesthésie locale : ainsi, dès vos débuts, faisiez-vous bénéficier les lecteurs de votre brillant quadrilinguisme auquel n'est étranger aucun tour du français, du flamand, de l'anglais et de l'allemand.

Et cependant, m'avez-vous dit, vous avez éprouvé, très jeune, le sentiment de ne pas avoir eu réellement de langue maternelle. Né à Bruxelles le 19 août 1945, vous êtes le premier de nos confrères qui voie le jour alors que la Deuxième guerre mondiale s'est achevée. Votre père et votre mère sont des Flamands francisés. Le français est bien devenu leur langue culturelle, mais, dans l'intimité quotidienne et dans la câlinerie du petit enfant, c'est leur parler profond, originel que vous entendez. Décidément précoce, c'est à trois ans que vous prenez les choses en main : revenant à la maison après votre première journée vécue dans le tout proche Institut du Sacré-Coeur, tenu par des religieuses, vous n'avez qu'un cri que vos parents entendront fort bien : « Je dois apprendre le français! »

Votre père, et l'art qu'il exerce, ont suscité en vous dès la petite enfance un vif sentiment de dilection, de respect et d'admiration. Né à Ninove en 1909, abandonnant à quinze ans ses études pour le dessin et la peinture, il sera l'élève à Bruxelles d'Alfred Bastien et de Jean Delville, à Anvers d'Opsomer. Dès ses premières expositions, l'attention des connaisseurs s'attache à lui. Il sera un portraitiste à juste titre renommé et un paysagiste pénétrant. Peu de temps après votre naissance, il s'est établi à Schaerbeek, rue de l'Est, dans une maison de style néo-gothique ornée, à l'intérieur, de vitraux

créés par le maître-verrier qui l'avait conçue. La demeure se prolonge, au fond du jardin, par un atelier d'une hauteur impressionnante. On y accède par un passage couvert, ce qui accentue encore le prestige du lieu. Très jeune, vous y serez admis, entretenant la conversation avec ces visiteurs, souvent flamands, dont votre père fait le portrait et qu'il vous présente comme des écrivains, ce qui vous portera à penser que c'est là une profession intéressante puisque l'on fait le portrait de ceux qui l'exercent.

Vous ferez vos humanités modernes dans cette forteresse laïque et cette pépinière d'écrivains que fut et demeure l'Athénée royal de Schaerbeek, ce qui vous change d'un intérieur familial plutôt religieux. Vous y bénéficierez de ces professeurs qui sont de véritables éclaireurs: Franz François, qui vous révèle Paul Valéry, le cher Paul Delsemme, qui vous fait découvrir Ionesco et dirige votre travail de fin d'humanités sur Ghelderode, André Delvaux, qui anime le cinéclub et qui vous fait découvrir la *Partie de campagne*, Raymond Rifflet, l'historien proche de Paul-Henri Spaak, dont vous dites que sa conférence sur l'existentialisme sera pour vous « un chemin de Damas inversé ». Et vous serez fondé à dire que cet athénée « a été le lieu de l'initiation essentielle » lorsqu'on aura rappelé — on y reviendra bientôt — que c'est sur ses bancs qu'est née votre vocation théâtrale.

Vos humanités s'achevant, c'est le choix de vos études universitaires qui s'avère aussi déterminant que symbolique. En effet, vers le milieu de vos humanités, alors que vous vous sentiez maîtriser progressivement le français, vous avez compris en même temps que la première langue, laissée en friche, vous importait toujours puisqu'elle était celle de votre souche. Pour en avoir le cœur net, vous avez envisagé une étude plus approfondie de ces Lettres et vous avez opté pour la philologie germanique en vous disant : « Je serai professeur, sans doute de néerlandais. »

Comme il se doit, votre rentrée universitaire sera précédée de vacances et celles-ci revêtiront une importance toute particulière grâce à l'initiative éclairée de votre grand-père maternel, qui, guichetier à la gare d'Alost dans sa jeunesse, est devenu un notable maniant plusieurs langues, vice-président du Touring Club de Belgique et on ne peut plus proche de vous puisqu'il habite la même rue que vos parents. Pour vous faciliter l'accès à l'anglais et à l'allemand, rien de mieux que la pratique, s'est-il dit. Vous voici donc pour un mois à Londres. Pendant la matinée, vous calculez des

JEAN TORDEUR

primes d'assurances chez un courtier ami de votre grand-père. L'après-midi, vous découvrez Londres avec émerveillement. Le soir, vous courez les théâtres de comédie, vous assistez quatre fois à *My fair Lady* et vous logez dans le club de votre grand-père, renonçant toutefois au privilège d'une suite qui vous était réservée, vous satisfaisant d'une mansarde. Juillet s'achève, août commence et vous vous retrouvez pour un mois à Munich: nouvelle découverte initiatique dont la beauté vous coupe le souffle. Cette fois, votre matinée se passe au Touring Club allemand, au guichet des réservations hôtelières. L'après-midi est réservée aux musées et aux enchantements des environs. C'est à Munich que vous voyez pour la première fois le film célèbre de Max Ophüls *La Ronde* à partir de la célèbre pièce de Schnitzler.

Vos quatre années d'université seront fécondées par l'enseignement de deux maîtres chacun incomparable dans sa science mais aussi différents qu'il soit possible par leur style d'enseignement : Jean Weisgerber pour la première langue, le néerlandais, la méthode ultra-rigoureuse et systématique, le texte, rien que le texte, tout le texte ; pour l'allemand, Henri Plard, le texte sans doute mais, autour de lui, l'époque, l'histoire, des corrélations infinies, des rapprochements vertigineux. À tout deux, vous vous reconnaîtrez une dette incommensurable : vous leur devez de croire à la pédagogie que vous ne cesserez plus de pratiquer, soit dans vos dix années d'assistant à l'Ecole supérieure des traducteurs internationaux de l'Université de Mons, soit, plus tard, dans votre cours d'histoire du théâtre et du cinéma au Conservatoire royal de Bruxelles, enfin dans votre œuvre de critique littéraire et théâtral : « La pédagogie », direz-vous, « c'est une histoire de générosité. »

Votre premier trimestre d'université est aussi celui de votre engagement enfiévré dans le théâtre, et cela vient de loin. Pendant vos six années d'humanités, vous avez eu pour compagnon privilégié Albert-André Lheureux, un « fou de théâtre et de music-hall ». En rhétorique, c'est lui qui met en scène le spectacle de fin d'années Le ménage de Caroline de Ghelderode, spectacle dans lequel vous tenez le rôle de Pierrot. Cette représentation suscitera la création, trois mois plus tard, du Théâtre de l'Esprit frappeur : Albert-André a convaincu ses parents d'installer celui-ci dans les vastes caves de leur demeure, rue Josaphat. Le premier spectacle La Cantatrice chauve, d'Ionesco, tiendra l'affiche pendant deux ans dans ce lieu inhabituel devenu à la mode en deux mois. Vous y tiendrez quatrevingt fois le rôle de Monsieur Martin.

Le théâtre, vécu si intensément par vous, si jeune, et dans tous ses états — car, dans une aventure aussi folle que celle-ci, on apprend à tout faire, depuis la mise en scène jusqu'à l'éclairage, depuis les costumes jusqu'aux communiqués de presse —, le théâtre, donc, aussi intimement, aussi amoureusement pratiqué, c'est lui, très clairement, qui frappe les trois coups de votre destinée d'écrivain. Vous en donnez les premiers signes évidents en signant, pour le Rideau de Bruxelles, une adaptation à quatre voix du célèbre roman de Stendhal : Le Rouge et le Noir. Peu de temps après, vous réalisez, pour Monique Dorsel et son vaillant Théâtre-Poème une traduction du tempétueux et bouleversant monologue de Molly Bloom dans l'Ulysse de Joyce. Fameux préludes que ceux-ci à la cinquantaine d'adaptations et de traductions que vous signerez, dont beaucoup feront date, telle l'œuvre de Botho-Strauss que vous révélerez littéralement au public français et qui sera créé au Rideau de Bruxelles.

C'est en 1976 que s'inaugure votre œuvre théâtrale. Claude Étienne, qui a tenu un rôle si éclatant dans le lancement de nos jeunes auteurs, vous commande une pièce courte pour ses Midis du Rideau. Elle s'intitule *Petit matin*. Notre Académie couronne de son prix Vaxelaire ce qu'elle estime « un éclatant début ». En effet, au contraire des modes dominantes, vous vous revendiquez, non sans panache, du théâtre naturaliste. Vous vous en expliquez on ne peut plus clairement dans les termes que voici : « Mes pièces n'ont d'autres visées que de reconstruire dans l'espace et le temps convenu du théâtre des parcelles d'existence prélevées sur le corps social qui nous cerne et nous contient. »

Et il est vrai que, de *Petit matin* à *Grand soir*, de *Jeu d'intérieur* à *Fenêtre sur couple*, d'Épiphanie au Magnolia, on entend s'égrener le tout-venant existentiel d'individus, de couples, de familles, de menues aventures qui relèvent du fait-divers quotidien, tout cela dans le parler de tous les jours, tantôt léger, tantôt incisif, parfois cocasse, car, ici, c'est le langage le plus contemporain qui mène le train, celui que, par essence, on n'entend pas proférer au théâtre. De même que le *Diable boiteux* de Guevara soulevait par magie les toits de Madrid pour permettre à l'étudiant qui l'avait délivré de surprendre une série de tableaux intimes, vous tenez, avec l'esthétique vériste, que le théâtre c'est, par excellence, la suppression du quatrième mur de l'espace privé, ce qui introduit le spectateur-voyeur dans l'ordinaire de divers inconnus. Les uns ne se connaissent pas et tentent des approches, d'autres se connaissent et se fuient, tous se font une cuirasse de mots pour éviter à tout prix le silence, tout leur

est bon pour le meubler : le bureau, la circulation, les achats, les voisins, le téléphone, la télévision, les disques. Au travers de ce bourdonnement, il arrive qu'on perçoive un souffle haletant, une angoisse, une dépression, un appel, jamais un triomphe, jamais une victoire, mais, discrets, presque voilés, de menus signes d'espérance. Vous êtes un moraliste, un entomologiste, mais un entomologiste compatissant qui fait entendre beaucoup de choses profondes sans les souligner.

Aux abords de la quarantaine, un thème que vous portez en vous depuis longtemps requiert, pour s'accomplir, la forme romanesque. Ce thème, c'est celui de La Ronde de Schnitzler. Par analogie à ce titre tournant, vous intitulez votre premier roman La Grande Roue. Ce titre est loin d'être innocent puisqu'il se réfère directement à la célèbre attraction de notre Foire du Midi. C'est-à-dire que vous élisez Bruxelles, la mal-aimée dans son propre pays, comme lieu unificateur des dix chapitres qui composent le livre. Dans chacun d'eux, deux personnages occupent la scène. Pour une raison inattendue, leurs vies se croisent un instant. Puis l'un d'eux se dérobe. l'autre entre dans le tableau suivant où il rencontre un nouveau protagoniste. Ainsi, chacun des dix personnages paraît-il dans deux situations et dans deux moments différents de son existence. Publié par Grasset, nanti par l'éditeur d'une bande publicitaire portant ces trois mots: « Bruxelles, ville magique », le livre est accueilli chaleureusement par la critique à Paris comme en Belgique. Alain Bosquet l'estime « plein d'ironie et comme enclin à ne pas trop étouffer une timide tendresse. On dirait du Jules Renard qui aurait perdu son venin ». Pol Vandromme écrit : « Schnitzler avait la cruauté dans les yeux, Jacques De Decker a le visage de la miséricorde. » Dans une très remarquable étude qu'il consacre à votre livre, Paul Emond observe que le premier personnage du livre, c'est sans doute possible Bruxelles. Et, vous entretenant avec lui, vous le confirmez par ces mots: « Investir une ville par la fiction, c'est lui réinsuffler cette dimension mythique dont elle a besoin, c'est ajouter à sa magie. » Deux phrases révélatrices encore, dans votre bouche: « Il y a deux sortes d'enfants: ceux qui montent sur les chevaux de bois et ceux qui regardent comment le manège tourne. J'ai toujours été de ceux-ci. Je n'aime pas les grands personnages. J'aime au contraire les gens qui n'arrivent pas à faire coïncider leur être avec le rêve où il se projette. »

Avec cinq ans d'avance, et sans que vous le sachiez, ces quelques mots prononcés au cours d'une interview dessinent la silhouette de

ce Gilbert que nous ne connaîtrons jamais que par son prénom et qui est le fragile protagoniste de votre deuxième roman : Parades amoureuses, publié chez Grasset en 1990. Ce qui rend d'emblée Gilbert attachant, c'est l'initiation aux grandes œuvres littéraires qu'il dispense, avec une ferme conviction et beaucoup d'ingéniosité, à des élèves, filles et garçons, du degré supérieur d'une école technique. Entreprise risquée s'il en fut mais couronnée de succès, ce qui suscite l'envie de ses collègues : c'est le bon côté d'un environnement professionnel dont on perçoit surtout les limites et les préoccupations assez terre-à-terre. Quant à Gilbert, son bilan affectif, à 43 ans, est fragile. Une passion de jeunesse qui, limitée à une correspondance enflammée, continue d'alimenter des espérances insensées, l'appel d'une ancienne élève qui, attendant un enfant, réclame de Gilbert un peu de cet amour paternel qu'elle ne trouve pas autour d'elle. Trois fois rien, en vérité, un bilan totalement négatif. Très habilement structuré, le roman joue sur les trois sens du mot parade : celle de la conquête amoureuse, celle de l'esquive, celle du défilé. Toutefois, le secret de ce livre, apparemment léger, est ailleurs. Dans une excellente interview, Catherine Dethy observe que l'auteur de La Grande Roue « parle ici plus librement qu'il ne l'a jamais fait de la difficulté d'être et d'aimer, » Se défendant de vouloir délivrer un message, vous dites ceci : « Je suis un observateur. J'observe que l'individu de notre temps se suffit de plus en plus à lui-même. C'est un homme sans attaches réelles, aux aspirations vagues, au grand scepticisme, qui manque de repères... » On est allé tellement loin dans l'analyse de l'être et de son psychisme que l'amour est mort parce qu'il a perdu une grande partie de son merveilleux et, dès lors, de son mystère. S'il est peu probable que Gilbert bénéficie jamais de ce mystère, c'est tout de même une autre sorte de salut qu'il pressent lorsqu'il s'engage sans réserves dans une action de protestation syndicale. C'est son école qui prend la tête du mouvement. Celui-ci démontrera sa force en défilant dans les rues de Bruxelles. En imaginant cette issue politique au désenchantement d'un individu, vous témoignez, de votre capacité à pressentir dans le présent les bourrasques à venir, puisque, aussi bien, le geste protestataire de Gilbert précède d'un an à peine les graves tensions que nous allions connaître sur le front de l'enseignement.

Toutefois, c'est dans votre troisième roman, Le Ventre de la baleine, paru en 1996, que ce don de longue vue, conjugué avec une ardente patience et une longue maturation, va faire merveille. Il faut rappeler, en effet, que ce livre, de brûlante actualité lorsqu'il parut, ne fut pas un de ces ouvrages que des auteurs aussi avisés que peu scru-

puleux produisent dans les deux semaines qui suivent un grand événement afin de bénéficier du retentissement de celui-ci. C'est dans le cours d'une nuit de juillet 1991 que vous avez fait un rêve hallucinant qui vous faisait assister, à l'abri d'un hublot gigantesque, aux assauts terrifiants des grands fauves des fonds marins. Vous en avez été profondément frappé. Le lendemain matin, en entendant annoncer, par le journal parlé, l'assassinat d'un homme politique belge de premier plan, une association mentale irrépréssible s'est opérée en vous entre votre rêve et cette tragédie contemporaine. Elle vous a longuement habité tandis que s'enclenchait le lent et lourd processus judiciaire que vous avez suivi avec cette attention aiguë qui caractérise l'exigeant journaliste que vous êtes. Au bout de deux ans de réflexion, vous vous êtes cru autorisé - le mot est de vous — à entreprendre l'écriture d'un récit. Celle-ci vous a pris trois ans, ce qui laisse deviner à quel point, vivant intensément l'actualité, vous avez laissé décanter en vous un sujet ouvert à tous les dérapages. Vos immenses lectures poursuivies dans plusieurs langues vous ont appris combien des fictions romanesques peuvent éclairer des situations réelles, surtout lorsque celles-ci ouvrent la voie à tous les enchevêtrements. Dès lors, ne cessant jamais d'avoir à l'oreille la rumeur de l'affaire, votre lecteur se trouve conduit à partager ici l'ébranlement intime d'un jeune substitut qui voit la justice ébranlée. là les doutes d'un couple de journalistes passionnés, ailleurs l'homme politique confesser ses erreurs ou des truands agir dans l'ombre au sein d'un cabinet ministériel. À chaque instant, chez les uns comme chez les autres, c'est la simple, faible ou riche nature humaine qui est saisie avec un accent de vérité et de miséricorde extrêmement vraisemblable, tandis que la vie quotidienne de trois jeunes couples assure à cette basse continue les accompagnements modulés d'un chœur à plusieurs voix. Certaines scènes demeurent fortement inscrites dans la mémoire par la charge d'émotion profonde, par le naturel, par la sincérité qui les animent. En un mot, ces péripéties, tout en étant purement imaginaires, dégagent un accent de sincérité, d'évidence, d'émotion qui emporte l'adhésion et touche au cœur. Enfin, que la conjugaison du réel et de l'imaginé soit efficace et touche le lecteur, c'est ce que viennent attester plusieurs traductions du livre à l'étranger.

Cette année 1996, au reste, sera faste pour vous puisqu'elle voit paraître, chez Luce Wilquin, un choix de vos articles et interviews consacrés à quelques-uns des plus grands écrivains étrangers d'aujourd'hui: Patricia Highsmith, William Styron, John Updike, Joyce Carol Oates, Anthony Burgess, George Steiner, Umberto Eco, Jean

d'Ormesson, Michel Tournier, Claude Simon. Ce prodigieux tableau de chasse, que vous envieraient à bon droit les plus grands critiques internationaux, vous lui avez donné pour titre ces deux mots: En lisant, en écoutant. C'est un hommage marqué à un écrivain que vous admirez par-dessus tout, Julien Gracq: il atteste une fois encore ce beau et si rare sentiment de la filiation des esprits qui pourrait être votre devise intellectuelle. On ne sait, à lire ces entretiens, ce qui l'emporte, de votre connaissance vertigineuse des œuvres, de la sagacité souveraine de vos questions ou de ce que Pierre Mertens définit comme « une formidable capacité d'écoute ». Aussi est-ce à l'unanimité que les critiques françaises du Prix Interallié vous décernent le Prix de la Critique. Six ans plus tôt, vous aviez donné déjà la mesure de votre perspicacité en réunissant quelques-uns de vos articles consacrés à l'avènement d'une nouvelle génération d'écrivains dans nos Lettres. Vous lui aviez donné un titre révélateur : Les Années critiques — Les Septantrionaux, un pluriel qui caractérise à la fois nos années « septante », dans lesquelles cette génération se révéla, et le fait que notre littérature s'inscrit plus au nord, encore, que Montréal, ce que notre Marcel Thiry avait fait entendre déjà dans son émouvante Lettre du Cap: J'écris du cap le plus nord-nord-est de la France : une manière encore, pour vous, de célébrer cette reliance entre nos générations de créateurs qui, pour vous, est spontanée et, j'oserais dire, œcuménique.

Avec ces deux livres, qui portent la marque d'un vrai essayiste, nous voici venus à cette part de votre personnalité qui, en quelque sorte, réunit et fédère toutes les autres : celle du critique. Je crois que la disposition à l'exercer vous vient de très loin. L'attention passionnée et l'admiration profonde que vous avez nourries pour l'exigeant artiste que fut votre père vous ont appris très tôt qu'il n'y a pas d'art sans métier et pas de métier sans rigueur. Il révérait « le nombre d'or » : c'est une notion qui n'a pas cessé de vous être familière. Vos si considérables travaux de traduction ou d'adaptation n'ont jamais découlé du hasard, mais, bien plutôt, de la signification des œuvres, de leur écriture, de leur insertion dans un courant. Il ne faut pas oublier non plus votre propre expérience de la pratique théâtrale. Il n'est aucune de ces rencontres qui ne mette en jeu le rapport entre une formulation et son sens, ce qui constitue la matière même et l'objet de la critique.

C'est dans le cours de votre activité journalistique que cette activité prend toute son ampleur, générant un rapport direct avec le public,

une présence que celui-ci reconnaît d'emblée. Certes, l'espace du journal a ses contraintes. Tout l'art est d'en user au mieux. Si vous citez l'avis de Borgès : « Le journalisme, c'est de la littérature qui se dépêche », c'est pour rappeler aussitôt que cette littérature-là est aussi celle qui laisse, à propos d'un livre ou d'un spectacle, la première trace dans l'esprit du lecteur. J'aime le côté galopant de votre avis à ce sujet : « La première salve exégétique des chevau-légers de la presse, même si elle ne fait pas long feu, permet de saisir à la racine un accent particulier dans une œuvre... Les lettrés officiels, les essayistes ne viennent qu'après-coup. » Votre tromblon, à vous, est chargé de la meilleure des mitrailles : la connaissance approfondie du sujet, le rythme opératoire du phrasé, les parallèles établis entre l'œuvre et sa mise en scène, les caractéristiques, cernées d'un trait, de chacun des acteurs. Il en va de même, naturellement, pour vos critiques littéraires. Les unes et les autres communiquent au lecteur le sentiment d'être intelligent et, en réalité, il l'est, puisque, la dernière ligne lue, il achète le livre ou bien réserve sa place au spectacle! Un autre aspect de votre activité critique, que je ne puis manquer de souligner, c'est la multiplicité de vos curiosités. C'est que, pour vous, la culture est une totalité qui englobe le cinéma, la télévision, voire les variétés. Si vous parlez d'un film, c'est en connaissance de la filmographie de son metteur en scène. Vous multipliez les « papiers » visant à attirer l'attention du public à l'égard d'une émission télévisée et, véritable homme volant, vous n'estimez pas indigne, au prix d'un vol de 20 000 kilomètres, assuré par le producteur, d'aller interviewer Silvester Stallone qui se risque pour la première fois à donner, dans son prochain film, une image inattendue de son personnage habituel. Vous découvrez, sur un rayon de librairie le livre d'un auteur chinois, Gens de Pékin et, peut-être en souvenir de l'inoubliable Joyce et ses Gens de Dublin, vous décidez d'approfondir votre approche de la littérature chinoise moderne. Je pourrais allonger la liste des surprises heureuses que votre curiosité insatiable nous réserve en permanence, mais, puisque la cause est entendue, je m'arrête pour dire, simplement, que vous êtes « un passeur tous terrains », « un homme pour toutes les saisons » selon le titre d'une belle pièce anglaise traduite par notre ami Georges Sion, ou encore, que l'on pardonne cet anglicisme en ce lieu voué à la langue française, un « go between ».

... Un jour de l'automne 1994, cette merveilleuse horlogerie à laquelle vous faites songer s'est dramatiquement enrayée. Vous avez été en quasi arrêt cardiaque pendant dix-huit minutes. L'inquiétude la plus vive s'est répandue parmi vos très nombreux

amis, comme une traînée de poudre. L'espoir, peu à peu, s'est fait jour, et vous avez pu écrire ceci : « Je suis un survivant. Cela change la perspective. » Votre chère femme et un de vos amis, Vincent Engel, ont voulu saluer votre guérison. Ils ont proposé à une cinquantaine de vos proches de porter témoignage de leur amitié dans un livre. En mémoire de Brel, un des héros de votre jeunesse, ils l'ont intitulé L'autre grand Jacques. Ces cent cinquante pages sont bouleversantes. Elles ruissellent d'une amitié que peu d'êtres peuvent susciter. Vous avez somptueusement célébré votre guérison en invitant les auteurs de ces textes, et bien d'autres, à une merveilleuse fête théâtrale ; la représentation, sous le chapiteau des Baladins du miroir, du Songe d'une nuit d'été. Nous ignorions alors, vous et moi, que nombre d'entre eux se retrouveraient un jour ici pour vous dire leur amitié. Je suis sûr que, de tout leur cœur, ils se joignent à vos confrères qui vous disent simplement, aujourd'hui, d'une même voix : « Monsieur, grand Jacques, soyez le bienvenu parmi nous. »

Discours de M. Jacques DE DECKER

Je me suis souvent demandé, Monsieur, pourquoi, en plus d'un quart de siècle de compagnonnage et d'amitié, nous ne nous étions jamais départis d'un étrange voussoiement — puisque c'est ainsi qu'Émilie Noulet me dit un jour qu'il fallait dire —, qui a fréquemment étonné notre entourage professionnel et amical. Dans la surchauffe d'une salle de rédaction, où nous avons pourtant si souvent été attelés aux mêmes tâches exigeantes et urgentes, le tu est pourtant l'usage. Entre nous, malgré les vingt-cinq ans d'âge qui nous séparent, il ne fut jamais de mise. Nous avons quelquefois, ensemble ou séparément, envisagé d'y sacrifier, l'un ou l'autre lapsus de familiarité incongrue a pu nous échapper, mais nous nous sommes en fin de compte tenus à ce mode d'apostrophe. J'ai compris aujourd'hui l'une des raisons de cette fausse distance, dont l'insolite, nous le savons l'un et l'autre, nous rapproche. Nous ne voulions pas, en un jour comme celui-ci, nous imposer une comédie. J'ai le sentiment, mon cher Jean, que ce jour nous importe l'un et l'autre, parce qu'il est comme une manière de rendre notre foncière complicité publique. Vos propos me bouleversent, pas seulement par l'importance que vous consacrez à mes menus travaux, mais par leur manière de rompre avec un autre usage qui nous est singulier : celui de fort peu nous parler de nos écritures. Les écrivains-journalistes ont cette pudeur-là. Vous ne m'avez offert un exemplaire dédicacé de votre Conservateur des charges qu'après des années de collaboration. Un peu comme si vous me faisiez, au bistrot à côté du journal, une confidence sur votre vie privée. Ici, pour la première fois devant une assemblée, c'est en tant qu'écrivains que nous nous adressons l'un à l'autre. Cela valait bien la peine d'entretenir cet emploi bizarre, et éminemment personnalisé, du pronom personnel.

Et nous savons que le fait d'appartenir à la même compagnie ne nous en fera pas démordre. Attendez-vous donc, Mesdames, Messieurs, à ce que nous continuions, Jean et moi, à vous faire douter de la prééminence du tu sur le vous au chapitre de la proximité...

Mes chers confrères,

En m'appelant parmi vous pour succéder à Albert Ayguesparse, vous m'avez à la fois comblé, honoré plus que je ne saurais le dire, et mis redoutablement à l'épreuve. C'est que je fais partie de cette immense cohorte de jeunes écrivains auxquels Albert Ayguesparse mit le pied à l'étrier. J'ai débuté dans les colonnes de Marginales, il v a de cela plus de trente ans, avec un compte rendu d'une conférence de Roland Barthes, que Monique Dorsel et Henri Ronse avaient fait venir à Bruxelles. Encouragé par un ami, Jean-Pierre Larbalet, qui fréquentait déjà Ayguesparse, je lui ai proposé que nous dirigions ensemble un numéro spécial Ghelderode, qui parut cinq ans après la mort du dramaturge, en 1967. J'ai retenu deux étapes de cette entreprise. D'abord celle où il s'opposa avec une grande netteté à ce que le sommaire du numéro comprenne une contribution d'un écrivain qui avait notoirement collaboré avec l'occupant, avant de faire une brillante carrière en France. Je me souviendrai longtemps de son attitude. Il ne ferma pas sa revue à cet article. Il se contenta de poser sur la table autour de laquelle nous étions réunis — nous nous voyions à la Maison des Écrivains, siège de l'A.E.B. dont il était un des administrateurs — le cartable qui contenait les dossiers de Marginales, et de nous dire : « Si vous tenez vraiment à publier ce monsieur, vous continuerez sans moi. » Et nous sentions que ce n'était pas un chantage. Ayguesparse était comme cela : sûr de ses engagements, d'un total respect devant celui de l'autre. Nous étions moins avertis, moins convaincus que lui : le numéro parut sans la contribution en question, et Ayguesparse, en superbe pédagogue qu'il était, nous avait donné une belle leçon de démocratie responsable.

L'autre leçon vint quelques temps plus tard. Le numéro était presque bouclé, il restait à en corriger les épreuves. Albert m'en confia la tâche, mais dut, pour ce faire, m'initier à la technique cabalistique des signes typographiques. Il me convoqua dans un milkbar, aujourd'hui disparu, qui faisait le coin des Galeries Saint-Hubert. Considérait-il que, vu mon jeune âge, il ne pouvait me convier que dans un établissement de ce genre ? Et, patiemment, il m'apprit comment l'on transmettait à l'imprimeur les indications en

JACQUES DE DECKER

question. J'ai corrigé quelques centaines de pages d'épreuves depuis : je ne trace jamais un *deleatur* sans revoir Albert assis à mes côtés, qui me faisait la démonstration, sur des morasses de *Marginales*, de son stylo à l'encre violette, qu'il existe, entre le rédacteur d'un texte et celui qui l'imprime, un code, une civilité, une subtile et précise connivence qui en font des camarades sur le front des lettres.

Mesdames, Messieurs,

Ces deux anecdotes — je m'en tiendrai là dans ce registre, qu'Ayguesparse ne prisait guère, soutenant volontiers que sa vie n'avait rien d'intéressant — me permettent d'aborder deux moments importants de son parcours. D'une part, s'il savait si bien comment l'on aménageait un texte avant de le donner à l'impression, c'est qu'il était fils d'un ouvrier lithographe, l'un de ces nombreux métiers qu'il eut la douleur de voir quasiment disparaître, confirmant ainsi les thèses les plus alarmistes de son essai de jeunesse *Machinisme et culture*. Il était né sous le nom d'Albert Charles Clerck le 1^{er} avril de la première année de ce siècle, à Saint-Josse-ten-Noode; il en parlera quatre-vingts ans plus tard dans un poème d'Arpenteur de l'ombre dédié à sa fille Viviane:

Conçu au siècle passé, né au printemps mille neuf cent Dans la triste rue des Secours roulant ses pavés usés Jusqu'au bas de la ville incendiée la nuit de bordels et de bars, J'ai respiré l'amère odeur des jardins déserts Que cousaient les uns aux autres des murs de brique, Plantés d'arbres, de boules de verre entre les herbes folles, Abandonnés à la nostalgie des plaisirs anciens.

Quatre ans plus tard, ses parents vont élire domicile au 118 rue Marconi à Forest, où il mourut nonante-deux ans plus tard. À la charnière de cette vie : la deuxième guerre mondiale, fracture décisive, qu'à la différence du seul auteur auquel à ma connaissance il ferma l'accès à sa revue, il passa dans le silence, écrivant sans doute, et pas un peu, mais s'interdisant toute publication. Il sortit de la guerre transformé. Désormais, dit-il, la littérature prendrait le pas sur l'action politique sans pour autant, comme il le déclara à Jacques Crickillon vingt-cinq ans plus tard, qu'il tienne « la politique pour une activité mineure ». Il y a manifestement un Ayguesparse d'avant, un autre d'après 1940-45. Comme si la guerre apparaissait comme une ligne de partage des eaux, pour reprendre l'image que suggère son précoce, superbe, visionnaire et mystérieux pseudonyme.

Avant quarante, c'est donc le militant qui prime. Quoi d'étonnant chez quelqu'un qui a dix-sept ans l'année de la révolution d'Octobre, et qui se jette passionnément dans la lecture de Marx, de Jaurès, de Lénine, de Trotski ? Il termine ses études d'instituteur, il commence sa carrière d'enseignant dans la petite école n° 3, à Forest où, selon son sens incomparable de la fidélité, il exercera son métier durant trente-trois ans, jusqu'à sa retraite, en 1952.

Ce monde, il me fallait l'expliquer chaque jour Aux cerveaux enfantins, et le contre et le pour, Et leur cacher la clé qui ouvre la cité De plain-pied sur le bleu du bonheur inventé confiera-t-il dans *Écrire la pierre*, en 1960.

Manifestement, il ne fait pas de son magistère une tribune politique, mais il y marque durablement ses élèves, dont certains ont pu témoigner plus tard de l'inestimable apport qu'ils lui devaient. Ils s'appellent Fernand Verhesen, Alain Bosquet, Paul Février ou Hubert Nyssen, qui, dans le recueil d'hommages que réunirent Luc Norin et Jean-Luc Wauthier en 92, exprime ce regret : « Un jour j'ai voulu revoir la petite école où mon destin d'éditeur et d'écrivain s'était joué. À sa place, j'ai trouvé un tumulus herbu sur lequel les habitants de l'avenue invitaient leurs chiens à se soulager. Qu'avaiton gagné à supprimer l'école et à couper les arbres ? Et surtout, que n'aurait-on gagné si l'on avait eu l'idée de concevoir là une « bibliothèque Albert Ayguesparse « ! »

Le jeune instituteur a une double vie. Le jour, il forme de jeunes esprits. Le soir, la nuit, il alimente le sien. Il lit à perdre haleine. Au milieu des penseurs communistes et socialistes, il fait une place à Claudel, dont tout le sépare sur le plan des idées, mais dont il admire la puissance lyrique, tant comme poète que comme dramaturge. Il y a quelques années déjà qu'il fréquente Rachel Tielemans, qu'il a chantée dans son premier recueil, *Neuf offrandes claires*, dont le premier vers s'ouvre par le mot *aube*, un de ses motsfétiches:

L'aube heureuse rit clair au sommet des maisons. Et les passants ont ce matin mille visages neufs. Et dans le vent j'aspire la senteur de ta robe frôlée.

Rachel devient Rachel Ayguesparse en 1924, leur fille Viviane naît en 1926. Sans crier gare, un simple et évident alexandrin s'est imposé à moi qui nous dit combien ces deux êtres ont pu représen-

JACQUES DE DECKER

ter le pan lumineux de la vie d'Albert Ayguesparse : « Elles sont toutes deux aujourd'hui parmi nous. »

Le poète trouve très vite, dans le grand élan révolutionnaire qui l'emporte, son style dénonciateur. Dans Anecdotes, qui date de 1925, il a des accents pré-écologiques : « Et nos besognes frustes n'ont pas encore dérouté les mutations de la terre. Mais tant de générations pilleront, tour à tour, les mêmes lopins du monde. Et là où le roc a édenté nos machines, on fera sauter la calotte des monts pour en soutirer, comme d'une corne d'abondance, des filons vierges. » L'accent se durcit encore l'année suivante dans Pamphlet, un texte d'une rare violence, qu'il retravaillera plus de trente ans plus tard. En 1926, il écrivait : « À nos enfants engoncés dans la carapace des préjugés, ce petit globe entortillé de fils comme un cocon. » Cela deviendra, en 1959-61, sous le titre Les chemins interdits: « Nous laisserons à nos enfants une petite planète sans mystère, entortillée de fils comme un cocon. » Les variations entre ces deux versions, la seconde étant de son propre aveu la recréation de la première, ont été étudiées — par André Doms, avant tout —, mais c'est une fois encore la continuité de la pensée, la droiture de la démarche qui frappent, et qu'Ayguesparse résumera en 1975 dans cette déclaration on ne peut plus nette, qui peut être tenue pour le credo de toute une vie : « Même si je n'espère plus, je combats toujours pour l'homme humilié contre le seigneur, pour le monde réel contre la terre promise, pour l'amour contre l'imposture. »

Les années vingt et trente l'entraînent dans un tourbillon d'actions militantes. Avec Charles Conhave, le peintre, il fonde le Théâtre prolétarien, qui est à l'origine du Théâtre de l'Équipe, que reprendra Fernand Piette et qui est toujours actif aujourd'hui. Il assure la page littéraire de L'Étincelle, le journal du syndicat des instituteurs socialistes, il collabore à celle du Drapeau rouge, où travaille son ami Augustin Habaru, il fonde sa première revue, Tentatives, et fait une rencontre capitale, celle de Charles Plisnier. Dans sa préface à la première édition de L'heure de vérité, le roman d'Avguesparse qui paraît chez Julliard en 1947, Plisnier trace le portrait d'Albert en jeune homme. « C'était un garçon aux joues roses, aux yeux candides, aux longs cheveux blonds. Timide, toujours prêt à s'effacer devant de plus véhéments que lui, il disait en peu de mots ce qu'il avait à dire. Trop de prudence pour un si jeune homme! pensais-je dans mon impétuosité. » (Plisnier n'avait que trois ans de plus que lui!) « J'appris depuis à apprécier cette prudence qui cache une

audace indomptable dans la recherche, une constance pathétique dans l'effort. »

Plisnier l'invite aux mardis de la place Morichar, il transforme Tentatives, dont il n'aime pas le titre, en Prospections, emmènera Ayguesparse avec lui, ainsi qu'Edmond Vandercammen, l'ami de toujours d'Albert, en Espagne républicaine en 1931; deux ans plus tard ils fonderont ensemble Esprit du temps. Il y aurait un livre à écrire sur les relations entre les deux hommes. Ayguesparse semble plus radical dans son engagement. Très actif dans le mouvement des Ecrivains prolétariens, puis au sein du Front littéraire de gauche, il collaborera, dès 1936, à Combat, hebdomadaire qui rassemble dans ses rangs quelques noms que j'ai plaisir à rappeler ici: Armand Abel, Stéphane Cordier, Victor Larock, Denis Marion, Émilie Noulet, André Thirifays, Pierre Vermeylen. Et, surtout, il est l'auteur, coup sur coup, en 31 et 33, de deux essais d'une intelligence exceptionnelle: Machinisme et culture et Magie du capitalisme.

Je les ai relus en préparant ce discours : ils m'ont à nouveau giflé par leur lucidité et leur prescience. Certes, on y trouve l'une ou l'autre naïveté du genre de « L'ouvrier russe réalise qu'il est l'élément actif et indissoluble de la plus grande entreprise humaine de notre temps. Chaque boulon qu'il rive est un pas en avant ». Mais, à côté de cela, il y fait le procès d'un système, le capitalisme, avec des arguments dont on a envie de dire qu'ils sont plus pertinents que jamais. Ces deux livres qui mettent une langue à la Bossuet au service de la plus implacable analyse socio-économique, il ne les a jamais reniés, même s'ils sont devenus introuvables. Mais il les dépassera, en abandonnant l'essai, dont les excès théoriques se fracassent si vite sur les démentis du réel (et Staline en sera particulièrement prodigue), au profit du roman. « Je m'efforcerai de comprendre d'abord l'homme, confiera-t-il à Plisnier, et peut-être, ainsi, aurai-je mieux servi qu'en construisant des doctrines. »

Mais, avant d'aborder le romancier, tentons de tracer l'itinéraire du poète. D'aucuns se sont étonnés de cette coexistence de l'épique et du lyrique en lui. Fernand Verhesen a parlé d'écriture duelle, en constatant cependant qu'« Ayguesparse transcende cette alternance, cette alternative du continu et du discontinu dans un espace qui les met tous deux en valeur sans altérer les mouvements lents mais grondants de l'un et les accents soudain presque triomphants de l'autre ». Il faut cependant remarquer que les deux genres n'ont que rarement marché de front dans son œuvre. Entre 1938 et 1970,

JACQUES DE DECKER

presque tous ses efforts se portent sur la prose, puisque cette longue période d'abord vouée à la narration n'est interrompue, en 1957, que par la parution de ces deux recueils, essentiels il est vrai, que sont Le vin noir de Cahors et Encre couleur de sang.

De sorte que l'on pourrait, en schématisant beaucoup, mais cela aide à grimper un massif tellement impressionnant, parler de trois grandes époques dans l'itinéraire poétique d'Ayguesparse. Il y a le poète d'avant-guerre, pour qui l'écriture est une arme de plus. Il admire Maïakovski, il découvre Essenine par-dessus l'épaule de son ami Benjamin Goriely, qui le traduit en français. Et dans des textes dont les titres déjà, Derniers feux à terre, Aube sans soutiers, Prometteurs de beaux jours, La mer à boire, sonnent comme des slogans, il trouve un ton insurrectionnel tellement sûr et solide que ces appels à la mobilisation prolétarienne ne sont pas seulement des écrits de circonstance, et ne perdent rien de leur force aujourd'hui. Certains de ces textes, Ayguesparse, avec le soutien d'autres camarades comme Arthur Haulot, les a fait proférer par les chœurs parlés dans les Maisons du peuple, et l'on devine qu'ils avaient de quoi galvaniser les troupes :

Trois cents mille dollars. À qui ?
Pour graisser la patte
des agents provocateurs, des reporters
des marchands de canons.
C'est une triste besogne
mais la liberté a la vie dure
et douze balles vous envoient dans l'éternité.

À l'approche de la guerre, le poète passe le relais au romancier : son deuxième roman, D'un jour à l'autre, paraît en avril 1940 ; c'est dire si les lecteurs auront d'autres soucis que d'en prendre connaissance. Et le poète ne se remanifestera que dix-sept ans plus tard, avec Le vin noir de Cahors. Un événement, un sommet de son itinéraire, un tournant dans sa vie et dans son art, une heure de la vérité sans nul doute. Il faudrait un après-midi entier au moins pour dire ce que ce livre représente dans la fresque totale de l'œuvre. Il aborde Cahors dans des circonstances dramatiques, lors de l'exode de 1940, qu'il entreprend seul, convaincu au surplus, par la plus ignoble des rumeurs, que sa femme et sa fille sont mortes dans un bombardement du côté de Coxyde. Il les retrouvera à son retour en Belgique, mais l'émotion aura été telle que cette ville aura imprégné sa mémoire comme le lieu du chaos vécu en pleine lumière, de la tragédie sous le soleil vertical du Midi. Il trouve là les germes

d'une écriture nouvelle, d'un classicisme souverain, qu'il peaufinera longtemps — il a l'habitude de laisser reposer ses textes, mais ceux-ci auront plus mûri que bien d'autres —, et arrive à exprimer la mutation qu'il traverse :

Maintenant que j'arrive au point mort de la vie Où la jeunesse est comme un fantôme troué, Tout m'échappe des mains, mais des chants renoués Déjà monte une flamme aux sombres banderilles.

Marcel Thiry a dit mieux que personne l'alchimie singulière de ce livre, où le désespoir idéologique se tresse à la détresse amoureuse; ils se trouvent à leur tour mis en perspective par la double distance de l'écriture souvent différée : « La poésie où Albert Ayguesparse laissa chavirer une part de lui-même, un peu comme on lâche prise quand on consent à la syncope — du côté de Cahors, au bout de l'exode, quand la victoire hitlérienne eut décidément porté son coup à ses espoirs de lutteur socialiste — ce fut une poésie amoureuse, et par là deux fois évasive. » Encre couleur de sang paraît simultanément et désigne déjà par son titre que le poème sera désormais pour Ayguesparse le lieu du dialogue avec soi, de l'écoute de l'être secret. Il a introjecté la poésie en quelque sorte, qui était jusque-là un chant de rébellion, et cette veine-là, il ne l'abandonnera plus.

À partir d'Écrire la pierre, son écriture intime ne va cesser de se perfectionner. Il a septante ans, mais il lui reste un quart de siècle à vivre. Il va le consacrer pour l'essentiel à retenir par les mots et les images ce que sa lucidité sans faille lui dicte, à la lumière de cette longévité vigilante. Dans la poésie française contemporaine, ces écrits du fond de l'âge où il se fait Arpenteur de l'ombre, comme il se désigne lui-même, constituent un ensemble inégalé. Il parle d'un pays dont aucun voyageur ne revient, d'un point de vue une nul ne peut lui disputer. On pourrait, pour décrire cette suite formée par Sur les brisants du siècle, puis cette trilogie prodigieuse de Lecture des abîmes, Les déchirures de la mémoire et La traversée des âges, utiliser une formule qu'il applique à l'œuvre de Frans Hellens : « Il y a ici », disait-il, « un curieux exemple de création en spirale où chaque ouvrage en engendre un autre, plus audacieux et plus achevé. C'est un art qui s'enrichit de sa propre substance. » Jean Tordeur, vous avez si bien exprimé l'étonnement que suscitent ces maîtres-livres, comme vous les appelez : comment peut-il être, vous êtes-vous demandé, « dans un âge généralement silencieux, celui qui revisite témérairement l'édifice branlant qui est celui de toute

JACQUES DE DECKER

existence, celui qui taille à vif dans le hallier des remords et des faux-semblants, des innocences et des illusions, des désirs inaccomplis, des rares épiphanies? » Et comme nous tous, vous ne pouvez que conclure qu'« on n'explique pas l'évidence ».

La place de la poésie dans l'ensemble ayguesparsien est telle que l'on pourrait être tenté de souscrire à l'avis lapidaire de Hellens, justement, qui alla jusqu'à dire : « L'homme Ayguesparse est tout entier dans ses poèmes. Il n'est qu'occasionnellement dans ses écrits en prose romanesque. » Albert, je l'ai déjà dit, était démocrate dans l'âme : aussi a-t-il toléré que cette opinion paraisse dans le numéro cent de *Marginales*, peut-être pour s'excuser que ses amis en aient fait un hommage à sa personne, à l'occasion de ses soixante-cinq ans, et des vingt ans de la revue qu'il avait fondée en 1945, avec dans la première équipe Joseph Bracops, Francis Unwin et mon maître à l'U.L.B., Jean Weisgerber.

Hellens s'est trompé, évidemment : neuf romans et trois recueils de nouvelles en témoignent. Si dans La main morte et D'un jour à l'autre il met encore au point son instrument, il est indéniable que le monumental Une génération pour rien, qu'il écrit durant la guerre, mais ne publiera qu'en 1954, est une prodigieuse fresque du climat intellectuel de l'entre-deux-guerres, où il se tire mieux des pièges du roman idéologique qu'Aragon dans Les Communistes ou Sartre dans Les chemins de la liberté. Il est évident aussi que sa trilogie du Midi, ces trois romans qui ont, peu ou prou, Cahors pour centre névralgique, c'est-à-dire L'heure de vérité, Notre ombre nous précède et Le mauvais âge, correspond parfaitement au programme qu'il s'est donné en abandonnant l'essai accusateur au profit du récit imprégné de l'observation intuitive, méticuleuse, extralucide de la société : montrer la dégénérescence d'un corps social non pas du haut du mirador de l'analyste, mais à hauteur d'hommes et de femmes, motivés le plus souvent par l'obsession de la possession, ce qui a fait dire à Jean-Luc Wauthier que « Tout se passe comme si, dans l'univers athée du romancier, les gros sous jouaient le rôle du Malin ».

Il faut bien entendu réserver une place à part à Simon-la-bonté, roman moins contrôlé par la raison que les autres, roman noir sans doute, au sens où Crime et châtiment est un roman noir, dont Jacques Crickillon a terriblement bien décrit l'enjeu : « Version dérisoire de la tentation de saint Antoine, Simon-la-Bonté constitue le point extrême du pessimisme ayguesparsien. » Je verrais pour ma

part dans ce roman apparemment daté une prémonition de plus de la part d'Ayguesparse. L'histoire qu'il y raconte, cette rencontre d'un salutiste et d'une prostituée, est plus vraisemblable de nos jours que jamais, où la vénalité généralisée côtoie, dans la déréliction régnante, les leurres apocalyptiques les plus divers. L'action en est située dans une grande ville — le Bruxelles des années vingt — qui semble tracée à la pointe sèche d'un Masereel : ne vivonsnous pas une époque qui appelle la même « nouvelle objectivité » ?

Au chapitre de la prose, j'avoue avoir un faible pour les nouvelles d'Albert. Il les a réunies à trois reprises : d'abord en 1961, dans Selon toute vraisemblance; dix ans plus tard, dans Le partage des jours; en 1984 enfin, sous le titre La nuit de Polastri. Il n'est pas à mon sens de meilleure introduction à son œuvre que Selon toute vraisemblance, qui contient quelques sommets du genre, où le thème de l'homme traqué revient sans cesse comme une hantise (la persistance du motif est telle chez lui qu'il est encore au centre des récits de La nuit de Polastri), et où il a cet aveu déchirant, à travers le personnage d'un résistant capturé par la Gestapo, qui sait qu'il va être exécuté et qui s'obstine à écrire sa vérité : « Tant que j'aurai du papier et un crayon », dit-il, « je serai sauvé. C'est à une opération magique que je me livre : faire tenir le poids et le sens de ma vie dans les mots que je trace. » N'en déplaise à Franz Hellens, Ayguesparse est tout entier dans cette phrase.

Mais le temps passe... Si j'avais voulu mobiliser la parole cet aprèsmidi, j'aurais disposé d'un mobile idéal : une œuvre qui se déploie sur trois quarts de ce siècle agonisant, et qui en fournit quelques clés essentielles. Les contraintes normales de ce type d'exercice m'ont empêché de consacrer à cet admirable édifice l'attention qu'il réclame, et mes propres limites d'historien et d'analyste ne lui ont sans doute pas attribué les mérites éclatants qui sont les siens.

Je voudrais cependant ne pas conclure avant d'avoir fait quelques remarques. Il est courant, presque banal, de dire à propos d'un auteur que l'on veut fêter qu'il n'a pas la place qui lui revient. Dans le cas d'Ayguesparse, ce cliché prend à mes yeux tout son sens. Même s'il est en partie responsable de cette injustice. Son œuvre montre bien qu'il n'était pas modeste, mais que son ambition, si je puis m'exprimer ainsi à son propos, n'était pas de ce monde. En ce sens que cet agnostique croyait à la postérité.

JACQUES DE DECKER

Il n'écrivait pas, comme c'est trop souvent le cas aujourd'hui, pour avoir un prétexte à s'en glorifier aussitôt sur les estrades. Il a accordé moins d'interviews dans sa longue vie qu'un débutant est trop souvent appelé à en faire de nos jours pour ses balbutiements initiaux. Premier handicap.

Il était trop lucide, depuis son plus jeune âge, sur les manœuvres des industries culturelles pour leur faire la concession de leur confier son fort. D'où le fait qu'il fut, dans l'ensemble, surtout édité dans de petites maisons, le plus souvent belges - en tête desquelles il faut citer La Renaissance du Livre -, auxquelles, de nos jours encore, le marché français, qu'il soit commercial ou médiatique, demeure pour l'essentiel scandaleusement hermétique. L'auteur de Magie du capitalisme n'avait aucune raison de s'en étonner : il avait, avant tout le monde, dénoncé les périls que la concentration économique faisait courir à la culture. Mais il n'empêche que ce fut là un deuxième handicap à son rayonnement.

Je viens d'y faire allusion : il ne fit jamais mystère de ses engagements. Et ils n'étaient pas de nature à rassurer les patrons. Mais il ne fut jamais, pour autant, le servile propagandiste des appareils qui ont si fréquemment exploité, perverti, trahi ses idéaux. Il était un franc-tireur, donc un gêneur, que l'on n'arriva pas à faire taire parce qu'il ne réclama jamais rien. Son exigence de pureté était absolue, sa droiture sans la moindre équivoque, et ses nonante-deux ans passés dans la même petite maison de la rue Marconi en sont le symbole. Sous d'autres longitudes, il aurait évidemment refusé la datcha réservée aux plus méritants des artistes du peuple. C'est un troisième handicap, et non le moindre, bien sûr.

Il avait la conviction profonde que la littérature ne se fait pas seul, qu'elle suppose la solidarité d'une confrérie, d'une corporation, d'une guilde. Et Albert fut, à cet égard, un exceptionnel serviteur des lettres... des autres. Dans cette compagnie, en animant si long-temps, et avec tant de scrupules le Fonds des lettres, à l'Association des écrivains belges, à la tête des revues auxquelles il consacra, jusqu'à son dernier souffle, tant d'énergie, il ne compta jamais ses efforts ni son temps. Il n'eut pas affaire qu'à des ingrats, tant s'en faut, mais beaucoup en retinrent l'image d'un animateur inlassable, oubliant qu'il vaquait aussi à sa propre œuvre. Quatrième handicap.

J'ai l'impression qu'intelligent comme il l'était, Albert était conscient des entraves qu'il avait mises à sa notoriété. Comme s'il

voulait éviter que le succès ne trouble l'image qu'il souhaitait que l'on ait de l'ensemble de son entreprise. Il ne voulait pas être l'homme d'un livre. Le retentissement de certains d'entre eux l'embarrassait. Il savait que *Notre ombre nous précède*, malgré son Rossel, son Triennal de Littérature, n'était pas son roman principal. Que *Le vin noir de Cahors* pouvait lui jouer le même tour que *Toi qui pâlis au nom de Vancouver* à son ami Thiry, et qu'il risquait que l'on donne un jour son nom à une cuvée du célèbre cru... Tous ceux qui ont approché le massif de l'œuvre ayguesparsienne dans sa totalité en ont mesuré l'exceptionnelle cohérence. C'est à cette conclusion que sont arrivés Jacques Crickillon au terme de son admirable étude sur ses romans, Jacques Belmans dans sa monographie sur sa poésie ou Jean-Luc Wauthier à qui l'on doit la seule synthèse générale de l'ensemble de ses travaux, trois ouvrages auxquels ce rapide survol doit beaucoup.

Il me reste à former un vœu : que l'on inaugure, pour Ayguesparse, une formule dont nos lettres manquent cruellement, celle des œuvres complètes. Jusqu'à présent, seuls ses poèmes ont fait l'objet d'un choix panoramique. Et si, pour ma part, je possède la plupart de ses ouvrages, c'est que j'ai acquis dès l'adolescence — mon frère peut en témoigner — un don de seconde vue qui me fait trouver, en un temps record, les livres que je cherche dans les rayons des bouquinistes, et dans les caisses des brocanteurs. Il n'en demeure pas moins qu'il n'est pas juste que cet écrivain de première grandeur ne soit plus accessible que de seconde main. Sans cela, l'auteur de La main morte risque de demeurer lettre morte pour ce grand public auquel il n'a cessé de s'adresser et pour les lendemains heureux duquel il a sans relâche milité. « Sans doute pense-t-il comme moi », disait Plisnier à son propos, « qu'un livre est une bouteille à la mer. Elle arrive un jour au rivage. Il faut laisser faire le temps et les flots. » Il est peut-être temps, pour Albert, de les aider un peu. Après tout, dans deux ans, il aurait été centenaire...

Réception de M. Michel DEL CASTILLO

Discours de M. Pierre MERTENS

On dirait, Monsieur, qu'il y a des destinées où les malédictions conspirent pour tisser le plus méchant des mélodrames.

On voudrait déjà oublier que vous surgissez en 1933 au moment où, au cœur de l'Europe, se répand la peste brune... D'entrée de jeu, vous semblez prétendre connaître, de l'Histoire contemporaine, les plus calamiteuses vicissitudes et à en retenir les traumatismes les plus profonds.

De votre père, Michel Gabriel Janicot, opulent bourgeois auvergnat, vous ne conserverez même pas le nom, mais seulement sa langue, car elle vous paraîtra coïncider, à une heure décisive, avec celle de la liberté. Quant à votre mère, Candida Isabel Victoria del Castillo, originaire de Murcie, elle vous lèguera sans doute un légendaire patronyme de conquistador, mais elle ne tardera pas à incarner, plus sûrement, l'objet de tous vos tourments : celle par qui le malheur arrive... Elle sera votre désastre ¹.

Tandis que le premier quitte Madrid, en même temps que femme et enfant, dès 1935, en prévenant l'insurrection, la seconde, optant pour le Front populaire, vous quitte, la nuit, pour aller lire, à la radio résistancialiste, des allocutions pasionaresques...

¹ Un des deux livres publiés par celle-ci à Buenos Aires porte ce titre *El desastre* (mais il s'agit de celui vécu, à ses yeux, par elle-même...).

PIERRE MERTENS

À elle vous lie un amour fusionnel qui ne sera que trop déçu et bafoué. Autour de votre enfance insulaire la folie des hommes orchestre une guerre où tout le monde tire désormais à vue sur tout le monde. Votre conscience enregistre les événements tel un sismographe, mais elle paraît d'autant moins apte à en saisir le sens que les commentaires d'une génitrice aussi mythomane et séductrice que démissionnaire achèvent de l'égarer.

Si, comme l'a pensé Henri Michaux, « on écrit pour sortir d'un chaos », il n'est pas téméraire de supposer qu'est d'ores et déjà née, de là, votre vocation d'écrivain. Une mémoire, qu'exaspèrent les tensions de votre déréliction personnelle et les remous de la « Grande Histoire », accumule des informations qui ne se décanteront qu'avec le temps pour vous épargner la tentation du désespoir ou le naufrage dans la folie. Vous conserverez durablement l'impression cuisante que tout ce qui vous advient est si terrible qu'il conviendrait de douter de sa réalité même. « Loin de toi, disait déjà Kafka, se déroule l'Histoire mondiale, l'Histoire mondiale de ton âme. » Contre tant de souffrance, vous vous anesthésiez : vous saurez attendre, pour prendre la mesure de l'horreur des choses, que la littérature ait « pondu des œufs dans la blessure » (Lorca) et qu'ils aient éclos pour qu'avec son aide se renforce en vous la volonté de survivre...

Le 3 avril 39, Franco est à Madrid. Vous émergez, comme un somnambule, de la ville assiégée et vous gagnez Marseille avec votre mère qui, observez-vous avec une redoutable lucidité, vous conserve à ses côtés, parce que vous pouvez encore « lui être utile ». L'heure de l'exil a cependant sonné pour vous. Au cadran de votre vie, elle ne cessera plus de retentir.

À l'erratisme de la mère s'ajoute la désertion paternelle. La séparation de vos parents se révèle irréversible. Bientôt vous passerez votre temps à attendre, dans des chambres d'hôtel borgne ou des salles de cinéma, le retour toujours différé de « Mamita ».

Unique consolation de ce statut d'orphelin sans deuil qui tend à devenir le vôtre, la découverte des livres. Les contes, *Les mille et une nuits* pour s'enchanter d'une autre planète possible. Sous peu adviendront Dumas, Balzac, Zweig (et vous découvrirez un jour, vous aussi, que la pitié peut être « dangereuse »).

Début 40, c'est l'internement brutal au camp de Rieucros et vous

apprendrez, plus tard, avec effarement, que ce fut à une dénonciation paternelle que vous dûtes, parce que Monsieur Janiot vous trouvait embarrassant, de voir s'ouvrir — et ce n'est encore qu'un début — les portes de l'univers concentrationnaire. Vous y rencontrez le froid et, surtout, la faim, qui se révéleront pour longtemps les compagnons les plus fidèles de vos années de formation. Votre enfance vous avait été volée en Ibérie, la France vichyste commence par mutiler votre adolescence. Dès alors, l'Histoire est devenue ce cauchemar dont, retournant la célèbre formule de Joyce, vous ne serez même plus « tenté de vous réveiller ».

En 42, vous êtes transporté à Montpellier, placé dans un pensionnat chrétien bien-pensant, dont vous vous évadez, et bientôt Candida-Victoria, jusque-là mère précaire, en perpétuelle rémission, commet enfin l'irréparable : échangeant, en quelque sorte, sa vie contre la vôtre, elle vous laisse partir en Allemagne, pour un autre camp, encore... Vous aviez neuf ans. L'ex-militante du *Frente Popular* va, quant à elle, rejoindre l'Afrique du Nord. Il arrivera à cette femme, que vous décrirez toujours comme aussi fascinante que monstrueuse, d'exhiber, çà et là, au hasard des rencontres, votre photo comme celle d'un enfant prématurément disparu. Il vous revient dorénavant à vous, Michel, de vous inventer une vie de survivant, « une existence lazaréenne », eût dit Jean Cayrol.

Vous laissez toutefois entendre que le pire restait à vivre. Que, la guerre terminée, si, pour vous, la paix a tant tardé à revenir, refugié de 45 à 49 à Barcelone puis recueilli, jusqu'en 52, par des jésuites, en Andalousie, Mamita n'ait rien tenté, pour vous retrouver, composant de son côté un sinistre *Stabat Mater*. Votre père fuyant longtemps, pour sa part, l'occasion de renouer avec vous. Faisant, l'un et l'autre, pour longtemps, de vous, un mort parmi les vivants.

Ils n'expliquèrent jamais, si sommairement que ce fût, leur trahison, qu'en invoquant l'irruption même de la guerre, comme si cela expliquait tout ! Bref, comme Flaubert dit, dans L'éducation sentimentale : « ils accusèrent le hasard, les circonstances, l'époque où ils étaient nés 2 »...

² Mais, songeant au sort de Michel del Castillo, c'est au jeune Baudelaire qu'il conviendrait plutôt de songer. Celui qui, au travers d'une épreuve bien moins pénible, implorait Madame Aupick en la suppliant " en grâce, le plus humblement du monde, de lui épargner une humiliation affreuse". Et encore ceci: "Tu me fais sciemment et volontairement une peine infinie, dont tu ne sais pas tout le poignant." (Été 1844.)

PIERRE MERTENS

Vous, Monsieur, n'avez jamais quémandé cet amour qui ne venait pas. Vous avez seulement choisi d'apercevoir dans le refus essentiel que vous avez essuyé une situation emblématique. De façon implicite, vous l'avez un peu analysée en tant que métonymie : une partie pour le tout. L'abandon d'une mère ne peut-il, ne doit-il pas, en effet, se ressentir comme un abandon du monde ?

Nous sommes donc en 1952. Vous allez bientôt avoir vingt ans. L'effondrement physiologique, l'affaissement moral n'ont pas eu raison de vous. Au bout d'un purgatoire sans fin de démarches pour amener votre père à vous accueillir à Paris, toute honte bue, vous arrivez à vos fins. Une ultime fois, vous voyez Michel Janicot, mais il passe a côté de vous comme un train. En 1955, vous reverrez Candida-Victoria del Castillo mais telle qu'en elle-même le passage du Temps l'a démystifiée : treize ans plus tôt, il vous était loisible encore de la modeler à l'image d'un rêve insensé. C'est pourtant toujours la même volonté de comprendre qui vous porte au-devant d'elle, et le même acharnement compassionnel, dont toute votre œuvre — mais vous en doutez-vous, seulement, à cette heure-là? — va témoigner.

Entre-temps, votre oncle paternel, Stéphane Janicot, et surtout sa femme Rita, Allemande d'Osnabrück, vous ont pris en charge : cette dernière incarnera à jamais la vraie figure maternelle à laquelle vous n'aviez pas eu droit. Grâce à eux, vous entreprendrez et réussirez brillamment des études de lettres à la Sorbonne et de psycho-pathologie à Sainte-Anne.

Nous arrivons au terme d'une bien étrange saga familiale (une antisaga conviendrait mieux !). Au récit de celle-ci, nous n'aurons presque plus rien à ajouter... Car, de cette vie si affreusement « romanesque » quelquefois, où le malheur prolifère de façon anarchique, nous allons renoncer à parler pour ne plus évoquer que la seule solution que vous avez trouvée pour elle — sa transcription. N'est-ce pas l'admirable Gide qui, dans sa préface à L'immoraliste, nous enseignait déjà : « En art, il n'est point de problème dont l'œuvre d'art ne soit la suffisante solution » ?

En 1957, votre vraie vie, celle qui se confondra avec ce qui lui prête tout son sens — à savoir la littérature — peut enfin commencer.

* *

Serait-ce parce qu'ils ont été longuement portés ? Deux titres vont paraître presque simultanément, chez Julliard, où l'auteur a rencontré son premier mentor François Le Grix.

Tanguy vous a rapporté, du jour au lendemain, d'innombrables lecteurs. Préfaçant, quarante ans après, une réédition du livre, chez Gallimard, vous laissez entendre que ce pourrait être en partie sur un malentendu. « Histoire d'un enfant d'aujourd'hui », avez-vous sous-titré. Encore faut-il bien s'entendre puisque vous insistez sur cette « permanence en vous de la rumeur des mots, de leur accompagnement sourd et incessant, tel un tam-tam dans la nuit. » Et de souligner : « Je suis un enfant des livres, qui m'ont engendré, élevé, maintenu en vie. » Donc l'enfant d'aujourd'hui doit au moins autant sa lourde hérédité à la littérature qu'à sa propre histoire.

Du reste, l'auteur pense avoir moins « romancé sa vie, en l'occurrence, que biographisé son roman »... Il s'empare, pour la première fois, des matériaux autobiographiques qu'il remettra en jeu à plusieurs reprises par la suite — en introduisant des variantes ou plutôt des variations sur le même thème, tant ici semble s'imposer une référence à la construction musicale... De son propre aveu, la version initiale du livre devait beaucoup au premier Dostoïevski, celui des *Pauvres gens*. Mais Tanguy apparaîtrait, selon nous, moins « possédé » que dépossédé. De tout. « Dieu, parents, famille, amis » et jusqu'à « son chien, sa foi dans un univers de beauté, de bonté, de justice et de paix »...

Au chaos, au désordre établi — jusque dans l'horreur — il n'oppose que son angélisme. Il flotte de facon fantomatique sur le courant d'une Histoire dont il ne désigne, à aucun moment, la fondamentale barbarie. « Dans une guerre, il n'y a ni vainqueurs, ni vaincus, il n'y a que des victimes. » C'est de la sorte qu'il arrive à échapper aux vérités insupportables qui le briseraient s'il devait en prendre conscience : le désamour maternel et la responsabilité des bourreaux dans les conflits des hommes. Quarante ans après, vous en êtes bien revenu et vous tenez, aujourd'hui, un langage bien moins rousseauiste. De livre en livre, jusqu'à La rue des archives, la révélation vous est venue, progressivement, d'un Mal dont l'homme serait bien l'orfèvre. Les coupables de l'abomination dans la désolation sont désormais inculpables et montrés du doigt. En outre, l'Histoire occupe de plus en plus de place dans ce paysage délétère. Tanguy lui-même paraît avoir mûri : l'apprentissage de la mort, la cohabitation avec le crime l'ont même prématurément vieilli. Ses

PIERRE MERTENS

myopies doivent moins à l'insouciance de l'enfance qu'au caractère inénarrable de l'épopée génocidaire. La violence inhumaine des séparations, la cruauté des adieux repétés l'ont précocement déniaisé, ils ont émoussé même sa capacité d'aimer — qui n'est plus inépuisable. Qu'eût ressenti Fabrice del Dongo non plus à Waterloo mais aux portes d'Auschwitz ? Se séparer — être rompu —, c'est mourir beaucoup...

Tanguy, Monsieur, c'est, si j'ose dire, le roman picaresque du malheur humain. Mais, pour lui laisser toute sa crédibilité, sa vraisemblance, tout s'est passé comme si, au lieu d'en rajouter à partir de votre expérience vécue, vous aviez été plutôt contraint d'y retrancher.

Tanguy ne dissimulait guère son identité de porte-parole et même de double de l'auteur : aussi le récit se rattachait-il au registre d'une reconstitution autobiographique.

La guitare s'inscrit bien davantage dans la perspective d'une transposition métaphorique. On y voit un nain arraché à quelque toile de Goya s'efforcer de combattre le rejet superstitieux dont il fait l'objet de la part des habitants d'un village de Galice. Fils putatif de Quasimodo ou du Grégoire Samsa de La métamorphose, il croit encore à la générosité des hommes. Il ne se pervertit qu'à force de lire dans le regard d'autrui la disgrâce du monstre que celui-ci aperçoit en lui. Il découvre jusqu'à la torture son incurable altérité, dans une fable cruelle, une allégorie quasi buñuélienne. Seul le paysage maritime paraît compatir à sa souffrance, et aussi une guitare à laquelle il s'unit de façon presque érotique. Frémissante et gracieuse, il espère lui arracher les accords et les accents qui sauront fléchir ses auditeurs. Mais c'est la qualité même de son chant qui les lui aliènera définitivement, tant il leur paraît obscène. Jusqu'à la lapidation finale...

La noirceur de ce texte unique en son genre dans votre œuvre — de par l'expressionisme de sa facture — déconcertera ceux que *Tanguy* avait émus par son humanité irréductible, même si François Mauriac sut qu'on tenait désormais en vous un écrivain d'importance...

Délesté de votre mère génétique, vous aurez eu pour marâtre la guerre... S'efforcer de comprendre la guerre — celle d'Espagne,

bien sûr, mais aussi toutes celles qui vont suivre -, pour mieux comprendre sa mère et soi-même : tel sera, sans doute, votre projet, lorsque vous écrivez Le colleur d'affiche (1958). Le récit s'articule autour d'un dialogue qui oppose Santiago de Leyes, l'aristocrate venu à la révolution pour répandre la bonne parole prometteuse d'un avenir radieux au zonard qui traîne comme une méchante casserole sa misère congénitale et ses mauvais rêves d'apocalypse... Quand les uns tuent au nom de l'Espagne éternelle, et des sacrosaintes valeurs de la tradition hidalgesque, Olny et les siens n'ont à combattre que leur propre déchéance sociale, leur analphabétisme, et au nom de leurs plus pauvres libertés fraîchement conquises.

Votre livre s'efforce de répondre à quelques questions taraudantes : comment servir Dieu et la Révolution, comment éviter qu'un parti fasse de la Révolution sa chose ? Comment quitter le parti sans tra-hir le prolétariat ? Comment devenir pacifiste sans être un renégat ? Où gît le bien du monde lorsqu'on ne comptabilise que ses propres crimes ?

Le manège espagnol (1960) s'ouvre sur un paysage aragonais, d'une beauté âpre et désolante. Même désespérance — mais vingt ans après : le temps pris par les mousquetaires d'hier pour devenir mélancoliques... Règnent ici l'hypocrisie, la violence, la délation, les conflits de classes et de générations, aussi arbitraires qu'imbéciles. Les salauds, dans cette société ecclésiastique et civile qui en est prodigue, n'escamotent leurs péchés et n'accèdent au pouvoir qu'en invoquant de faux combats et en châtiant de faux coupables. La narration culmine sur la mise à mort quasi tauromachique des seuls êtres purs et innocents que draine l'histoire : un étudiant atteint de folie mystique et un imbécile heureux. Le temps pour Carlos Sanchez de nouer un ultime dialogue avec sa mère, à la fin de l'après-midi, l'heure des corridas qui finissent funestement (« Eran las cinco de las tardes », eût répété Lorca !), et, Carlos étant mort, « chacun, écrivez-vous, se demandait ce qui était mort avec lui ».

Mais, jusqu'au bout, un narrateur conscient et complice du lecteur s'acharne, en n'excusant rien, à tout expliquer aussi loin que la mansuétude demeure encore possible.

Tara, qui paraît en 1962, vous maintient encore en lisière d'un registre plus ouvertement autobiographique. Au cœur d'une campagne andalouse que l'été hallucine et fait trembler comme un

PIERRE MERTENS

mirage, une femme a l'intention de confesser à celui qui, pour son malheur, partage sa vie, et que la maladie consume, les raisons qui ont gavé son cœur de haine et de ressentiment. Sa mère — une mère terrible, encore une fois — a ouvert sous ses pas cet abîme d'amertume où elle se noie les yeux grands ouverts. Ou comment le Mal se reproduirait au prix de quelque clonage naturel.

Jamais autant qu'ici, vous n'avez décrit une Espagne aussi calcinée que lumineuse, mais débarrassée de tout pittoresque facile : décor idéal pour voir s'accomplir sortilèges et malédictions. Ici Tara peut éprouver, tout à loisir, la brûlure (c'est un substantif qui se présente fréquemment sous votre plume et vous va comme un gant) : celle de la passion, de la déception aussi.

Tara voudrait bien échapper à son hérédité fatale, mais, ne le pouvant, elle s'emploie plutôt à s'emparer de l'âme d'un homme pur pour instiller dans ses veines le poison du doute et, implacablement, le trahir. « Comment vivre avec un ange auprès de soi alors que toute votre âme est recouverte d'épaisses ténèbres ? » se demandet-elle au comble de la perdition. Autant s'adonner à une débauche désespérée.

Ouvrage de transition ? Peut-être bien, dans la mesure où il opère une distanciation qui repousse encore en coulisse l'anamnèse à laquelle vous ne tarderez plus à vous livrer.

- « On n'a pas le droit de comprendre le mal », conclut-il. Vous n'avez pas toujours cru cela et, demain, vous l'affirmerez avec encore plus d'aplomb. L'excès de compréhension pour ce qui vous détruit est une bien funeste maladie que beaucoup de vos personnages ont déjà diagnostiquée sur eux-mêmes, et dont ils se relèvent rarement...
- « Ils voulaient pourtant vivre » : ainsi devait s'intituler le projet de trilogie où, initialement, se serait inscrit *Gerardo Laïn* (qui ne paraît chez Bourgois qu'en 1967). Un titre qui se profile à la jonction de l'autobiographie souterraine en cours et des mises à distance qui vous sont devenues familières.

J'aimerais vous dire, Monsieur, que je nourris un certain « faible » pour ce livre, si ce n'était un peu l'insulter alors qu'il est si fort, justement... Les tourments charnels, la peur de la mort, chez un jeune

séminariste espagnol, dans l'après-guerre : de prime abord je ne puis imaginer sujet plus étranger à mes préoccupations.

Or il est question ici de tout ce qui se rapporte à l'authenticité des choses et des sentiments. Au-delà de la routine des méditations, des lectures édifiantes, des exercices spirituels, une foi chancelle alors que la grâce se vit comme une malédiction et que l'espérance pourrait se fonder sur la mort de Dieu! « Je voudrais cesser d'être ou bien être complètement », avoue Gerardo, novice tenté par le reniement. Que lui répondre? Ah! en avons-nous déjà lu de ces récits d'éducations religieuses ³ qui broient ceux-là mêmes qu'elles élisent! J'en connais peu qui aient cette violence née d'un délire de la tendresse même, et de la pureté du désespoir.

Thérèse d'Avila ne disait-elle pas, déjà, que « l'amour est dur et inflexible comme l'enfer⁴ »?

Il suffit pourtant que, dans votre livre, un regard s'ouvre sur la splendeur calcinée de la campagne pour que s'écartent les rives du Guadalquivir et qu'un amour sans bornes soit voué à cette terre.

« Le bonheur que j'ai ressenti, écrivez-vous, se mêlait à tant de tristesse qu'on pouvait aussi bien l'appeler malheur. » Vous étonnerez-vous, Monsieur, que j'entende là comme des accents à la Bernanos, celui-là même qui traversa votre pays à l'heure où la guerre le crucifiait, et qu'émerveillait la capacité des hommes de souffrir, autant qu'elle l'effarait⁵?

Les ouvrages que vous faites paraître durant les années soixante-dix poursuivent l'exploration minutieuse, quasi ethnologique, de ces contrées de maléfices où des cœurs intègres doivent expier, le plus souvent, « les crimes des pères ».

³ J. Green, G. Greene, P. J. Jouve, entre autres, sont passés par ici.

⁴ "Dieu, considérez que nous ne nous entendons par nous-mêmes, et que nous ne savons pas ce que nous voulons", observait-elle encore, nostalgiquement, et "que nous nous éloignons infiniment de ce que nous désirons".

François de Sales ne décrétait-il pas : " la pureté ne se trouve qu'au Paradis, et en Enfer "? Et, plus tard, Charles Péguy : "Le pécheur est au œur même de la chrétienté. Nul n'est aussi compétent que le pécheur en matière de chrétienté. Nul si ce n'est le saint."

⁵ Ce même écrivain qui consomma, alors, une triple rupture : celle avec l'Action française, qui ne représentait plus la France ; celle avec l'Église, qui ne laissait plus assez de place à Dieu ; et même celle avec la littérature romanesque, qui ne rendait plus compte des essentiels mystères...

Cela peut se passer à Paris, autour des années soixante, dans le milieu de la haute bourgeoisie (*Le vent de la nuit*, 1972). Il faudra la mort absurde de Jean-Luc ou celle, sordide, de Renaud, ou celle, si digne, de la vieille Kaïté, atteinte d'un mal incurable, pour qu'un vieux despote familial, François le Groux, mesure l'aridité de sa vie et qu'il se réconcilie avec sa mondaine épouse : celle qui l'a distraitement pris pour complice de son propre désert intérieur... Mais peut-on se refaire une virginité en enjambant les cadavres jetés aux poubelles d'un ordre social qui lésine tant sur l'âme ?

Cela peut se dérouler aussi dans le Sud-Ouest, entre Bordeaux et le pays basque, au milieu des années soixante, encore, mais hantées par le souvenir de crimes inavouables commis sous le gouvernement de Vichy ⁶. Patricia sacrifie sa jeunesse et sa beauté à la folie de sa sœur cadette, à la bonne conscience de son père incapable d'autocritique, à la perversion d'un oncle rongé par la mythomanie, à l'égocentrisme de son frère. Elle porte sur elle les péchés de tous. À un instant, seulement, elle paraît s'abandonner à l'amour d'un être propre et simple, en adéquation avec la nature, mais les circonstances l'amènent à séquestrer un meurtrier en cavale, et elle se résigne à son sort... La réconciliation avec l'herbe, les plantes, les bêtes et la terre, qui eût pu la laver de tout, cela n'aura duré que le temps d'un vertige.

C'est le plus « mauriacien » de vos romans — mais sa noirceur l'emporte encore sur celle des œuvres de votre glorieux aîné puisqu'au « gémissement des pins d'Argelouse », au terme de *Thérèse Desqueyroux*, « et qui n'était émouvant que parce qu'on l'eût dit humain », ne répond ici que *Le* (définitif) silence des pierres (1975). « C'est (décidément) terrible d'aimer. C'est comme de plonger dans le vide ». Patricia n'ira pas de sitôt revoir la mer seulement entrevue le jour d'une brève extase. Pas plus qu'elle ne gagnera la Mauritanie qui se découpait tel un mirage, autrefois, sur une gravure trouvée dans un manuel.

Mais cela peut aussi bien finir en Italie — un pays où vous confiez autre part que vous avez été très heureux —, là où un cinéaste un temps menacé de stérilité se ressaisit pour offrir son plus beau rôle

⁶ Tout cela ne se passe pas pour rien au cœur de la région où, aujourd'hui, dans une relative indifférence, se déroulent les anneaux de la serpentine affaire Papon. Mais les incidents de procédure se multipliant, on s'acharne tellement à segmenter, à déchiqueter le serpent qu'on peut craindre que tout se sera passé, à la fin, comme si elle n'avait pas vraiment eu lieu...

à une diva sur le retour qui fait un peu penser à la Magnani. Nous sommes en 1956. Le rapport Krouchtchev a ouvert les yeux de ceux qui n'ont pas choisi de s'aveugler. L'insurrection hongroise est assassinée à un jet de pierre d'une Europe occidentale tétanisée. On a ramené l'ordre à Suez, on torture en Algérie. Comment faire encore de l'art, sans se réveiller dans la peau d'un usurpateur, au milieu de toute cette barbarie ? Parce qu'il faut bien des hommes pour observer et dépeindre l'action de leurs semblables (« Action ! » dit précisément celui qui donne le signal du tournage) « afin que le chaos s'organise en expérience... »

« Vivre », cela peut bien consister à « accumuler », comme vous le dites, les motifs d'avoir honte et les occasions ne manquent jamais... Et Les cyprès meurent en Italie (1979).

Cette relation d'une époque qu'elle restitue avec une cruelle justesse : celle des premiers grands désenchantements idéologiques, à l'heure où le siècle bascule à son mitan, eh! bien ce récit ne date pas. Son côté funèbre qui l'apparenterait bien au *Mépris* de Moravia, mais le cynisme et l'affectation du détachement en moins, cette couleur crépusculaire qui l'enveloppe, lui épargnent de vieillir... Il dit l'amour inavoué et la mort inéluctable, et pourtant un certain et immuable goût du bonheur lui prête, tout du long, son inoubliable saveur.

En outre, cette histoire d'un artiste d'origine modeste, embarqué, tel un passager clandestin à bord de la nef des riches, renoue avec une perspicacité balzacienne qui lui donne sa profondeur de champ — celle-là même qu'on vérifie dans tous vos livres où la verticalité des aventures métaphysiques répond à l'horizontalité de la critique sociale.

C'est sur ce même monde — mais en Espagne — que tombe, comme un rideau au théâtre, *La nuit du décret*. Œuvre-charnière et pas seulement, Monsieur, parce qu'elle vous a valu, en 1981, le prix Renaudot. Mais parce qu'elle pousse jusqu'au paroxysme la collision d'un narrateur en quête d'identité avec un de ces monstres qu'il s'emploie à comprendre comme si son destin personnel en dépendait.

En 1975, au moment même où Franco, pourri sur pied, succombe enfin, un inspecteur de police se voit affecté à la brigade criminelle de Huesca. Promotion ou disgrâce ?

PIERRE MERTENS

En fait, Santiago Laredo quitte moins un poste pour un autre qu'il ne part à la rencontre de quelqu'un : le directeur de la Sûreté Avelino Pared, à la lourde réputation de briseur d'hommes, auquel, comme le suggère ce patronyme, il va se heurter comme à un mur. Il se révèle bientôt que chacun des deux hommes mène sa petite enquête pour savoir à qui il a affaire... (Jacques De Decker a raison d'observer que cette double investigation emprunte un peu à la formule stylistique d'un « chiasme ».)

On n'est jamais aussi sûr d'en apprendre sur la vérité de sa vie qu'en allant se blesser à son contraire — qui est aussi, du moins en partie, son semblable.

Belle occasion de comparer la méthode du flic à celle du romancier « vivant, (lui aussi) durant des mois, des années peut-être, avec des personnages dont il finit par tout connaître⁷ ». Du reste, tant de romans importants ne s'articulent-ils pas, comme ici, autour d'une enquête qui n'aboutit pas, une recherche sans solution, car son sens même ne serait-il pas qu'à sa clôture on se heurte encore à un insondable mystère? La bonne littérature, proposait Karl Kraus, « tourne le fin mot en énigme » et non le contraire!

Le moment paraît venu, alors, d'escalader, Monsieur, le massif romanesque que constituent les trois romans où, remettant vos pas dans ceux de Tanguy, vous évoquez cette figure maternelle aussi ubiquitaire dans votre œuvre qu'elle s'absente si souvent de votre vie.

Chronique d'une mère dénoncée! Premier avatar de ce « roman familial » transporté en Sicile, La gloire de Dina (1984) reflète la quête forcenée qu'entreprend Sandro pour percer le secret d'une enfance irradiée par une mère à la beauté mythique qu'aucun superlatif ne réussirait à définir vraiment. Irradiée dans les deux sens du terme puisqu'enchanté d'abord par le rayonnement de Dina, il sera bientôt contaminé à mort par sa perte. Comment se souvenir vraiment de la splendeur d'une présence lorsqu'ensuite on doit apprivoiser l'horreur de l'abandon? Tout se passe comme si Sandro, devenu romancier — que devenir d'autre au cœur d'un cauchemar aussi suffocant? —, après avoir vécu jusqu'à l'âge de neuf ans une relation symbiotique, quasi incestueuse, avec sa mère, se trouvait «

⁷ "Vous auriez pu devenir romancier...", observe l'un. "Chaque homme vit dans un roman", remarque l'autre : "dans le service, je tape deux romans par jour..."

précipité dans la nuit de son absence » chaque jour plus irrévocable. Entre-temps Sandro se découvre des demi-frères réduits au même sort que lui — et parfois à pire : son propre jardin perdu ne fut-il pas pour ceux-ci qu'un désert ? Il tente alors de se réapproprier sa propre histoire, et celle de tous, comme on rassemble les pièces d'un puzzle où, la dernière emboîtée dans les autres, se révèlerait enfin l'image emblématique et terrifiante tissée dans le tapis d'une vie... Et pourtant, reconnaissez-vous, « la littérature ne prouve rien, elle n'aide même pas à vivre : elle ne réussit qu'à contenir la folie en donnant une forme au chaos »...

Mais d'où vous vient cette folle et rédemptrice magnanimité qui vous fait encore rendre un hommage vibrant à celle qui, au moins, sut — mais à quel prix ! — affirmer sa liberté « face à une société figée, avec une force qui n'hésitait pas à saccager d'autres vies dans sa course au bonheur. » ? Monstre, sans doute, mais surtout : monstre sacré.

Deuxième temps, seconde mutation. Désormais cela se déplace entre Marseille et Barcelone. Quel film le cinéaste Jean-Pierre Barjac, bâti plutôt sur le modèle de Truffaut ou Tavernier que sur celui de Bardem, va-t-il donc consacrer à sa mère Serafita Perduch ? Comment guérir de son enfance dévastée ? Longtemps, le réalisateur tourne autour de son film comme un orage à l'entrée d'une vallée perdue... Il tarde tant, qu'à la fin il ne laisse qu'un squelette de scénario et des dispositions testamentaires afin que son assistant réalise le film à sa place. Plusieurs personnages : l'épouse de l'artiste, une comédienne qui ne peut plus fuir son angoisse que dans l'alcool, une fille qui doit réapprendre à dialoguer avec le père lointain, ou cette femme en soi avec qui on aimerait en finir, une fois pour toutes, et dont le fantôme harcèle tous les autres protagonistes, prennent successivement la parole au chevet des espérances englouties chez tous... Le livre refermé — comme une porte —, on s'avise qu'on aurait aimé retenir leurs mains fraternelles.

Seule une construction pareillement pyramidale permettait que toutes les simplifications psychologiques soient bannies du récit. L'auteur s'aventure dans la pénombre qui règne sur les esprits, déguise le mobile des actes, et favorise les ambiguïtés.

Troisième temps de la funèbre valse. La mère encore, mais, cette fois, c'est la bonne — si l'on ose dire — « la littérale », l'unique, Candida-Victoria-Isabel, est morte à Paris, obèse, et dans un

désordre sordide. Aux côtés de son dernier amant : « Elle n'a aimé que toi... », assure celui-ci au fils accouru pour les funérailles. « Dans le délire de ce vieil homme (...), le double de l'enfant qui n'avait pas perdu sa mère puisque c'est elle qui l'avait perdu (...) contemplait sa propre folie. »

Ce double accompagne le narrateur tout au long des macabres formalités à remplir. C'est l'enfant qui n'est jamais mort en lui et qui fait écho au sentiment d'irréalité qui s'empare toujours de lui lorsqu'il se trouve en butte à l'atroce crudité des événements. Avait-il assez parié que la monstruosité de la défunte lui permettrait de lui survivre ? Mais, donc, le Stabat Mater fait place à un Requiem.

Le temps de l'enterrer, on en apprend encore beaucoup sur les ultimes perversités de la défunte — qui a prétendu même que son fils s'était emparé, pour les reprendre à son compte, des livres qu'il lui avait consacrés! Mais surtout elle assurait que, de celui qu'elle avait chassé de sa existence, elle portait le deuil inconsolable... Le narrateur s'avise, avec stupeur, que, toute sa vie, il avait espéré un mot d'elle qui rattraperait tout — et qui n'est jamais venu. Il se surprend à aimer, une ultime fois, cette femme, sa mère, mi-Médée, mi-Génitrix, qui fuyait, aux abois, et dans ses chimères, « une réalité qu'elle ne maîtrisait plus ».

Ainsi paraît se conclure une guerre où, comme vous dites, il n'y eut ni vainqueurs ni vaincus, mais « rien que des victimes et des survivants épuisés ». Elle disparaît donc, cette créature telle qu'en ellemême, enfin, nulle éternité ne pourrait l'avoir changée... Tant est profonde la dualité que vous avez su lui prêter. Et puis parce que, parfois malgré vous, sans doute, au moment même où elle devrait nous faire horreur, vous nous la donnez encore irrémédiablement à aimer!

Pourtant, Monsieur, si le mot *infini* a un sens, c'est à l'insondable chagrin de ce livre qu'il devrait s'appliquer et on est en droit de se demander si vous en aurez jamais terminé avec cette « mère toujours recommencée ». Est-elle achevable, l'épopée de l'amour filial inassouvi?

Autour de ce triptyque central, d'autres livres se sont écrits durant ces années, comme dans ses marges.

Dans Le démon de l'oubli (1987), on voit un acteur mettre fin à ses jours, dans le Paris des sixties, à la suite d'une campagne de presse qui fait de lui un imposteur, révisionniste de sa propre histoire, s'arrogeant une déportation en Allemagne qu'il n'aurait jamais vécue. Autour de lui, chacun fait craquer le rôle dans lequel l'Histoire semblait l'avoir commodément installé, sinon englouti. Au fond de la scène se déploient les décors de cette ère antérieure dont on ne voulait plus rien savoir : ceux d'un pays où la collaboration entraînait tout un monde dans le naufrage de sa propre veulerie. Puis dans l'amnistie qui est le privilège des lâches.

En 1990, alors qu'une révolution tumultueuse balaie la nation des époux Ceaucescu, vous faites paraître, dans une collection de polars, au Mercure de France, La mort d'un poète. Le tyran que vous y campez doit autant à Staline ou Goering qu'au dictateur roumain. On y voit comment un aède lyrique tombe dans tous les panneaux du totalitarisme... Personnage à clé, Alexandre Taskine? Sans doute... Mais au pluriel, on pourrait en faire un trousseau! La « Doumanie » que vous imaginez est aussi universelle que crédible — comme la réalité lorsqu'on se donne la peine de la réinventer. Ce livre modeste et visionnaire vous a valu, dans notre pays, le prix « Point de mire » attribué par un jury de libraires.

Dans Le crime des pères (1973), un narrateur qui dit s'appeler Michel et détester l'Espagne, pélerine aux sources empoisonnées de son destin. À la recherche d'un substitut parental, il découvre que celui qui l'a sauvé naguère... fut un assassin, au service de la Phalange, couvert de sang de la tête aux pieds. En fait, il l'avait toujours su. Mais de science inerte. Que peut-on penser quand on doit son salut, contre toute logique, à celui qui nie justement toutes vos valeurs et vos raisons d'exister?

La réponse, pour autant qu'il y en eût une, vous l'avez trouvée, très tôt, chez l'écrivain majeur qui vous a ouvert la voie. Vous l'avez lu, à l'âge de treize ans, à Barcelone et vous l'avez « reconnu au premier regard ». Vous écrivez : « Je vivais en toi » (et non : Tu vivais en moi...) depuis ma naissance ! Pareille empathie pour *Mon frère, l'idiot* (1995) eût pu s'avérer paralysante. Mais vous ne vous dissimulez pas les équivoques de ce maître inquiétant. L'idéalisme fumeux de Dostoïevski, son populisme ambigu, son panslavisme fanatique. Vous ne lui devez que la vie — votre vie d'écrivain qui vous a sauvé de l'autre, l'invivable... Depuis lors il est mêlé à votre sang comme à votre encre. Ses questions sont inscrites « dans vos

neurones ». Rarement un écrivain aura reconnu aussi profondément la dette qui le liait à un autre.

Il y a encore un mot à dire de *La tunique d'infamie*, parue l'an dernier, où vous acceptez ce rendez-vous, longtemps différé, avec un grand inquisiteur.

L'homme s'est établi à Furnes, il y a plusieurs siècles, mais un pont est jeté, de la Galice d'aujourd'hui jusqu'à cet interminable Moyen Âge espagnol qui n'en finit pas — comme Franco — d'agoniser! En fait, Monsieur, vous tordez le cou au roman historique et vous affectez seulement — avec vos questions — de déserter notre siècle... Derrière son onction, sa cautèle, une affabilité glacée, Don Manrique dissimule à peine le vide qui s'est ouvert en lui et la révélation qu'il a que la seule lumière qui l'éclaire encore est celle du bûcher où il a brûlé son prochain.

Ce dialogue que vous poursuivez avec vos créatures dans tous vos livres ne répond pas à un procédé technique : il en va d'une attitude morale, d'un choix éthique.

* *

À l'instant de conclure, Monsieur, nous nous disons que traverser au pas de charge un tel paysage romanesque constitue presque une incongruité.

Enfant de ce siècle, celui-ci ne vous a épargné aucune blessure. (Et nous n'avons même rien dit d'une maladie qui, un temps, vous mit entre la vie et la mort...- ni de la disparition récente de quelqu'un qui vous fut particulièrement cher.)

Votre destinée, comme votre œuvre, ne font l'économie d'aucune complexité et bousculent tous les schémas. D'origine espagnole, adoptant la France et sa langue, vous dites, à la suite d'Unamuno, « avoir mal à l'Espagne⁸ ». Comme Séféris a toujours « eu mal à la Grèce, où que ses pas l'aient porté ». (Et il faut voir comme la guerre qui a déchiré votre pays et qui a suscité si souvent des commentaires idéologiques épico-simplificateurs se voit par vous revisitée sans manichéisme.)

⁸ Voir Le sortilège espagnol (réédition Fayard, 1996, p. 23 et s.).

Produit de l'incroyance et du doute, repoussant la religion, comment pourrait-on dire que vous n'êtes pas porté par la foi ? Ce n'est pourtant ni celle du curé, ni celle du charbonnier et pas davantage celle de François Mauriac ou de Julien Green. Une sorte de foi en soi, qui ne serait qu'à vous, un agnosticisme qui s'ouvrirait passionnément au sacré, ce qui est resté lorsqu'il ne restait rien au plus profond de la forêt obscure de saint Jean de la Croix. Le Christ existe : vous l'avez rencontré. Quand certaines écritures mystiques vous ont dit : « Écoute! » vous avez écouté. D'autant plus que cette aspiration, en vous, se conjuguait avec un formidable besoin d'éthique. Il en fallait pour survivre dans un monde où le bien et le mal paraissaient si indifférents... En somme, votre mysticisme est un humanisme, à moins que ce ne soit le contraire!

Shakespeare a, pourtant, dit que « le Mal que font les hommes vit encore après eux ». Vos livres, Monsieur, ne seront jamais écrits par un juge ou un procureur, tant vous meut l'élan miséricordieux qui vous porte à comprendre parfois même l'innommable. Mais, pour autant, vous ne tolérerez jamais la déresponsabilisation individuelle.

Le mal est partout. Toujours rencontré, toujours combattu. Mais avec les armes de la compassion. Votre œuvre s'acharne à redistribuer inlassablement les cartes d'un questionnement métaphysique. Le dialogue noué avec un Dieu parfois fantomatique ne cesse de hanter une prose que se disputent le sentiment tragique de la vie, la rage de survivre, la jubilation d'exister, un irréductible amour de la fragilité humaine. (Vous qui fûtes abandonné, Monsieur, considérez ceci : vous ne cessez d'évoquer, partout, les rencontres qui vous furent providentielles...)

Or, les monstres se donnent volontiers rendez-vous dans votre univers. Mais ce n'est pas en vain que vous les convoquez. Un traître, un bourreau, un dictateur, un inquisiteur, une mère qui laisse en otage son enfant aux tumultes de l'Histoire, vous pensez qu'il faut encore se porter au-devant d'eux pour retrouver la part de lumière qui les rattacherait, souvent malgré eux, à la noblesse de l'espèce...

Lawrence Durrell a écrit : « Tous les grands livres sont des voyages à travers la pitié. » La plupart des vôtres, Michel del Castillo, ne constituent, à l'évidence, que des autobiographies à peine déguisées. Ah! vous au moins, vous ne méprisez pas « le misérable petit tas de secrets » qu'affectait tant de dédaigner André Malraux.

PIERRE MERTENS

Encore faut-il s'entendre. Vous masquez autant que vous exhibez. Et vos œuvres seraient moins généreuses et moins amples si elle ne se coulaient pas dans le moule de la fiction, celui où se formule toujours le plus vrai que la vérité même...

Les circonstances de votre vie auraient pu faire que vous deveniez, comme on dit, « un témoin de son temps » et ce n'eût déjà pas été peu de chose... Mais c'est en vous abreuvant aux sources amères de votre destin individuel que vous êtes devenu, en outre, un grand artiste. Seuls les archéologues de la fiction peuvent, pareillement, désenfouir la cité inconnue qui n'émerge qu'en eux. Voilà pourquoi vous remettez inlassablement vos pas dans les vôtres, et vous rebattez sans cesse les cartes du même jeu. Parfois vous réintroduisez avec entêtement l'instruction d'une procédure sans terme. Voilà pourquoi vous attirez l'attention tantôt sur tel détail de la fresque, tantôt sur tel autre. Il y a de sublimes « ressassements » : l'œuvre de Claude Simon en fournit un autre exemple.

Héritier de Don Quichotte et d'Emma Bovary, vous êtes bien aussi le fils putatif d'Aliocha Karamazov ou du prince Mychkine. La terre espagnole, la langue française, un certain génie russe se sont partagé cette œuvre altière et exigeante. Vous n'apparaissez nulle part en exil puisque la littérature vous a accordé ses visas et a tamponné vos passeports, elle qui vous fut si hospitalière quand si peu d'élus authentiques résident sur son sol. Et que notre petit pays, dont vous avez si amicalement souligné, ici où là, l'heureuse folie, à son tour, vous souhaite avec fierté la bienvenue...

Quant à nous, vos lecteurs, nous émergeons toujours de vos livres partagés entre le désarroi (d'avoir pris la mesure de certaines cruautés), l'allégresse (de mieux comprendre) et la gratitude (de vérifier que cela a pu être mis en mots...).

Votre tragédie personnelle, vous l'avez surmontée, transcendée, Monsieur, dans et par la littérature. Il semble bien que vous lui ayez tout donné... Sachez qu'à nos yeux, celle-ci vous l'a bien rendu!

Il existe un sentiment plus pur, parce que plus désintéressé que tous les autres, je dirais même : plus « enfantin », qui unit à un écrivain celui qui le lit. Cela s'appelle la reconnaissance et c'est elle, surtout, dont j'ai voulu, ici, porter témoignage.

Discours de M. Michel DEL CASTILLO

Mesdames, Messieurs,

Je veux d'abord vous dire ma gratitude et ma confusion.

Gratitude pour l'honneur que vous me faites en m'accueillant parmi vous. Ce n'est certes pas la première fois dans l'histoire de votre institution que vos portes s'ouvrent devant des personnalités, sinon marginales, à tout le moins décentrées : dans ce fauteuil où vous m'appelez à m'asseoir, trois femmes se sont succédé, dont une tout au moins, je pense à Colette, eût mérité de siéger parmi vos confrères de France. Née un demi-siècle trop tôt, elle se heurta aux préventions d'une société exclusivement masculine, si bien que votre geste fut, pour elle, mieux qu'une consolation : une réparation solennelle et un hommage éclatant. En la distinguant, vous honoriez bien entendu la littérature, et la plus raffinée, mais vous preniez date également avec le futur qui a rejoint votre universalité en s'ouvrant largement aux femmes. Avec la troisième de celles que vous aviez appelées, avec Marguerite Yourcenar, vos confrères parisiens, si même ce fut avec réticence, finirent par vous emboîter le pas, reconnaissant que le monde et ses mœurs avaient bel et bien changé.

Quand je m'interroge sur les raisons qui ont bien pu vous inciter à me faire ce signe amical, moi qui habite, depuis la petite enfance, les terres blêmes de l'exil, je me dis que c'est peut-être à cette Europe déracinée par les guerres que vous tendez la main. Vous demeurez ainsi fidèles à votre tolérante hospitalité.

Confusion, Mesdames et Messieurs, d'avoir écouté le magnifique discours de M. Pierre Mertens, notre confrère et mon ami. Ses propos, qui montrent d'abord son talent, m'ont causé une émotion trop vive pour que j'en puisse dire autre chose que : merci. Pour court qu'il soit, je mets dans ce mot une reconnaissance éblouie. Seul un écrivain - mais quel ! - pouvait de la sorte explorer le monde secret d'un autre écrivain, trouver les mots pour suggérer ce qui reste caché au romancier lui-même.

Mesdames, Messieurs,

Je n'aime pas faire des discours. Vous imaginez mon désarroi devant le silence, je veux le croire bienveillant, que vous dressez devant moi.

Ce malaise s'augmente de l'immensité de la tâche qui m'est assignée. Je croyais connaître Georges Duby. J'avais lu ses principaux ouvrages lors de leur parution; dans ma jeunesse, j'avais étudié les précurseurs de l'école qu'il a illustrée, Henri Pirenne, votre compatriote, le Hollandais Huizinga, l'Allemand Norbert Elias, les deux fondateurs des Annales enfin, Lucien Febvre et Marc Bloch. J'avais fait du chef-d'œuvre de Braudel, La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II, mon livre de chevet, et il l'est resté depuis. Quelle n'a pas été ma surprise, en préparant cet hommage, de découvrir, derrière l'auteur dont j'étais vaguement familier, le seigneur campé dans son fief universitaire ouvrant et dirigeant d'innombrables chantiers! Des articles en anglais et en français, des préfaces et des présentations; des encyclopédies et des manuels; la radio et la télévision; les textes enfin retaillés, recousus, refondus, publiés sous des titres différents.

Georges Duby m'a heureusement tendu la main. Dans L'Histoire continue, livre publié en 1991, où il retrace sa carrière, s'explique sur ses méthodes, il s'étonne de découvrir l'unité de son projet : « Il n'est pas moins remarquable que j'en sois encore aujourd'hui à travailler sur un projet esquissé il y aura bientôt quarante ans. Ceci témoigne de la cohérence de l'ouvrage que j'ai poursuivi pendant un demi-siècle. Il forme un tout. » Il indique le mouvement de sa quête, ou, pour reprendre sa métaphore biologique, sa prolifération cellulaire à partir du noyau original, le plan de sa thèse de doctorat. Il signale les trois axes qu'il a suivis : la terre, les paysans, dont il deviendra l'un des spécialistes incontestés ; la chevalerie, la noblesse, jusqu'à Bouvines et Guillaume le Maréchal ; le pouvoir

MICHEL DEL CASTILLO

enfin, sa nature et ses représentations, dans lesquelles il nous faut bien inclure l'Art, qui le légitime, l'exalte et le justifie.

Cette netteté du projet m'a soulagé en simplifiant ma tâche.

Outre la surabondance du matériau, je me heurtais à des scrupules touchant la nature des textes. Un écrivain est-il qualifié pour commenter une œuvre à prétentions scientifiques ? Depuis que les hommes rédigent des chroniques et des annales, l'ambiguïté demeure : ce sont d'abord des récits, mais ils prétendent fixer et rappeler ce qui est arrivé, en un temps daté, vécu par des personnages identifiables. Les scribes qui ont récolté, rassemblé, mis en forme ces événements ne l'ont toutefois pas fait sans arrièrepensées, si bien que nous avons le droit, sinon le devoir, d'y regarder de plus près. « Depuis quelque temps, j'emploie de plus en plus le mot «je» dans mes livres. C'est ma façon d'avertir mon lecteur. Je ne prétends pas lui transmettre la vérité, mais lui suggérer le probable, placer devant lui l'image que je me fais, honnêtement, du vrai. » Saluons cette probité. Nous quittons le domaine du démontrable pour rejoindre celui du relatif. Nous frôlons la littérature. « À l'historien revient, poursuit Duby, cette même fonction médiatrice : communiquer par l'écriture, le feu, la «chaleur», la «vie même». Or, ne nous méprenons pas, cette vie qu'il a mission d'instiller, c'est la sienne, » Ici, je ne me sens pas tout à fait dépaysé.

Un engagement si personnel pose bien des questions. Celle-ci, inévitable : puisque la vie instillée dans l'interprétation des sources participe de celle de son auteur, quelle est-elle ? dans quelle atmosphère a-t-elle baigné? Il ne s'agit pas d'inférer de la biographie à l'œuvre, mais de remonter d'une chronologie à l'autre. Quel air le jeune Duby respirait-il? Ces interrogations, il n'a, dans son travail. cessé de les tourner. « Ces récits - les œuvres d'imagination qu'il décide d'étudier en tant que témoignages des mentalités d'une époque - ces récits m'apprennent davantage, et d'abord sur leur auteur, par ses louvoiements, ce qu'il peine à dire, ce qu'il ne dit pas, qu'il oublie ou qu'il cache. » Une méthodologie qui renvoie au concept de mentalité : « ... nous cherchions à reconnaître, écrit-il. non pas ce que chaque personne tient accidentellement refoulé hors de sa conscience, mais ce magma confus de présomptions héritées à quoi, sans y prêter attention mais sans non plus le chasser de son esprit, elle fait à tout moment référence. »

Dès lors, nous nous sentons à notre tour autorisés à nous demander quel pouvait bien être, dans son cas « ce magma confus de présomptions héritées à quoi, sans y prêter attention..., il faisait à tout moment référence ».

1919, année de sa naissance. Nous n'avons pas de mal à imaginer l'atmosphère de son enfance, jusqu'à l'âge de onze, douze ans. Journaux, romans, théâtres, cinéma, chansons : un seul mot, hurlé, scandé, martelé : Victoire ! Toute une génération de jeunes hommes qui, avec Barrès, « frémissant jusqu'à serrer les poings du désir passionné de dominer la vie », n'avait cessé de murmurer, serrant les mâchoires : « Y penser toujours, n'en parler jamais » ; ils l'avaient eue, ces jeunes gens, leur Revanche. L'ont-ils savourée ? C'est moins sûr. Car, derrière les clameurs, derrière les fanfares, un gémissement lent se propage dans tout le pays : il porte la plainte du million de jeunes hommes enterrés dans la boue des tranchées, des centaines de milliers d'estropiés et d'amputés. Comment le jeune Duby n'entendrait-il pas ce lamento d'un peuple exténué, ni ces invectives furieuses : « Plus jamais ça! »

Victoire plus qu'ambiguë : amère et désespérée. Absurde surtout.

« La terre et les morts », avait scandé la voix fiévreuse et cajoleuse de Barrès. Il les avait, ses morts : une gadoue de chairs broyées et d'ossements délavés. Plus insensé, un autre cri jaillit dans l'adolescence de Duby, vers 1930 ? poussé par les cohortes d'anciens combattants : « Debout les morts ! »

« ... les hommes de ma génération, profondément marqués par ce qu'on leur avait raconté de la Grande Guerre, écœurés par cette nouvelle guerre aussi absurde, dont ils prévoyaient l'éclatement, et qui effectivement éclatait, les écrasait, n'étaient-ils pas aussi fermement convaincus que l'histoire a un sens. » On comprend leur scepticisme.

« L'histoire que je vais raconter débute en 1942, à l'automne. C'est la guerre. Elle est entrée dans sa phase la plus amère. Je viens d'être agrégé. J'enseigne dans un lycée de province l'histoire et la géographie à des jeunes gens. Mon intention ferme est de ne pas en rester là, et j'ai décidé de préparer une thèse de doctorat. » Georges Duby aura vingt-trois ans dans quelques semaines. Justement ambitieux, bien décidé à ne pas s'empêtrer dans la filière universitaire

MICHEL DEL CASTILLO

dont il connaît les embûches, il met tous les atouts de son côté. Jean Déniau, son maître, qui lui a donné le goût de l'histoire et plus précisément de celle du Moyen Âge, lui choisit comme patron de thèse Charles-Edmond Perrin, mieux introduit dans le sérail, c'est-à-dire en Sorbonne. Toujours scrupuleux, Duby ne cache rien de ces jeux d'influence. Il ne dissimule pas davantage le nom de celui qui a eu, sur son orientation, une influence décisive, Marc Bloch. « La Société féodale me marqua jusque dans ma façon d'écrire. » Le nom de l'ancêtre reviendra.

Mesdames et Messieurs,

Pourquoi relever d'emblée cette date, 1942, l'amertume de la période ? Parce que Duby lui-même, retraçant son évolution, insiste sur ce qui, par-delà les événements, cette écume, porte le mouvement lent des sociétés. Ce professeur de vingt-trois ans est un bûcheur, agrégé à un âge où, qujourd'hui, des bataillons d'élèves s'obstinent à préparer un improbable baccalauréat. On reste confondu par l'étendue de ses curiosités. Il a lu l'entière collection de la revue fondée par Lucien Febvre et Marc Bloch, ces *Annales* qui ont révolutionné l'historiographie française. C'est aussi un sensible : avec Stendhal, Chateaubriand, avec les romans qu'édite la N.R.F., il prolonge son apprentissage. Autour de Mâcon, ville où il a passé son enfance et poursuivi ses études secondaires, il visite les abbayes et les monastères, amoureux déjà de cette architecture romane qu'il célébrera plus tard. Cette Bourgogne est aussi le berceau de ses deux grands-parents, faut-il le préciser ?

Il arrive que certains hommes mettent des années à se trouver : Georges Duby, lui, nous apparaît entier dès sa jeunesse.

« La terre ne ment pas » : sur les Français vaincus, humiliés, la formule fait mouche. Elle est poétique, c'est-à-dire fumeuse. Collines, vallons, prés et bois ne trompent pas, on l'admettra sans peine. Dépasse-t-on l'apparence, la plus bucolique des campagnes dévoile l'exploitation. Servitudes, corvées, dîmes et prélèvements, fléaux et calamités : explorant pour sa thèse ce territoire autour de Cluny, l'étendue d'environ un demi-département, c'est cette suite de ruses et de violences que le jeune Duby découvre. Qui dit conflit dit mouvement, donc Histoire : « Ici, dans cette nuit, dans cette indigence tragique et dans cette sauvagerie, commencent, pour des siècles, les victoires de la pensée de l'Europe » - ce sont les derniers mots, admirables, de l'An mil.

En ces temps de privations, 1942-43, la terre redevient un refuge. On se tourne vers elle, on s'y cache. Qu'on ne se méprenne pas sur mon propos : pas de cause à effet dans mon esprit. De simples affinités : une capitale d'opérette, Vichy, une gérontocratie nostalgique d'un passé idéalisé ; un pays désarticulé, abasourdi par une défaite humiliante : dans cette atmosphère de frilosité, de lassitude et de peur, le jeune Duby s'enfouit, lui aussi, dans la terre.

Il suffit de rouvrir n'importe quel livre de Bernanos pour retrouver la colère, la rage de cette jeunesse de France enterrée dans la boue en 14-18, couchée parmi les rats dans la puanteur des cadavres entassés au fond des tranchées. Ils sont, ces jeunes fantômes, sortis de l'enfer hébétés, sonnés, pour découvrir que l'arrière buvait des cocktails exotiques en dansant le charleston. Ce qui est mort à Verdun, au Chemin des Dames, c'est le sentiment vécu de la nation, la foi en une appartenance commune. Rappelez-vous les mots de Georges Duby sur sa génération : absurde... écœurement... écrasait; ils expriment tous ce sentiment de déréliction.

En 1942-1943, quand il élabore le plan, organise et range le fichier de ce qui deviendra sa thèse, La Société aux XIe et XIIe siècles dans la région mâconnaise, Georges Duby vit, lui aussi, déboussolé; doublement, si j'ose dire, par l'isolement du présent, par la poursuite du passé. « Ce que je cherchais dans mes courses à travers les champs et les bois, c'était une bonne prise, concrète, sur le réel, pour m'assurer. » S'assurer dans son enquête, bien sûr, mais le mot en contient deux : quête et en : une recherche de soi donc. Il cherche à sentir et à penser avec ces hommes qui, voilà plus d'un demi-millénaire, habitèrent ces lieux, ouvrant avec des outils dérisoires des sillons dans la terre, semant et moissonnant : des hommes qui aimèrent, souffrirent, moururent. « Nous sentions l'urgence de pousser au-delà, du côté de ces forces dont le siège n'est pas dans les choses, mais dans l'idée qu'on s'en fait et qui commandent en vérité de manière impérative l'organisation et le destin des groupes humains. »

Ces rapprochements peuvent paraître gratuits : Georges Duby luimême pourtant les établit, à cette nuance près qu'il les déporte dans le temps, les pousse vers les années de son assise professionnelle, 1950-1960, déplacement qui ne manque pas d'intérêt, tout comme les explications dont il l'accommode. Ainsi le goût pour ces siècles éloignés découlerait, nous dit-il, de l'urbanisation massive, de la nostalgie induite par un mode de vie anonyme, aseptisé. De la

MICHEL DEL CASTILLO

même manière, ses travaux sur la France rurale trouveraient pour partie leur origine dans le désir que lui-même et bon nombre de ses collègues auraient eu d'aider, par leurs recherches, les peuples du tiers-monde, dépendants de leur agriculture. Dans ce catalogue d'intentions pieuses, même la guerre d'Algérie figure, avec ses tortures et ses massacres...

Mesdames et Messieurs,

L'usage admet que le discours d'hommage comporte des épines. Je ne les glisse toutefois pas pour respecter les lois de la rhétorique académique. J'ai choisi de réfléchir devant vous à voix haute et ne puis taire mes hésitations. Je vous dis donc tout net : je tiens ces belles déclarations d'humanisme pour des concessions à la mode.

Les nostalgies bucoliques, la célébration des vertus paysannes opposées à la déliquescence et à la perversion des villes, ces poncifs ne datent pas des années 60. Ils imprègnent les années 30, ils s'épanouissent au lendemain de la défaite. Non que l'œuvre de Georges Duby participe de cette mystification. Mais les justifications qu'il donne, après coup, à sa vocation me semblent illusoires. Point n'était besoin de la guerre d'Algérie et de la torture pour se tourner vers la terre : il y était depuis l'enfance, je crois l'avoir montré; il s'y accrochait quand tout, autour de lui, vacillait, « Je jugeais nécessaire ce commerce étroit, prolongé, charnel avec la terre. » Est-ce assez net? Seulement, c'était en 1942-1943, non en 1960. Ne vous semble-t-il pas étrange qu'un historien, soucieux par vocation et par méthode, d'éviter tout anachronisme, ne vous semble-til pas bizarre qu'il y succombe de manière si naïve, innocente presque ? Jugez vous-même : « ... la part amère que nous prenions alors au drame de l'Algérie et qui nous portait, comme pour venger l'honneur souillé par les tortures et les mensonges, à recueillir les débris des cultures écrasées, à nous demander si, dans l'Europe médéviale, les cultures paysannes n'avaient pas été elles aussi rabotées par l'orgueil et la cruauté des riches, des savants et des puissants. » Si les bons sentiments ne suffisent pas à faire de la bonne littérature, ils ne font pas non plus, j'en ai peur, la meilleure introspection.

En réalité, le jeune Duby continue d'habiter un autre temps, qui a modelé son esprit et imprégné sa sensibilité : de quoi bavarde-t-il avec son maître de thèse, Charles-Edmond Perrin, lors des visites qu'il lui rend dans ce Paris qu'il qualifie de « sinistre », celui de

l'occupation? « Nous parlions, ou plutôt il parlait, revenant sans cesse sur la même histoire, son épopée, la guerre de 14-18 ». Cela n'est pas pour nous étonner. Il s'agit en vérité d'une seule histoire, dont Verdun ne fut peut-être, longtemps après Bouvines, que la sanglante ordalie, le jugement de Dieu d'une Europe des nations jouant son destin à pile ou face. La longue Histoire dont Georges Duby deviendra l'un des maîtres, le jeune thésard la vit donc dans sa chair et dans son esprit.

Hasard ou nécessité? En 1944, dans Lyon en proie à une répression proprement enragée, dans Lyon où Georges Duby vient d'être nommé professeur, son destin croise celui de son maître spirituel. Marc Bloch, dont on retrouve le cadavre supplicié, jeté avec des dizaines d'autres dans une fosse. Point de jugement, moins encore de blâme : Georges Duby a survécu, est-ce une faute ? Mais il éprouvera à la pensée de ce corps torturé la démangeaison qui gratte encore la mémoire française. Quand des procureurs se lèvent pour reprocher à Lucien Febvre d'avoir, contre vents et marées, poursuivi la publication des Annales, - et soyez sûrs que ces accusateurs ne furent pas en majorité des combattants -, Georges Duby a du mal à conserver son sang-froid : « Des gens qui ne savent pas ce que c'était que tenir bon sous la botte allemande pour ne pas baisser pavillon, lui reprochent son acharnement à maintenir les Annales en vie pendant l'occupation. On l'oppose à Marc Bloch dont on amplifie le rôle tandis que l'on minimise le sien. » Vous aurez senti le frémissement du ton, sa colère mal contenue : le reproche, diffus, vague, n'est-il pas celui qu'au secret de son cœur la société française en son entier s'adresse ou fuit ? Elle n'a pas été majoritairement héroïque; aucune société ne l'est : on l'inonde de récits épiques, on lui montre en exemple ces combattants de l'ombre qu'on élève au-dessus d'elle comme aux siècles passés l'Église brandissait les images de ses saints. Les incantations de de Gaulle. acharné à le hisser au-dessus de lui-même, la prosodie funèbre d'un Malraux, cette poésie magnifique ne parviendront pas à le persuader, ce vieux peuple rompu, qu'il a bien été l'acteur de cette geste admirable.

« ... Althusser me passionnait lorsqu'il désignait l'idéologie comme une illusion inéluctable au sein de toute formation sociale. » Je saute les étapes, j'ai l'air de camper déjà au Collège de France où, appelé par Braudel, Georges Duby, n'arrivera que vingt-cinq ans plus tard, en 1970. Je souhaite seulement montrer que ces illusions inéluctables sans lesquelles aucune société en effet, faute de

MICHEL DEL CASTILLO

se penser, ne survit, mon prédécesseur n'avait pas attendu Althusser pour y succomber. La plus durable aura été le marxisme, qu'il a eu l'élégance de ne pas renier, revendiquant au contraire « ce prodigieux instrument d'analyse ». Il poussera d'ailleurs loin cette coquetterie, citant, non seulement Marx et Engels, mais aussi Lénine, dont le génie philosophique ne me semble pourtant pas éclatant.

Quelle originalité y avait-il à embrasser le marxisme en 1945-55, décennie glorieuse pour le P.C.F., qui peu ou prou influençait toute l'intelligentsia française, à commencer par l'Université ? Ce n'est pas une critique, tout juste un constat : le marxisme était l'air du temps. Rien que de naturel, pour un historien, de le respirer, de l'étudier. Georges Duby n'a pas été membre du Parti, il n'a donc pas eu à se renier. Ses déclarations ne font que conforter ce que nous devinons : écrire l'Histoire, c'est l'interpréter. Se situer soi-même dans l'Histoire qui se fait avec ou sans nous, cela revient à s'inventer des justifications. En ce domaine, la morale n'intervient pas et il n'y a pas lieu à juger ni blâmer. Chacun se forge ses illusions. Tout au plus peut-on tenter de les dissiper.

« Promu docteur, je me carrai presque aussitôt dans une chaire d'université, comme un seigneur, et d'autant plus confortablement que le fief se trouvait sur les confins, loin de Paris et de ses intrigues. » À Aix-en-Provence, Georges Duby entre dans la phase la plus féconde de sa longue carrière.

Si son premier ouvrage, paru en 1958, s'intitule Histoire de la civilisation française, cela relève encore d'un hasard nécessaire : le livre rejoint la mythologie gaullienne. Il constitue le premier moment d'une longue méditation sur la France, non plus celle des palais et des chancelleries, mais celle qui regarde l'émergence du caractère national, forgé d'abord dans le paysage, autour des monastères et des châteaux. Une gestation millénaire, sans cesse menacée, reprise avec ténacité. Un projet ? Duby parlera d'une suite de hasards : la loi de succession des Capétiens qui, de mâle en mâle, assure la stabilité de l'institution ; la position du domaine royal, autour de Paris, qui bénéficiera de l'essor de la croissance européenne. Sans l'existence de ce sol fécond, situé au carrefour de toutes les influences, rien n'eût été possible, ni l'éclosion magnifique des abbatiales et des cathédrales, ni le foisonnement des écoles et des idées.

On en revient à la terre sur laquelle, durant près de dix ans, Georges Duby continue de se pencher, tentant de comprendre ces paysans qui obsédaient sa jeunesse. Interrogations qui culminent dans Guerriers et paysans, paru en 1973, et qui, nourri d'une érudition vertigineuse, n'en reste pas moins alourdi à mes yeux – pourquoi cacherai-je mon sentiment? - par le poids trop visible de la méthode marxiste, de ses deux concepts clés, le mode de production et la lutte des classes. Non qu'ils soient faux ou inadéquats : s'adaptent-ils parfaitement à la réalité qu'ils décrivent ? Duby lui-même a émis des doutes. Mais il fait mieux : c'est de cette même année 1973 que date ce pur chefd'œuvre, tant dans sa forme que par son fond, Le dimanche de Bouvines, où le récit, les récits devrais-je dire, d'une bataille, livrée un dimanche de juillet, en l'an de grâce 1412, sert de prétexte à la plus magnifique reconstitution d'une société. Prouesse, largesse, honneur, l'imaginaire d'un groupe social, celui des chevaliers rassemblés en bandes autour de leurs seigneurs, cet imaginaire est analysé, décortiqué, démantelé avec une gourmandise d'ogre. Rien n'échappe à sa voracité, ni ce qu'une bataille signifie pour ces hommes-là, l'ultime recours, un pari fou, un acte sacramental, accomplis sous le regard de Dieu qui devra trancher; un renoncement aux joies de la guerre, jeu saisonnier de ces bandes de jeunes loups affamés de pillages et de rançons. Et les tournois, non ces duels singuliers du cinéma hollywoodien, mais ces batailles rangées qui opposent des bandes rivales, Angevins contre Normands, accourues de partout en une sorte de foire gigantesque; le courage, qui est d'abord la solidarité de caste – ne pas tuer les chevaliers, ne pas s'exposer, ne pas risquer de mourir, mais envoyer au massacre la piétaille méprisée, les mercenaires honnis qu'on place en première ligne et qu'on déteste d'autant plus que, payés pour mourir et dispenser la mort, ils bafouent les règles de l'honneur en menaçant de tuer les chevaliers. Pour caractériser cette société de bêtes fauves, superbes de jactance naïve et d'innocente cruauté, l'épithète grumeleuse revient tout au long du livre, suggérant cette agglutination, cette promiscuité, cet « amour » que les individus composant ces troupes instables se vouent les uns aux autres : besoin de se serrer, de se réchauffer, de se protéger, de se défendre. Ce sentiment fait le meilleur d'eux-mêmes, leur fidélité, il désigne le crime entre tous impardonnable, la traîtrise et la félonie. Point de grille de lecture universelle dans ce Dimanche de Bouvines : mais le plaisir de conter, de peindre avec des couleurs qui gardent l'éclat des enluminures.

On peut penser que Georges Duby a gardé la nostalgie de cette joie d'animer, de faire vivre, puisqu'il retourne, onze ans plus tard, à ce

monde d'hommes magnifiques et cruels, ces rapaces altiers, cuirassés de la tête aux pieds et qui vont, buvant et ripaillant, de défis en tournois, jeux autrement dangereux pour eux que la bataille, car ils y risquent leur vie. Ce sera Guillaume Le Maréchal ou Le meilleur chevalier du monde, paraphrase d'un récit commandé par le fils du héros pour perpétuer la mémoire de l'ancêtre, magnifier le lignage. Duby démonte, une pierre après l'autre, ce cénotaphe de mots avec une piété lente, admirable requiem de la chevalerie, de ses grandeurs et de ses vices.

Mesdames, Messieurs, chers Confrères,

C'est cet écrivain-là que vous avez voulu honorer en l'appelant à siéger parmi vous. Et à ceux qui s'interrogent sur ce qu'est un écrivain, je demande d'écouter ces quelques phrases; elles ouvrent la description minutieuse, solennelle, de l'agonie du Maréchal, qui entre dans la mort en respectant chaque étape de ce qui était alors une liturgie. Écoutez, et dites-moi si vous n'entendez pas la musique d'un authentique écrivain: « ...suivons pas à pas, dans les détails de son déroulement, le rituel de la mort à l'ancienne, laquelle n'était pas dérobade, sortie furtive, mais lente approche, réglée, gouvernée, prélude, transfert solennel d'un étant dans un autre état, supérieur, transition aussi publique que l'étaient les noces, aussi majestueuse que l'entrée des rois dans leurs bonnes villes. La mort que nous avons perdue et qui, peut-être, nous manque. »

Le temps me fait défaut pour vous parler de ce qui me tient le plus à cœur : les textes d'abord publiés par l'éditeur d'art Skira, parus ensuite sous le titre Le temps des cathédrales, dernier élément de cet imaginaire du féodalisme, qui répartit la société en trois ordres, correspondant aux trois fonctions – nourrir, combattre, prier -, rangés en une procession liturgique, elle-même reflet de la hiérarchie céleste. « L'ordre, commente Duby, est ainsi le fondement sacralisé de l'oppression. » Avec saint Paul et saint Augustin, Tertullien ne disait pas autre chose : « L'autorité de l'Église institue la différence entre l'ordre et la plèbe. »

Cette oppression sacralisée va, avec Cluny, avec saint Bernard, avec l'abbé Suger surtout, ce haut intellectuel qui pense et organise l'espace de la basilique royale de saint Denis, qui distribue et répartit la lumière afin que sa clarté se répande en suivant la course du soleil dans le ciel, elle va, cette oppression sacralisée, produire des images

d'une splendeur saisissante. De Reims à Chartres, de Bourges à Paris, au cœur du domaine royal, surgit cet art gothique que Duby nomme royal, parce qu'il démontre l'idée que ses bâtisseurs se faisaient de l'univers, de son harmonie, de sa musique silencieuse, pour citer saint Jean de la Croix : la música callada, la soledad sonora, la musique muette, la solitude sonore. Et parce que, par son sacre, le roi participe d'une double nature, humaine et surnaturelle, où l'ordre et la paix s'incarnent, les cathédrales exalteront sa puissance. On touche du doigt l'ambiguïté de l'art, la nature équivoque de ses liens avec le pouvoir. Instrument entre les mains des puissances, superstructure au sens marxiste? Duby, dans Les trois ordres, n'est pas loin de le croire. Observant de plus près, étudiant le mouvement des statues, scrutant leurs sourires ironiques, il ne tarde pas à s'apercevoir que ces images bougent, qu'elles échappent aux intentions qui les firent naître, qu'elles s'émancipent et se délivrent. « L'amorce, note Duby, d'un tournant majeur, le passage d'une religion rituelle et liturgique - celle de Charlemagne, celle encore de Cluny - à une religion d'action et qui s'incarne, celle des pélerins de Rome, de Saint-Jacques et du Saint-Sépulcre, celle bientôt des croisés. Au sein des terreurs et des fantasmes, une toute première perception de ce qu'est la dignité de l'homme. »

Cette petite phrase introduit, dans la manière qu'a Georges Duby de déchiffrer l'Histoire, une autre grille de lecture, fort éloignée du marxisme puisqu'elle reconnaît au christianisme une vocation d'Histoire, issue de l'Incarnation, un appel au mouvement, une ouverture aux joies du monde, une capacité enfin à s'ouvrir au sourire de la femme, à sa tendresse, à s'ouvrir, avec François d'Assise, aux plantes et aux oiseaux, à toute la création.

Je retourne à ce noyau original, sa thèse de doctorat, d'où, dit-il, tout est sorti, je reviens à l'époque et aux circonstances, 1942-43, où le projet mûrit. On peut, certes, penser que la date et les circonstances relèvent du hasard. Lui-même nous avertit pourtant : « Les faits sont relatifs. » L'essentiel se passe ailleurs, dans l'interprétation, qui, ajoute-t-il, a besoin de l'imagination, « inévitable, indispensable magicienne ».

Que ranimait-elle, cette fée, en cette période amère de l'occupation? Un monde évanoui dont il ne reste que des épaves, une société disparue depuis des siècles, tout un peuple de défunts. La terre et les morts, vus, non plus avec le regard trouble de la nostalgie, mais dans leur effort, dans leur persévérance. Un siècle après

MICHEL DEL CASTILLO

l'autre, ces générations ont patiemment édifié la France et, même, une certaine Europe, celle de la chrétienté latine. La nouvelle Histoire, si brouillée avec le sens, si fâchée contre le messianisme de l'ancienne, ne le retrouvait-elle pas, ce sens, plus long à se dégager, caché sous les événements, mais inséparable du destin des hommes? Ne dispensait-elle pas, de manière insidieuse, la consolation des défaites, des massacres et des charniers, en nous installant dans la respiration d'un temps en apparence immobile?

Il sogno della Storia – Le songe de l'Histoire, tel est le titre donné en italien aux entretiens que Georges Duby avait eus avec Lavreau, et c'est un peu dans ce songe que j'ai voulu vous introduire. Mais, penserez-vous, l'objectivité de ces recherches, la vérité? Je vous rassure: je crois tout vrai de ce que les hommes inventent ou créent, racontent ou démontrent; je crois tout vrai de ce qui les aide à vivre. Elles sont donc vraies, irrécusables, les images qu'un jeune Français a caressées pour se consoler de l'amertume d'une victoire absurde et d'une défaite plus cruelle encore – elles restent vraies pour tous ceux qui y découvrent des raisons d'espérer.

SÉANCE PUBLIQUE DU 6 JUIN 1998

Réception de M. Guy VAES

Discours de M. Jacques DE DECKER

Monsieur,

Je suppose que vous mesurez comme moi la bizarrerie de la situation. Vous voilà, par les hasards des désignations dans cette compagnie, accueilli par quelqu'un qui, si l'on se réfère aux usages qui jadis réglementaient les relations entre les tranches d'âge, vous doit le respect. Première incongruité du rituel auquel nous allons nous prêter. Mais qui lui donne aussi son prix. Parce que la raison qui me conduit à prononcer aujourd'hui votre discours d'accueil est la plus évidente en cette matière : c'est que je suis l'un de vos admirateurs. Ce n'est pas plus compliqué que cela : j'aime profondément votre œuvre, tout simplement, et je le proclame tout de go. J'aime ce que vous écrivez comme l'on aime en lecteur passionné un auteur qui répond aux plus secrètes aspirations que l'on éprouve. C'est dire que je suis bien en peine de vous aborder de façon dépassionnée, comme je m'y efforce dans l'exercice de ma profession de critique. Là, il m'arrive de faire objectivement l'éloge de quelqu'un qui m'est, au sens intime du terme, parfaitement étranger. Je serais totalement incapable de procéder de la sorte avec vous, parce que vous m'interpellez, Monsieur, presque à chacune de vos pages, depuis les bientôt vingt ans que je vous lis.

Très exactement depuis que ce cher Jacques Antoine, dont le rôle dans nos lettres fut si décisif et essentiel, me mit en demeure de préfacer la réédition, en 1979, d'*Octobre long dimanche*. Je n'avais, à ce moment, rien lu d'autre de vous que des bribes de ce que vous

tenez pour parfaitement négligeable dans votre production : des articles de magazine, le plus souvent des critiques de films, d'une qualité exceptionnelle, parce que frappés au sceau d'une sorte de double vue qui ne trompe pas. Je savais que vous aviez écrit un livre légendaire par ailleurs, la rumeur circulait qu'*Octobre long dimanche* était un roman tellement fascinant que, du fait de sa réputation même, j'hésitais encore à me le procurer. Lorsque Jacques me dit que je devais sûrement aimer ce livre, je ne pus que l'approuver. Ce que je ne lui dis pas, c'est que je l'aimais déjà, pour l'aura qui l'entourait, pour l'émotion avec laquelle en parlaient ceux, comme Pierre Mertens ou Henri Ronse ou Henri-Floris Jespers, qui me vantaient ses qualités, pour le sillage lumineux qu'il laissait dans la mémoire de ceux qui l'évoquaient, alors que, moi, je ne l'avais pas lu.

J'acceptai donc sa proposition à l'aveugle, mais avec l'intuition que l'heure avait sonné d'entrer à mon tour dans la société de vos lecteurs. L'ambiguïté de ma réponse à Jacques, que je laissai dans la certitude que j'avais déjà été initié aux charmes d'*Octobre long dimanche*, me plaçait dans une situation analogue à celle de vos anti-héros : je me conformais à l'image qu'un autre se faisait de moi, comme votre Laurent Carteras, j'usurpais le rôle d'un autre, comme votre Hans Feldsohn, trop heureux de changer d'identité sous le regard de Stella. Jacques m'avait adoubé dans le cercle de vos aficionados.

Il fallut dès lors que je me hâte de donner raison à l'éditeur, et que, condition première pour m'acquitter du texte qu'il me demandait, je lise le livre que j'étais censé préfacer. Je me trouvais, au fond, dans une situation aussi bizarre que celle qui nous réunit aujourd'hui, mais cette fois-là, du moins je le suppose, à votre insu. Et j'entrai dans votre univers, je pénétrai dans votre domaine, entendant résonner en moi les premiers mots d'Octobre long dimanche, ces mots que la confrérie de vos fidèles se répète à mi-voix comme un Sésame : « Dans la clarté profuse et mordorée de l'après-midi, le pont de Vagrèze ressemblait à une vieille épure. C'est en arrivant sur la place du Bailli Delambre que Laurent Carteras en aperçut les réverbères. Ce paysage, confusément reconnu, ne devrait-il pas se le rappeler s'il ne voulait pas lui être étranger ? » Ce sont là les signes inauguraux de votre œuvre. Vous les avez tracés à l'approche de la vingtième année, c'était juste après la guerre, vous faisiez votre service militaire à Jambes, vous aviez été affecté à la bibliothèque de la caserne, vous aviez les loisirs nécessaires, ceux qui

RÉCEPTION DE M. GUY VAES

vous ont par la suite tant manqué, pour vous vouer au dessin et à l'écriture, et vous inauguriez, sans vous en rendre compte forcément, une des plus belles œuvres de notre littérature. Déjà, dans cet incipit, s'insèrent quelques-uns de vos leitmotive. Le thème de l'aprèsmidi, de début de la fin de journée, de l'octobre du jour si l'on veut, je dirais la dix-septième heure, où la lumière se fait rasante et dorée, plus précisément, selon le mot juste que vous utilisez, mordorée, un mot qui à la fois dit mourir et dormir, qui dit dormir pour mourir, pour parler comme votre concitoyen Paul Willems, concitoyen de beaucoup d'espaces d'ailleurs, et pas seulement d'une ville, Anvers, qui vous a tant marqués l'un et l'autre.

Le pont de Vagrèze, peut-être qu'il vous est venu à l'esprit parce que vous aviez le pont de Jambes sous les veux. Il n'y a pas de pont sur l'Escaut, à hauteur d'Anvers; il y a bien un tunnel piétonnier où vous m'avez guidé il y a quelques semaines, et qui a sa magie, certes, mais il y a un pont sur la Meuse à Jambes, une sorte de pont par excellence, parce que comme son nom l'indique, il enjambe le fleuve. Et surtout, ce qui m'intrigue dans cette ouverture de votre premier livre, c'est que vous y placez des réverbères. Comme dans certaines images de Magritte. Il est un autre réverbère chez Magritte, devenu presque trop célèbre celui-là, qui est lui aussi planté à proximité d'un cours d'eau, c'est celui de L'Empire des Lumières, l'illustre tableau de 1956. Dans ces quelques lignes que vous écrivez entre 45 et 47, mais qui paraîtront l'année même de ce tableau, vous nous introduisez dans votre propre empire des lumières, ce paysage confusément reconnu, comme vous dites, qui est de la même texture, empreint de la même ambiguïté, à la fois spatiale et temporelle. Les lieux sont reconnus confusément parce que le protagoniste sait qu'il devrait se les rappeler, mais d'évidence il n'y arrive pas avec certitude, parce qu'il ne sait pas dans quelle catégorie temporelle il s'inscrit, le présent de ce retour, ou le passé des années vécues à Vagrèze, qui le dotent d'une légitimité dont il doute.

Il éprouve donc un sentiment d'étrangeté, d'inquiétante étrangeté, puisque c'est ainsi que l'on a traduit cet *Unheimliche* repéré par Freud, et ce sentiment nous gagne, nous contamine, nous enlise à notre tour, comme moi je m'empêtre dans les premières lignes des premières pages de votre premier roman, en vous y empêtrant à votre tour, cher public, parce que c'est très exactement ainsi, à mon sens, que se vit la lecture de Guy Vaes, parce qu'il impose son rythme, sa logique, ses lois à notre prise de connaissance de sa

prose. Et de cela, de ce pouvoir-là, il a disposé d'entrée de jeu, dès qu'il s'est lancé dans son premier livre. Cela demande quelque éclaircissement, et donc que je sacrifie au pacte biographique, que je parle de ce Guy Vaes d'avant la rédaction d'*Octobre long dimanche*, de l'autre Guy Vaes en somme, de celui qui n'était pas encore entré en littérature, celui qui précède ce que vous appelez, Monsieur, un écrivain constitué de mots.

Vous avez, il y a de cela douze ans, inauguré la Chaire de Poétique créée à l'U.C.L. par Michel Otten - et vous avez porté chance à cette initiative -, en y prononçant quatre conférences magistrales qui constituent, sous le titre général *Le regard romanesque*, une magnifique introduction à votre œuvre. C'est là que vous vous autorisez, comme vous dites, un soupçon d'autobiographie pour sauvegarder les racines du discours. Et vous y dites ceci : « À l'origine, puisque toute création ou tentative de créer a un fondement concret, il y a Anvers. Il y a de zigzagantes études, l'exercice quotidien du dessin (au moins jusqu'à mes seize ans), l'enfermement que représente l'Occupation allemande, la bibliothèque de mon père — qui luimême écrivit, et fut apprécié par Charles Plisnier et Stefan Zweig — et la petite constellation de mes écrivains élus. »

Vous êtes donc né à Anvers, en 1927, un 27 du mois de janvier, dans un milieu familial où la littérature faisait, si l'on peut dire, partie des meubles. Votre père est affecté à l'administration de la Commission d'assistance publique, mais consacre ses loisirs à la littérature et sera l'un des fondateurs du groupe Lumière, dont le principal animateur est votre oncle, le prolifique et ravonnant Roger Avermaete. un écrivain qui est en quelque sorte, par la diversité hétéroclite et l'abondance débordante de son œuvre, votre opposé absolu. Son fils, votre cousin donc, est votre complice immédiat, et le restera à jamais, compagnon de découvertes, confrère qui adoucira le bagne que vous semblera toujours le journalisme, animateur aujourd'hui de la revue Archipel, qui vous ouvrira généreusement ses pages : il s'agit d'Alain Germoz. Votre mère est la fille de Constant de Kinder, auteur d'un roman épique qui fut longtemps l'un des bestsellers de la littérature de jeunesse en Flandre. Jan zonder Vrees - ce n'est pas non plus une orientation que vous emprunterez à votre tour. Mais l'essentiel n'est pas là : dans cette maison, les livres sont rois, et c'est tout ce qui importe. Vous puisez dans ce filon, vous y trouvez votre bien. Deux géants, d'abord, auxquels vous ne cesserez de vous référer, Jules Verne et Robert-Louis Stevenson, mais aussi Edgar Wallace, Wells et Burroughs. C'est la première vague

RÉCEPTION DE M. GUY VAES

de vos « préférences », comme dirait Gracq, qui deviendra plus tard lui-même l'une de vos primordiales admirations. Vous assimilez très vite une conviction qui vous restera toujours présente à l'esprit, et que vous expliciterez plus tard : « Pour éliminer la psychologie et aborder la métaphysique, on peut être amené à utiliser la couverture d'un genre traditionnel : l'allégorie, le policier ou le fantastique. Ce compromis offre de toute façon un sérieux avantage : il rend d'autant plus imprévu le sujet auquel on s'attaque. » Vos romans, par la suite, s'ouvriront aussi au moyen de cette clé-là.

Survient la guerre. Vous qui êtes aussi rétif au système scolaire que vous le serez plus tard aux servitudes du gagne-pain y voyez l'occasion de vacances illimitées : c'est ce que vous confirme l'exil qu'à l'âge des gamineries vous percevez comme une grande aventure. La réalité vous démentira bien vite : l'homme qui mène votre colonne de réfugiés, composée de fonctionnaires de la ville d'Anvers, n'est autre que le bourgmestre, Camille Huysmans en personne. Et il prend la fantaisie à cet ancien enseignant de renouer avec son métier d'origine en donnant cours à ces pauvres enfants en mal de scolarité. C'était bien votre chance. Une défaillance de santé vous libère heureusement de ce zèle intempestif : vous contractez la typhoïde, et êtes soigné à l'hôpital de Bordeaux. Votre cousin Germoz, toujours le mot pour rire, vous apporte sur votre lit de douleur Le club du suicide de Stevenson...

L'occupation sera l'époque de votre deuxième vague de découvertes littéraires : Kafka, Virginia Woolf, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Faulkner. Vous analyserez admirablement certains de ces auteurs dans votre essai La flèche de Zénon. Et un écrivain de langue française, mais d'origine américaine, Julien Green, dont vous êtes à présent le confrère au sein de cette Académie, vous requiert particulièrement, surtout par son traitement du temps, par cette vision qu'il consigne dans son roman Varouna, paru en 1940 : « Si l'on était raisonnable, on s'enfermerait dans l'heure présente comme dans une pièce à deux issues, dont on se garderait d'ouvrir les portes, celle qui mène au passé comme celle qui regarde vers l'avenir. On essaierait de se tenir à l'aise dans cette demeure tout à fait transitoire et permanente, puisque le passé n'existe plus et que l'avenir est essentiellement ce qui n'existe pas encore, en sorte qu'il n'y a jamais qu'un éternel présent d'où nous ne pourrons jamais nous enfuir. Jeter les yeux en avant ou en arrière ne sert qu'à troubler des natures comme la mienne. » Je tiens pour non fortuit le fait que vous citiez ce passage in extenso dans votre chapitre intitulé

L'instant présent mais toujours remémoré de votre Flèche de Zénon: vous v avez trouvé l'écho de votre propre hantise, celle d'un suspens continu, dont certains musiciens de jazz que vous aimez tant, Ellington, Gillespie, Garner, donnent une esquisse, celle d'un maintenant absolu dans lequel vous direz, dans votre roman L'Envers, que tout éclôt, un maintenant absolu que menace uniquement le néant. Ce temps-là, c'est celui de la création, avec un grand et un petit c, celui du Créateur divin et celui de l'artiste. On peut ou l'on doit —, direz-vous dans Le regard romanesque, admettre comme postulat un instant perpétuel où, suivant plus ou moins l'inspiration des gnoses, s'édifie l'histoire du monde. Cet instant perpétuel, j'ai la faiblesse de penser qu'il constitue le point focal de votre recherche, et il n'est donc pas exclu que vous l'ayez déjà identifié dans ces précoces années de formation, ce qui expliquerait que vous avez pu aborder l'écriture personnelle avec la maîtrise dont témoigne Octobre long dimanche.

Au sortir de la guerre, ironie de l'histoire, vous voilà mobilisé. À Jambes, comme je l'ai déjà dit, où vous êtes caserné après vous être essayé, au Matin d'Anvers, pour la première fois au journalisme. cette bête noire que vous ne cesserez de fustiger, attaché comme vous le serez à divers titres, à La Métropole, à Spécial, à L'Éventail, toujours d'aussi mauvais gré, mais toujours - cet éloge dût-il vous déplaire parce qu'il vous rappellerait que vous avez gaspillé une part du meilleur de vous-même à ce qui vous révulse - avec beaucoup de talent. Le répit militaire vous permet donc d'entamer la rédaction de votre premier roman, que vous poursuivrez quelques années plus tard à la faveur, je pèse le mot, d'un empoisonnement du sang qui vous accordera la grâce d'une nouvelle trêve professionnelle de huit mois. Il en faudra quelques autres encore avant que vous ne puissiez porter à Pierre de Lescure, qui dirige à ce moment la collection Roman chez Plon, et qui est l'une des figures providentielles qui croiseront votre route, le manuscrit d'Octobre.

La parution du livre, à la rentrée 1956, passe tout sauf inaperçue, comme en témoigne le nombre des comptes rendus dans la presse parisienne. Comme le climat intellectuel est à l'existentialisme finissant et au Nouveau Roman commençant, on vous compare au Camus de L'Étranger, et on vous confronte avec le Robbe-Grillet du Voyeur. Pascal Pia, dans Carrefour, fait subtilement la différence entre votre démarche et celle du chef de file du Nouveau Roman : « Dans Octobre long dimanche, dit-il, on sent la présence et l'émotion d'un artiste, alors que Le Voyeur trahissait plutôt la sécheresse

RÉCEPTION DE M. GUY VAES

d'un ingénieur ou d'un dessinateur industriel. Aussi bien la maîtrise de Vaes me semble-t-elle l'emporter sur le métier de M. Robbe-Grillet. » Dans le contexte du temps, de la part d'un commentateur de la qualité de Pascal Pia, la louange est de taille. Le destin du livre est lancé, et à la différence de celui du *Voyeur*, qui n'apparaît plus que dans les nomenclatures à l'usage des lycéens, il est plus que jamais vivace. Sept ans après sa parution, vous recevez de Julio Cortazar une lettre qui vous dit : « Pendant des heures j'ai été Laurent Carteras, et j'ai eu l'émotion et même la frayeur de découvrir en vous un écrivain d'une race qui pour moi appartient à la race des vrais rois. »

Entretemps, vous n'avez rien publié. Votre vie a changé, puisque vous avez rencontré Lydie Leclère à Florence, que vous l'avez épousée, et qu'elle vous encourage... à faire le voyage de Londres. Jusque-là, vous vous y êtes refusé: la ville est trop inscrite dans vos rêves et dans vos références littéraires pour que vous osiez confronter le fantasme à la réalité. Vous vous rendez cependant aux raisons de votre compagne, et c'est l'éblouissement. Votre texte Londres ou le labyrinthe brisé est un sommet de la rêverie citadine autorisée, dirais-je, comme le sont le Venises de Paul Morand ou La forme d'une ville de Gracq. J'en tire ces quelques lignes, qui donnent une idée de votre art de faire partager la découverte:

« On roule ostensiblement dans un roman du XIXe siècle, et l'intérieur du taxi me rappelle celui d'un cab. Ce bahut carré dans lequel nous sommes, Lydie et moi, rase l'asphalte, et ses roues autrefois élégantes comme des cerceaux, ont gonflé en rapetissant. Mais à l'intérieur on se croirait dans le vestibule d'une loge d'opéra, où s'offrent patères et miroirs. Seulement le spectacle ne débute pas au-delà du siège du chauffeur (...). Il se déroule dans l'écran des portières, et, comme dans les bons romans, il crée des surprises avec des riens. » Non, comme le dit Pia, vous ne vous situez pas dans la mouvance du Nouveau Roman, mais vous relevez sans conteste d'une véritable « école du regard ». Et cela va vous conduire, comme le temps vous est trop compté pour l'écriture, à vous exercer à la photographie. Votre première vocation, celle de peintre et dessinateur, trouve à s'assouvir dans cette pratique, qui débouchera, forcément, sur un livre que Jacques Antoine, encore lui, vous encouragera à faire, parce qu'il sait la fascination qu'exercent sur vous les vieux cimetières victoriens. Cet album paraîtra en 1978, c'est-à-dire vingt-deux ans après Octobre long dimanche, période au cours de laquelle vous n'aurez publié que deux livres, dans la discrétion confidentielle de la Librairie des Arts, à Anvers : votre Londres ou le labyrinthe brisé, et votre « essai sur le temps romanesque », à savoir La flèche de Zénon, méditation extrêmement complète que l'on peut tenir pour un manifeste de ce que l'on est en droit d'attendre du roman. La tâche du romancier ? demandez-vous au terme de ce livre. Et vous répondez : « Soucieux de préserver, sur chaque plan où s'exerce son art, le plus grand nombre d'alternances : lassé de la mise en valeur exclusive de certaines singularités psychologiques, mais non pas du personnage et de ses ombres ; fidèle à l'ambiguïté et n'évitant pas ce qui bouscule les conceptions ; capable de voir la différence entre une vision du monde que la subjectivité ne rétrécit pas, et une projection cérébrale limitant le terrain, il tentera de mettre à vif l'irréductible. »

Mettre à vif l'irréductible ? N'était-ce pas justement l'enjeu du roman qu'au moment de la rédaction de cet essai vous aviez déjà commencé à concevoir, et qui, dix-sept ans plus tard, après avoir été longtemps annoncé sous le titre *Le ressuscité de Skye*, paraîtra en 1983 sous le titre *L'Envers* et signifiera le vrai nouveau départ de votre carrière littéraire ? J'ai écrit à l'époque que *L'Envers* était le livre fantôme qui hantait votre essai sur le temps et je n'en démordrai pas.

Deux ans avant la parution de L'Envers, c'est-à-dire alors que, vu votre rythme d'élaboration, vous deviez être assez avancé dans la rédaction du roman, vous avez déclaré, lors d'un colloque sur le fantastique qui se tenait à l'abbaye de Forest à l'initiative de Jeanine Monsieur, quel était le rôle déterminant de l'activité même d'écrire dans l'élaboration d'un roman fantastique. Vous y disiez : « Dans le fantastique, la part d'irrationnel ne se met vraiment en mouvement, ne charge le texte que quand on écrit. On peut très longuement rêver à son intrigue sans que l'irrationnel ou l'élément métaphysique très important se manifeste, c'est dans le fait d'écrire que le chemin qui se trace et le pas qui le parcourt coïncident. » Dans cet aveu se traduit une vérité de base de votre entreprise. Si l'on veut atteindre cet instant éternel, l'écriture, pour autant qu'elle maintienne son intensité et garde sa tension intacte tout au long de l'œuvre, peut nous en donner un aperçu. L'Envers est une tentative en ce sens, un récit extraordinairement dilaté, un record d'endurance du fantastique si l'on veut. L'action, s'il y en a une dans ce livre, tient surtout en deux « non-événements » : la nouvelle, que Bruno Wölflin voudrait feindre de n'avoir pas entendue, que son ami Broderick, fracassé au bas d'une falaise de Skye quatre ans auparavant, ne serait pas tout à fait mort ; les atermoiements de Bruno, la réticence qu'il a à se rendre auprès du mort-vivant, enfermé dans un poumon d'acier, qui veut lui transmettre un ultime message. Et cependant, le message de Broderick parviendra à Bruno, même si c'est par personne interposée, et c'est celui d'une vision d'un Créateur donnant, comme vous l'écrivez, simultanément le branle à la Genèse et à l'Apocalypse, et inversement : activant l'ébauche originelle tout en parachevant la forme finale. Cette intuition véritablement métaphysique, tirant les conclusions ultimes du constat que le temps, en réalité, n'existe pas, puisqu'il n'existe que pour nous, humains, vous avait été confirmée par l'élaboration même du livre. Dans une interview que vous m'accordiez après que le prix Rossel vous avait été décerné pour L'Envers, vous vous étonniez de ce que la connexion entre la deuxième et la première phase d'écriture, qu'avait séparées pourtant une longue période, s'était faite avec une telle aisance : « Après près d'une quinzaine d'années d'interruption, j'ai repris L'Envers dans l'angoisse de ne pouvoir m'y remettre. En dégelant la première partie, qui était restée au frigo depuis si longtemps, je me suis apercu que je pouvais enchaîner aussitôt, comme si le temps, dans l'intervalle, n'avait pas existé, comme si, mentalement, je redevenais celui qui avait écrit en 1965. C'est là, pour moi, le mystère et le réconfort de la littérature. »

Votre troisième roman, L'Usurpateur, paraît dix ans après cet Envers. Et l'envers en question, c'est-à-dire la ville d'Anvers, que seul un changement de voyelle, mais non de phonème, désigne comme un verso du monde, y est à nouveau présent, mis en perspective par la présence obsédante d'autres villes, selon cette galaxie citadine de métropoles élues qui balise votre géographie intime. Il y a un livre à faire sur la manière dont la ville scaldéenne a inséminé notre littérature française de Belgique. Depuis La Nouvelle Carthage d'Eekhoud jusqu'aux Anges pervers de Lambersy, elle irradie dans les œuvres d'auteurs qui vous ont précédé ou que vous rejoignez dans cette compagnie: Marie Gevers et Paul Willems, Suzanne Lilar et Françoise Mallet-Joris. Cette société des initiés aux mystères d'Anvers fait fi des distingos linguistiques. Je n'en veux pour preuve que le fait que Hubert Lampo, grand célébrant flamand du réalisme magique, vient de voir paraître à Paris l'un de ses meilleurs livres, Retour à l'Atlantide, et que cette belle traduction de Xavier Hanotte bénéficie d'une préface de Françoise Mallet-Joris. Or, c'est le même Hubert Lampo qui a écrit la postface de votre Usurpateur, texte éclairant s'il en est où il parle d'un Anvers « retourné » comme un gant. Or que voit-on d'un gant s'il est retourné, sinon son envers?

Lampo a bien vu que l'on retrouvait dans ce livre le thème obsédant du labyrinthe, il va jusqu'à comparer l'étrange arlequin ambigu qui y occupe une place centrale au Minotaure. Et, du fait de la prégnance des mythes qui trouvent leur résonance dans ce livre, il émet l'hypothèse que votre art, plutôt que de relever du réalisme magique qui lui est si cher, se référait au réalisme mythique. Je pense qu'une fois de plus, on a affaire à un roman métaphysique. Qui, cette fois, pose la question d'un temps qui ne serait pas celui de la création inlassable, mais aurait été, à un moment donné, figé par un événement traumatisant. Que s'est-il exactement passé dans cette cabane, pendant cette fête printanière, où le désir est à fleur de peau et où une créature travestie en arlequin a été violentée ? La guerre a éclaté, quelques heures plus tard, en ce mois de mai quarante et a effacé, comme d'un grand coup d'éponge historique, les traces de ce forfait qui cependant continue à ronger Hans. Le roman est le récit de la douloureuse anamnèse, infiniment plus subtile que le serait une « simple » quête psychanalytique. Le scandale, pierre d'achoppement au sens étymologique du terme, semble avoir arrêté Hans dans son développement affectif. Jusqu'à ce qu'il découvre que le temps peut se remettre à rouler, comme le dé sur la table. Pour qu'on puisse être sauvé — le pardon ne suffit pas —, il faut que ne se soit jamais manifesté l'irréversible, découvre-t-il au terme de son parcours romanesque. Ce n'est qu'à ce prix que se produit le vrai gommage, dans la conscience même du protagoniste.

Roman à multiples fonds que cet *Usurpateur*, une fois de plus. Roman vertigineux qui ne fait que commencer son travail dans le cercle de ses lecteurs. Paru il y a quatre ans chez *Labor*, à l'initiative de Jacques Carion, qui avait aussi réédité votre *Flèche de Zénon*, ce livre ne nous a pas encore atteint, il s'achemine seulement vers nous comme la flèche vers sa cible. Où plutôt, il nous attire vers lui, par cet étrange magnétisme qu'exerce tout ce que vous écrivez. Et qui me fait dire que vous qui avez le pouvoir de nous doter de consciences de Zénon êtes un écrivain d'ondes longues, qui s'inscrit dans une autre dimension temporelle de la diffusion des œuvres. Dans une sorte d'immortalité, par rapport à notre pauvre finitude commune. Au fond, tout vous destinait à porter désormais le titre d'immortel, puisque vous l'étiez déjà.

Bienvenue, Monsieur.

Discours de M. Guy VAES

Monsieur,

Avant d'éprouver de la confusion devant vos éloges — peut-on réprimer ce réflexe ? — je suis, comme lorsque je lisais vos articles me concernant, plein d'admiration à l'égard de vos dons d'analyste. Vous vous portez d'emblée vers ce que d'ordinaire on ne remarque pas. Ne suffit-il pas de reprendre En lisant, en écoutant pour s'en convaincre? En 1979, vous avez, dans une préface enthousiaste et subtile, parrainé la réédition d'Octobre long dimanche chez Jacques Antoine. Parlant, en 1983, de L'Envers, vous avez même valorisé ce que j'y disais de Jules Verne et de son paradoxal souci d'immobilisme. Et puis, comment l'oublier ? vous m'avez, il y a environ quinze ans, sur le plan professionnel, permis de sauver la mise. L'hebdomadaire où j'assumais la rubrique culturelle avait exigé (le mot relève de l'euphémisme) que je consacrasse une enquête approfondie à la gestion branlante du théâtre en Belgique. Délai : dix jours. Or, le problème m'était aussi peu familier que les satellites de Jupiter. Plus qu'embarrassé, je me résolus à vous appeler. Rendezvous fut pris au café La Nation. Ma plume y épousa votre parole. Je vis s'ouvrir des dossiers, s'éclairer des coulisses — tout se dénoua. J'eus l'impudeur d'apposer mon nom au bas de ce qui réclamait le vôtre. On me félicita, et aujourd'hui, votre geste toujours en mémoire, il me faut publiquement confesser ce qui dépassa largement la simple entraide.

Dirai-je enfin que je rêve d'une rencontre plus aérée ? On se retrouverait à Anvers, à la foire de Pentecôte, au sommet de cette grande, très grande roue qui est un peu la vôtre, et nos regards se porteraient

vers l'embouchure du fleuve, vers cette fuite argentée qui laisse présager l'Écosse — celle qui nous est chère à tous deux. Et l'on parlerait des pages que lui ont consacrées Charles Nodier et Jean Giono, et l'on s'attarderait à Stevenson, humant déjà les senteurs d'un espace libre où s'agitent mille sujets de romans et de pièces de théâtre.

Mesdames, Messieurs,

Chères Consœurs, chers Confrères,

Il arrive à la Meuse de couler entre les berges de l'Escaut. Il arrive aussi qu'on distingue, des hauteurs de la rue Xhovémont, les toits du quartier Saint-Paul où naquit Max Elskamp. Pour qu'advienne ce miracle il faut la rencontre de deux écrivains, l'un né à Liège, l'autre à Anvers, lesquels, à un détour de la conversation, ressuscitent les lieux de leur jeunesse. Alors se feront écho, dans la chaleur d'un dialogue, les images de ce temps-là. Car, où qu'ils se croisent, les écrivains demeurent enveloppés des sites qui les ont formés. Aux télescopages que voilà peuvent contribuer des intermédiaires : Flaubert, Virginia Woolf, Aragon, Faulkner, ainsi que les envolées, venues d'outre-Atlantique, des orchestres de Jimmie Lunceford et de Duke Ellington. Ces romanciers et ces musiciens, Jacques-Gérard Linze et moi les évoquâmes, un soir, dans la clarté des tableaux d'Edgar Scauflaire, cet autre Liégeois ami de mon père, au cours d'une visite qu'il me rendit en compagnie de sa femme.

Étant d'un naturel paresseux, je m'émerveillais que mon hôte pût assumer une vocation littéraire multiforme — roman, poésie, traduction, critique —, ainsi qu'une carrière dans la publicité. Or, cet homme dont m'impressionnait le dynamisme était l'opposé d'un vitaliste cédant à l'approximatif. Les lettres qu'il m'adressa — l'une d'entre elles surtout, qui décrit l'architecture d'un édifice roman — trahissent le même souci de netteté, d'ajustement du regard que l'évocation du dédale ombreux de La conquête de Prague ou que les fluides panoramiques sur lesquels s'achève Le moment d'inertie.

Dans un mot accompagnant l'envoi d'*Une certaine idée de la nou-velle*, communication destinée à notre Académie, il se reprochait, faisant allusion à ses incursions dans le genre, d'en dire trop en vue de satisfaire au plausible, ce dernier relevant d'un « contrat » passé

RÉCEPTION DE M. GUY VAES

avec le lecteur. Il se sentait trop cartésien pour priver celui-ci de tout garde-fou. Si le fantastique ne le sollicitait pas, ainsi qu'il me l'avoua, c'est qu'il jugeait la complexité du réel suffisamment riche pour qu'on pût s'en passer. Néanmoins il n'avait pas son pareil — relisez L'Étang-cœur ou La trinité Harmelin — pour créer un malaise ôtant aux apparences une part de leur stabilité. Bref, se sentir cartésien permettrait de cerner plus rigoureusement notre part d'obscurité.

La biographie de Linze ne peut servir à expliquer l'œuvre, bien que telle ou telle circonstance en contienne les germes, préfigure le choix d'un lieu — un « monde » si je puis dire — qui, systématiquement, va requérir l'attention du personnage comme l'impose un interrogatoire. Rappelons que l'écrivain naquit à Liège le 10 septembre 1925. Son installation à Bruxelles, lors de son mariage en 1959 avec Jacqueline Raap, n'altéra point l'attachement à la cité natale. Relisez Le moment d'inertie, datant de 1993, et vous comprendrez que l'éloignement peut être synonyme de rapprochement. Rarement Liège aura été, de ses hauteurs à ses quais, aussi délicatement rayonnante qu'en ces pages. À l'opposé de tant d'autres, le milieu familial ne bridera point l'adolescent. Négociant, le père collabore à la Gazette de Liège et donne des conférences. Georges, l'oncle de Jacques-Gérard, poète et romancier, défend le futurisme. Riches aperçus sur l'avant-garde et sur l'architecture qui s'élabore dont profitera le neveu! Songez au rôle du décor urbain dans les fictions à venir.

Sans un précoce éveil aux créations de l'étranger, sans une curiosité intellectuelle que fortifieront les études — piano et orgue, un peu de mathématiques et de médecine, plus tard le droit —, Jacques-Gérard Linze aurait-il subi l'attirance des auteurs anglo-saxons et même du jazz, aspect non négligeable de la culture américaine? Se serait-il interrogé, avec tant de lucide passion, de sens des distinguos, sur les retombées du Nouveau Roman ou sur la démarche de David Scheinert, sur le non-dit de la conversation chez Hemingway, Mauriac, Sarraute et autres?

L'Occupation allemande voit la famille Linze entrer dans la Résistance. Le troisième roman de notre auteur, Le fruit de cendre, développera les instants d'oubli et la folie meurtrière de ce temps-là. Tout bruissant d'apprentissages est l'immédiat après-guerre. S'y accumulent poèmes, esquisses de romans, articles sur le jazz. Encore quelques circonstances décisives avant que Linze entame sa

trajectoire d'écrivain. Renoncement au barreau ; mission à Léopoldville, en 1952, pour le compte d'une société commerciale (en découlera, quarante ans plus tard, *La trinité Harmelin*); premiers pas, retour au pays, dans la publicité; fait la connaissance de David Scheinert, qui le pousse à renouer avec la littérature; mariage et installation à Bruxelles.

La parution, en 1960, d'un recueil de poèmes, Confidentiel, qui obtient de notre Académie le prix Polak, signale la discrète entrée de Linze dans nos lettres. De ces poèmes-ci aux plus récents — ceux de Au bord du monde —, en passant par Trois tombeaux, Terre ouverte, Cinq poèmes pour la mort, une voix nue nous interpelle, quand elle ne s'adresse pas au poète lui-même. Elle adopte les rythmes de la flânerie rétrospective, renoue parfois avec la prose. Sa clarté chuchotante, même quand elle ressuscite un été enseveli, est celle d'une arrière-saison, de la retenue qu'implique notre mortalité. Ce qui sourd de cette remémoration pudique ou de la tristesse de l'inaccompli ? Les instants qui ont élargi notre quotidien, ont acquis le rang d'épiphanies, ces cristallisations subites dont parle Joyce. N'empêche, dans les vers qui suivent, n'est-ce pas plutôt la rumeur des histoires à naître qui s'annonce, le pas des personnages sortant de la coulisse ?

« Je croyais ne pouvoir tenter aucune fuite. Mais je sais à présent que l'aventure peut me rejoindre partout »

Et d'abord, l'automne 1962, c'est dans un isolement torride que l'aventure rejoindra Jacques-Gérard Linze. On ne mentionne plus guère Par le sable et par le feu, édité par Robert Laffont, qu'inspira la vogue du roman d'action américain. Composé par jeu en quelques semaines, le récit frappe par l'autorité et du détail et de l'ensemble. D'une virtuosité impersonnelle, il met en branle des ressorts éprouvés : proximité de la mort, défi à relever, fraternité dans l'adversité, solitude aussi débilitante que la chaleur du lieu. Sujet ? Ordre a été transmis, peu après la seconde guerre, de livrer aux sables d'un désert californien tanks et camions usagés, et d'y mettre le feu. Ce travail accompli, les équipages militaires rejoindront le monde habité. Sauf l'un d'entre eux, composé de trois soldats, curieusement privés de directives officielles, de tout recours contre l'adversité. Est-ce une opération survie ? De toute façon, il s'agit là d'un huis clos dans l'illimité.

RÉCEPTION DE M. GUY VAES

Si je m'attarde à ce premier roman, c'est qu'il offre un exemple de métier sans faille en l'absence du vrai Linze, ou presque. Mais dans ce presque plus d'un germe sommeille. On y est surpris par cette acuité du regard et de l'ouïe que l'auteur partage, non par contamination, j'insiste, mais par affinité, avec Claude Simon et Alain Robbe-Grillet. Retenons aussi le respect de l'autonomie des personnages — fruit des leçons de Flaubert et de Hemingway, entre autres. Enfin, se souvient-il des femmes qui firent halte dans sa vie, l'un des soldats ravive ce qu'elles avaient d'exceptionnel à ses yeux. Non pas la beauté, non pas le don de soi, mais ce qu'elles présentaient de différent : « Pour bien goûter cela, il n'était rien de tel que de s'isoler avec l'une d'entre elles pour de longues conversations. Il aimait leur dialectique toujours déroutante. »

Réduite ici à une allusion, cette différence, le plus souvent antagoniste, deviendra, dans les romans ultérieurs, l'un des aiguillons de l'intrigue. Reportons-nous à Irène Mostova, rencontrée et perdue dans les lacis de Prague; redéroulons les justifications assurées de Hélène Marian dans La Fabulation ; faisons le compte des voltes pathétiques de la jeune Michèle de La trinité Harmelin. Plus se dérobent les motivations d'un être, plus se fait pressante la nécessité d'un recul à son égard, d'une évocation qui se veut « objective », car, l'analyse viendrait-elle à supplanter ladite évocation : adieu l'autonomie du personnage, bonjour la marionnette! On n'explique pas un caractère, on le porte à la scène. On peut aussi, cela va de soi, s'interroger à son propos — ce que font les narrateurs de Linze — mais sans qu'il fasse l'objet d'un exposé, sans qu'il prédestine une idée préconçue. C'est ainsi que, fort de sa maîtrise, Linze n'aura de cesse que nous ne touchions à des situations-limite. D'où notre fascination.

Ce qui déjà sous-tend ce premier roman, c'est la dynamique du lieu, son interaction avec le personnage. On pourrait avancer que l'univers de Linze résulte, tantôt d'une osmose, partielle ou complète, avec l'environnement, tantôt de l'examen à froid de ce dernier par un enquêteur assoiffé de vérité. Mais la plupart des univers romanesques ne procèdent-ils pas d'un tuf primordial, d'une matrice synonyme de lieu? La Provence de Giono, le Berlin de Döblin, le Paris d'Aragon, le comté d'Yoknapatawpha de Faulkner, le Londres de Dickens? Significative, quoique trop radicale, est la remarque de Paul Bowles: « Les lieux ont toujours eu pour moi plus d'importance que les gens. »

Le rôle actif, ininterrompu du lieu, baigne chaque page de La conquête de Prague, premier des quatre titres que publiera Gallimard. Dans ce piège superbement tendu, la ville est une entité organique, une puissance qui délègue au narrateur, Bernard Viseur, ses porte-parole, même si tel n'est pas leur souhait. Et d'abord la ville n'admet rien de ce qui la contrarie : ni le représentant de l'Ouest qu'est Viseur, ni le XXe siècle que gangrène le communisme. Échec à toute progression temporelle : les horloges de Prague sont détraquées. À l'hôtel Jalta, le voyant de l'ascenseur portant le chiffre de l'étage où loge Viseur ne s'allume pas. C'est le « non-lieu » que note Daniel Laroche dans sa pertinente lecture du texte. Mais les indices d'exclusion se multiplieront.

La ville se retranche dans le passé comme le soldat dans une forteresse. S'il y a présence du lieu, et présence obstinée, il n'y a pas de
fusion. Quelle que soit la prédominance du décor ou le sentiment
que la circonstance s'empare de nous, le retrait partout s'intensifie,
l'interdiction de franchir une limite. Même Irène Mostova, avec son
physique pour film d'espionnage, n'est qu'un prêt équivoque
consenti au narrateur. Puissamment atmosphérique, la description
déroule son flux d'images continu. N'allez surtout pas la rattacher
trop vite au Nouveau Roman! Elle ne renvoie pas à la vision préconçue d'un auteur tout-puissant, mais au regard d'un modeste narrateur dont le dépaysement accroît la perception. C'est Bernard
Viseur qui dicte à Linze la démarche à suivre.

À défaut d'être exhaustif, je privilégierais ces livres qui, selon nous, ont été occultés par le succès de La conquête de Prague et méritaient peut-être une égale attention. Ce qui ne doit pas nous éloigner du Fruit de cendre, révélé en 1963, où s'affirme, dans une stricte construction, un nouvel usage du lieu — du « monde ». Un hameau des Ardennes va essuyer l'offensive von Runstedt. L'auberge des Freux, où l'on savoure l'illusion d'une paix toute proche, est comme posée dans l'œil paisible du cyclone. Le moment présent y tient ses quartiers, alors qu'au dehors s'active la dure et venteuse spirale. Aussi, ce qui n'est point ce havre de paix relève-t-il d'un lieu crépusculaire, en gestation : l'avenir gros de massacres.

Parlons sans détour : je tiens L'Étang-cœur, troisième des quatre romans publiés chez Gallimard, pour l'une des œuvres les plus originales de nos lettres. Cette fable sanglante aux résonances de légende a les propriétés d'un philtre. Amertume et passion s'y interpénètrent. Deux personnages, l'un, tantôt jeune homme, tantôt

RÉCEPTION DE M. GUY VAES

vieillard selon l'époque où se déroule l'action; l'autre, tantôt fillette, tantôt jeune femme soumise à la même alternance temporelle, y réactualisent le drame autrefois survenu près d'un étang en forme de cœur, dans ce qui demeure d'un bois fort ancien. Un vieillard y aurait abattu un couple d'amoureux sous les yeux d'une fillette dissimulée. Est-ce le cauchemar de cette enfant trop imaginative; celui d'un vieil homme qui, jadis, aurait tué son épouse infidèle ainsi que son amant, ou qui, frustré, se persuade d'une vengeance qu'il n'a pas accomplie? Nulle preuve ne l'accable. Au temps de sa jeunesse, ce solitaire a rencontré sa future épouse au bord de l'étang. Celle-ci n'est autre que la fillette qui, animée d'une volonté obsessionnelle, s'efforcera, adulte, de restaurer avec des inconnus de passage l'amour brisé de ceux qu'autrefois elle épiait.

Scène primordiale, mythique à force d'investir l'existence tout entière des narrateurs. Le lieu — ces arpents de bois qui se sont substitués à l'univers — est donc cette « sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part ». À quel moment, à quel endroit du temps sommes-nous? La répétition, ressassement d'un cauchemar, ne vire jamais au procédé. Elle sature l'événement ; elle en multiplie les coulisses; elle est le levain du mythe. Nous sommes confrontés à une vision — l'isole-t-on, elle correspond à la définition de la nouvelle selon Linze : le sommet d'une crise ou, selon la formule de Pierre Mertens: la fixation d'un vertige —; vision dont l'aura est restée vivace, telle la clarté d'une étoile morte. Mais, pour que perdure le phénomène, il faut des témoins concernés, irradiés, ces deux narrateurs qui, entraînés dans le tourbillon d'un vertige, entretiennent de leurs souvenirs harcelants le fover autour duquel ils gravitent. Entre l'environnement et les fixations d'hier et d'aujourd'hui, l'osmose est atteinte. Cela donne lieu, non pas à une nouvelle étirée, mais à un roman aux épisodes variés, l'un des plus ensorcelants qui soient.

Avec La Fabulation, dernier titre que publiera Gallimard, le lieu et ses occupants s'identifient à la mainmise pathologique du narrateur. Huit ans après le décès — suicide, meurtre ou accident — de son ami Marian, époux ambigu d'une femme volage, le narrateur se décide à rouvrir le dossier. Qu'il soit demeuré épris de l'épouse, aucun doute. Or, existe-t-il plus ample filet pour s'approprier les mobiles, vrais ou faux, d'une personne, les aspects d'un lieu qui fut le théâtre du drame, que la jalousie, laquelle veut tout savoir ? Le lieu, cette fois, sera parcellisé, géométrisé, dans l'œil à facettes du

narrateur obnubilé. Quant aux personnes qu'il interroge ne tiennentelles pas du jeu dont on bat les cartes, sans répit ?

Dans Au nord d'ailleurs, que Jacques Antoine publie après que Linze s'est tu pendant huit ans, le personnage, comme précédemment, est ce qui résiste à l'explication finale. Voyez, en ce fluide récit, ce Berthier qui s'en va mourir dans un Nord hostile. Lui aussi, à la longue, oppose un frein à l'investigation. Et cette résistance n'est pas signe d'impuissance de l'auteur, lequel au demeurant fournit des « réponses », c'est, au contraire, la preuve qu'on reste lié à un « infracassable noyau de nuit ».

Cette part d'inaccessible, n'est-ce point le moteur du *Moment d'inertie*, l'une des plus émouvantes réussites de Linze que publia, en 1993, le Pré aux Sources ? Quel homme est ce François Pascal, jadis promis à un bel avenir, qui s'est mis de son plein gré au ban de la société, et au sujet duquel, dans un Liège picturalement suggéré, s'interroge un narrateur juriste ? Fasciné, celui-ci recompose en esprit les errances ponctuelles du solitaire livré aux rues comme le noyé aux coursives d'un vaisseau coulé. Plus se multiplient les témoignages, plus se dérobe le mobile originel, qui fixe à la fin les traits d'un individu et n'existe que dans la mauvaise littérature.

Le lieu, ici, rejette le déclassé, et le déclassé glisse et rebondit sur sa surface. Point d'union. Seulement une interaction tout en rejets consécutifs. On assiste à la dissolution d'un être et, dans cette noyade au fil des jours, le talent de Linze reçoit une dimension nouvelle où l'art des fondus enchaînés ne cesse de nous ravir.

La trinité Harmelin, sorti au Talus d'approche en 1994, voit le jour peu avant le décès de l'écrivain. L'osmose entre lieu et gens y évoque celle des liquides qui se mélangent. Il y a d'abord le climat d'un Léopoldville géré par les colons, et dans lequel infuse tout organisme. Il y a l'amour du narrateur pour Michèle Harmelin, une Blanche née au Congo, imprévisible et pathétique, qui se suicidera en même temps que son frère. Si fort est l'émerveillement du narrateur pour une nature où tout parle de surabondance, de tohu-bohu génésiaque, que chacun de ses regards (l'imagination aidant) se porte bien au-delà de sa limite naturelle. Répond à cette extension du lieu, au besoin de faire sienne l'Afrique entière, le resserrement de cette Afrique, de sa nature grouillant autour et dans les cités et les demeures des Blancs. Jusqu'à la maîtresse noire du narrateur

RÉCEPTION DE M. GUY VAES

dont le corps prolonge un territoire ancestral. Quant aux mugissements des rafales, aux grondements des rapides, ils vont malgré la distance jusqu'à brouiller certains propos échangés avec Michèle. Le lieu recèle un chaos mal endigué auquel fait écho le tumulte intérieur de la jeune femme. Peut-on souhaiter fusion plus accomplie, interaction mieux soutenue dans une chaleur quasi faulknérienne?

Pour n'avoir pas haussé l'homme au-delà de son environnement, Jacques-Gérard Linze a évité le piège de l'humanisme sentimental. Il a, suivant le conseil de Groddeck, ce médecin généraliste qu'admira Freud, immergé l'homme au sein du monde, de la nature et des choses; immergé parmi ce qui l'interpelle, le conteste, le refaçonne et rend précaire son identité. Une mouvance héraclitéenne remet tout en question. Nous en subissons à la fois la fluidité et la dureté. Mais, sous ce brassage incessant, sous cet art du rebond et de la transparence, je distingue une voix, celle de l'auteur. Elle me rend l'homme tout entier. Elle s'arrondit sous les mots comme autrefois, dans un bal mosan, les accords du blues que frappait au piano le futur écrivain. Elle commande le déroulement complexe de la phrase, lasso à la boucle suffisamment large pour enserrer le proche et le lointain. Volontaire et gourmande, elle associe, cette voix, la passion que réclame une mise au monde — ici, romanesque — au recul critique envers les movens utilisés. C'est la voix, c'est aussi la démarche, d'un homme impatient de révéler, non pas en théoricien mais en artiste qui donne à voir, l'équilibre paradoxal de la Création, ses mouvements en apparence contradictoires. En ce désir jamais assouvi s'exprime l'envergure européenne de Jacques-Gérard Linze.

Réception de Mme Claire LEJEUNE

Discours de Mme Liliane WOUTERS

Madame,

Trente-cinq ans d'amitié m'ont portée à souhaiter votre présence dans cette Compagnie, tout autant que le redoutable honneur de vous y recevoir. Le temps nous étant mesuré, je ne le perdrai pas à des points d'étiquette. Que Claire, si bien nommée, soit devenue Madame, qu'un cérémonieux vous ait remplacé notre tutoiement me semble aller de soi. En cette occasion, même avec un proche, un instant vient où il est nécessaire d'établir des distances, de regarder d'un peu plus loin ce qui nous tient de près.

Dix-septième femme à être élue dans cette Académie, vous y êtes la première Montoise, donc née sur cette terre de Hainaut qu'on disait autrefois « tenue de Dieu seulement et du soleil ». Pour Dieu, je ne dirai rien, puisque lui-même préfère le silence. Quant au soleil, c'est sûrement celui des forêts mortes il y a des millénaires, qui nous rendit son feu par le noir minerai aujourd'hui épuisé.

Tenue de Dieu, la terre, et d'une femme, Waudru, la ville. Est-ce pour cela que, chaque année, elle doit combattre le dragon? Le fait peut nous paraître symbolique. Et d'autant plus que le guerrier qui la défend a vu son existence contestée. N'empêche: à Mons, il terrasse le dragon. Il s'apprête même à réitérer son exploit demain; certains pourront y voir une coïncidence pour la fervente Montoise que vous êtes, issue de cette place forte vers la France tournée, de

LILIANE WOUTERS

cette ville dont le carillon ravissait Victor Hugo, dont la prison assagit pour un temps Verlaine (« château, château magique où mon âme s'est faite »), dont les gargouilles épouvantaient l'enfant Plisnier, dont l'air, à son neveu Charles Bertin, paraissait plein de belles passions réprimées.

« C'est toujours de l'irrespirable que nous naissons. » Et c'est sans doute votre « mémoire ignée », accordée au terroir carbonifère, qui vous a fait écrire cela, pour évoquer l'instant où nous rompons d'avec les eaux, tout comme un jour il nous faudra rompre d'avec le souffle. Mais c'est aller trop vite, vous venez seulement d'ouvrir les yeux, vous ignorez encore qui vous êtes et vous ne l'apprendrez que bien plus tard.

De votre première vie vous parlez peu. C'est qu'elle semblait promise au destin banalement heureux des peuples sans histoire. Elle connaît cependant une fracture majeure. À seize ans, aînée de quatre filles, vous devez interrompre vos études pour remplacer dans la maison une mère gravement malade. Avec l'apparition de la douleur, et celle du devoir assumé, votre biographie prend ici des allures édifiantes. Mais qui peut dire les retombées de pareilles circonstances? Voir souffrir, puis mourir, une femme encore jeune, avant le temps où, libérée des servitudes, elle aurait enfin pu s'occuper d'elle-même, vous trouver investie d'une tâche au-dessus de votre âge, renoncer à de légitimes aspirations, voilà qui fait entrevoir certains gouffres. L'autodidacte que vous deviendrez n'en comprendra que mieux combien est difficile l'accès des femmes à l'éducation, à la culture, à des travaux valorisants, au plein usage de leurs facultés et de leur temps.

Vous vous mariez, vous mettez au monde quatre enfants, un fils et trois filles, dont l'aînée ne vivra que trois semaines, vous les élevez; il semble que votre destin soit tout tracé: femme au foyer. N'êtesvous pas douée pour cet état, les circonstances, en outre, ne vous ont-elles pas privée de diplômes? Mais c'est compter sans l'énergie et la soif d'ouverture qui vous habitent. Entre les deux dernières naissances, déterminée à vous sortir de la claustration familiale, vous vous inscrivez à des « Cours normaux » du soir qui vous conduiront à enseigner la sténo-dactylographie. Premier jalon sur le chemin d'une liberté indispensable à votre plein épanouissement, première étape vers une entière autonomie. Non que vous soyez fanatique de solitude, non que vous ayez rompu avec les tâches ménagères. Vos sept petits-enfants peuvent en témoigner: une fois

sortie de vos travaux, et pour nombreux qu'ils soient, vous ne laisserez à personne le soin de faire la pâtisserie ou de préparer un ragoût d'agneau. Et si, dans l'immédiat, ces brèves études sont seulement destinées à vous sortir de l'enfermement domestique, elles vous seront plus tard une aide précieuse dans la manière matérielle d'aborder l'écrit, jusqu'aux merveilles de l'informatique. Surprise par le progrès, notre génération se compose trop souvent « d'analphabètes techniques ». Vous n'en ferez jamais partie, Madame. La sténo-dactylo avait du bon.

Mais le temps passe, il nous faut aborder l'événement central de votre parcours, entrer dans le vif du sujet, savoir quel processus vous mène à oser dire un jour « Moi, la voyante », à la manière de Rimbaud, celle qui pouvait coûter très cher en des temps moins hétérodoxes que le nôtre. C'est miracle, en effet, de vous accueillir dans ce palais, écoutant mes paroles de bienvenue, alors que voici quelques siècles vous eussiez été au tribunal, subissant un réquisitoire sans appel. Et j'imagine sans peine l'écriteau qui vous pendrait au cou. Tel celui que porta Marguerite Porète, dite aussi de Hainaut. brûlée en place de Grève pour beaucoup moins qu'un seul de vos ouvrages, Madame. Si imparfaite soit-elle, félicitons-nous de vivre dans une époque où l'on vous offre un siège de cette Académie en place du bûcher que mériteraient vos livres. Et je ne parle pas de votre vie, du moins de la seconde, celle où vous fûtes jetée hors de vous-même, aussi brutalement que Paul de son cheval, sur la route menant à Damas

Qu'elles soient d'un grand artiste, de Saint-Sulpice ou d'Épinal, les images qui relatent cet épisode le montrent toujours zébré par l'éclair. Elles n'ont pas tort. Car au commencement était la foudre, « la foudre qui pilote l'univers », si l'on en croit votre cher Héraclite. Et c'est bien par un coup de foudre que vous entrez en écriture, comme certains entrent en religion ou en amour. Un coup de foudre que vous recevez de plein fouet le 9 janvier 1960, à onze heures du matin. Vous rappellerez souvent cette date où se libère une nouvelle personnalité, la véritable, celle qui dormait en vous depuis quelque trente-trois ans.

On l'oublierait parfois : s'il frappe sans prévenir, l'éclair, pourtant, ne jaillit que d'un ciel électrisé, d'une latence et d'une attente. Sans doute étiez-vous prête pour cette fulgurante prise de conscience, sans doute ne demandiez-vous qu'à basculer en poésie, sans doute ce qui se passe en vous à la vitesse d'un court-circuit n'est-il que

LILIANE WOUTERS

l'aboutissement d'un long itinéraire souterrain, la soudaine explosion de forces inconnues, exacerbées par une crise passionnelle intense, de celles, direz-vous un jour, dont on ne peut sortir qu'en se défenestrant ou en écrivant.

Quoi qu'il en soit, inscrite en lettres d'or dans vos archives personnelles, cette date du 9 janvier 1960 est bien à l'origine de votre démarche d'écrivain, je devrais dire plutôt : de votre itinéraire spirituel. C'est sous cet angle seul qu'il nous faut regarder votre œuvre, sauf à nous égarer sur les grands-routes littéraire ou philosophique. Que ce soit l'une ou l'autre, je chercherais toujours comment et où vous situer si je n'avais relu avec une particulière attention ces quelques lignes de Heidegger : « Ce caractère de la pensée, qu'elle est œuvre de poète, est encore voilé. Là où il se laisse voir, il est tenu longtemps pour l'utopie d'un esprit à demi poétique. Mais la poésie qui pense est en vérité la topologie de l'Être. À celuici elle dit le lieu où il se déploie. »

Tout se trouve là, Madame : ce n'est pas pour rien que vous placez ces mots en tête de votre livre L'æil de la lettre, tout se comprend à partir de ce voile masquant le caractère poétique de la pensée, tout s'explique, et explique certaines confusions à votre sujet, tout s'éclaire à partir de cette référence à Heidegger. Prise par une double sollicitation qui néanmoins n'en forme qu'une, unissant la démarche du penseur à celle du poète, on peut dire de votre œuvre qu'elle s'inscrit tout entière dans une poésie qui pense. Et puisque l'habitude est aujourd'hui de tout classer, nous pouvons donc enfin vous mettre à votre place. Nous la voyons très en dehors de la cité du philosophe, dans la citoyenneté poétique dont vous vous réclamez sans cesse, et notamment tout au long de ce livre-manifeste paru en 1987, aux Éditions de l'Hexagone, à Montréal, Âge poétique, âge politique.

Même si votre œuvre peut se regarder comme un ensemble, une intertextualité, le mouvement interne qui l'anime nous mène de l'exaltation poétique vers la réflexion, des poèmes proprement dits vers les essais poétiques. L'ordre chronologique nous conduit donc à l'aborder par les six recueils parus entre 1963 et 1972, dont l'essentiel a été réédité il y a quatre ans chez Labor, dans la collection Espace-Nord sous le titre du dernier d'entre eux, Mémoire de rien.

Salué dans Le Soir par Roger Bodart et dans Les Lettres françaises par René Lacôte, votre premier livre, La gangue et le feu, révèle un

RÉCEPTION DE MME CLAIRE LEJEUNE

poète habité, une femme qui essaie de se mettre au monde à travers une dépossession totale d'elle-même. Musical, lyrique, profond, cet ouvrage présente aussi les caractères d'une première œuvre : on devine que son auteur ne maîtrise pas toujours le flux des métaphores, que parfois même il court le risque de se disperser. Mais quelques brèves et splendides notations annoncent déjà vos aphorismes. Et l'on pressent le tour d'écrou, le serrage qui va s'imposer.

En 1966, dès votre deuxième recueil, *Le pourpre*, c'est chose faite. Les poèmes deviennent plus brefs, l'image plus rare, l'écriture plus concise. La même année, vous nous donnez ce très grand livre qu'est *La Geste*. À côté d'aphorismes aussi lumineux que ceux de Char (« Un oiseau libre porterait l'univers sous son aile ») aussi lucides que ceux de Cioran (« Je me libère, j'allonge ma chaîne »), à côté des fragments d'un discours amoureux qui nous rappelle non Barthes mais la Yourcenar de *Feux* (« Tu es mon mal et je te porte »), on y découvre aussi la relation d'une expérience bouleversante, que j'ai très longtemps hésité à définir. Mais on ne parle pas de vous à la légère, Madame. Ne déclarez-vous pas n'avoir qu'une seule règle de vie, la passion de l'authenticité ? J'appellerai donc les choses par leur nom, je n'ai pas d'autre choix.

Voici donc, approchant ce troisième millénaire, une femme écrivain on ne peut plus inscrite dans son temps, dont nous savons qu'elle revendique ses livres comme athéologiques, qui publie des pages que l'on pourrait attribuer à quelque Hildegarde ou à une certaine Hadewijch. Écoutons ceci : « Ayant atteint mon propre sommet, tout étant consumé, je sus que j'allais me trouver désormais sans désir, sans doute, sans lieu, intolérablement nue et lucide », ou encore ceci « enfin mon corps se sépara de mon esprit : celui-ci s'élevait en spirale, quittant mon corps qui tombait dans un mouvement identique », et enfin ceci : « Je demeurai dans la joie de l'extase, le cœur immobile, quelques jours, peut-être quelques heures. »

Si notre chère Suzanne Lilar était encore parmi nous, ce n'est pas elle qui me contredirait : le seul mot qui convient ici est bien évidemment « mystique ». Et toute votre démarche spirituelle en porte la trace. Est-ce tellement surprenant ? Cette demeure « sans désir, sans doute, sans lieu » serait-elle réservée aux seuls croyants ? C'est Georges Bataille, je pense, qui dit qu'elle ne peut être anéantie par rien, pas même par la mort de Dieu. Nous y voilà. Je ne dirai rien de plus à ce sujet. Il ne m'appartient pas de faire se concilier mystique et athéisme, ils ne sont d'ailleurs pas antinomiques, si l'on en

LILIANE WOUTERS

croit Jean-Claude Bologne, lequel cite aussi bien Rimbaud et Nietzsche qu'Angèle de Foligno ou Maître Eckhart.

Mystique, le mot est dit, mystique de la plus belle eau, celle qui prend source au cœur des réalités quotidiennes. Les vôtres se situent à cette époque dans la société bouillante et bouillonnante de Mai 68. Ce n'est pas un hasard si, peu après, dès 1969, en même temps qu'un recueil dans la ligne de vos livres précédents intitulé *Elle*, vous publiez *Le Dernier Testament* ouvrage dans lequel vous liquidez allégrement la Loi patriarcale, en mélangeant les genres, en laissant affleurer l'essai sous le poème, tout comme vous le ferez encore en 1972, dans votre superbe *Mémoire de rien*, à travers quoi vous procédez au grand déploiement de l'imaginaire féminin.

À ce moment du « lent travail de mise au monde de vous-même » l'expression est de Danielle Bajomée -, vous atteignez une nouvelle étape vers le lieu où vous achever. Vous êtes plus proche encore du feu central, de cette Archée, que votre fidèle éditeur et ami Fernand Verhesen a choisie pour titre d'un de ses plus beaux recueils, de cet Équateur où vous et moi voyons s'annuler toutes les ombres, de cet instant le plus juste du monde, selon le poète Élytis. Vous êtes aussi, plus que jamais, ancrée dans l'écriture. Même si vous cessez, pendant sept ans, de publier. Que cette pause soit marquée par une découverte est dans la ligne de votre destin. Que cette découverte ait nom Québec relève de circonstances apparemment dues au hasard, dont nous savons qu'il n'est qu'un des agents de la nécessité. Tout semblait réuni, chez vous, pour vous intégrer à la « révolution tranquille » des bords du Saint-Laurent, et vous en êtes consciente, dès 1975, quand vous participez au très fameux colloque organisé làbas par la revue Liberté sur le thème de La femme et l'écriture. Il ne s'agit en rien d'une rencontre anodine mais d'un événement - d'un avènement? - dont chacune des participantes pourrait dire, après La Fontaine: « J'étais là, telle chose m'advint. » Que certains témoins extérieurs aient vu s'agiter des balais, frémir le contenu d'un noir chaudron, je ne le nierai pas. Les Laurentides, après tout, ne sont pas si loin de Salem et de ses sorcières. Faut-il s'y arrêter ? Nous n'avons que trop matière à procès. Quoi qu'il en soit, cette conjoncture fut votre Amérique à vous. Le Québec vous devient dès lors terre d'élection, lieu d'amitiés et de publications, une seconde patrie avec laquelle vous êtes « tombée en amour », un amour payé de retour, qui se concrétisera, en 1984, par le prix Canada-Communauté française de Belgique.

RÉCEPTION DE MME CLAIRE LEJEUNE

Mais revenons quelques années plus tôt. En 1977 et 1978, l'Université du Québec à Montréal vous invite à animer un atelier d'écriture. C'est l'origine d'un premier essai, L'atelier, dont se dégagent les orientations majeures de votre démarche : intégration du tiers que la raison duelle exclut, conception rimbaldienne de l'altérité du « je », reconnexion entre la mémoire historique et le fonds immémorial de l'être, rejet non seulement du patriarcat autocrate mais aussi du matriarcat abusif, remplacement de la patriematrie par la fratrie. Enfin, conditionnant le tout, le provoquant, le propulsant : refus de l'esprit de chapelle au nom de l'esprit d'atelier

Beau programme, Madame, que vous aurez l'occasion de développer dans vos livres suivants, dont chacun a pour tâche l'extension ou l'approfondissement de ces concepts si impliqués dans les grandes mutations de notre époque. J'insiste sur trois d'entre eux. 1980 : L'issue, où, parallèlement à « l'immaculée conception de soi » est salué l'avènement de l'autre. 1984 : L'æil de la lettre, procès du langage, mais aussi de la vieille Loi mosaïque et de cette société de droit divin qui doit céder la place à une société de droit humain. 1992 : Le livre de la sœur, où se règlent vos derniers comptes avec l'Histoire, où se donnent rendez-vous tous les âges, où vous vous dites arrivée à destination. Encore que l'ouvrage à venir, ce Livre de la mère, qui sortira sous peu, dont je n'ai lu que la préface nourricière et lumineuse, me donne à penser que Claire Lejeune est toujours en marche. Et nous venons de constater, tout récemment, qu'elle s'avance même sur des terrains minés, où nous n'aurions jamais imaginé la voir.

Est-ce d'entendre trop souvent déclarer vos écrits en marge, impénétrables, hermétiques ? À l'étonnement de tous, il y a peu, vous abordez le genre littéraire le plus enté sur l'immédiate communication, je veux parler du théâtre. La gageure était grande, le défi périlleux. Et j'imagine sans peine qu'au soir de la première vous vous demandez avec angoisse ce que vous êtes allée faire dans cette galère. Miracle : cela tient. Un drame à part entière, comme l'écrivait notre confrère Jacques De Decker, qui possède quelques références en ce domaine. De votre pièce, il signe d'ailleurs la préface et même, retournant à ses premières amours, réalise la mise en scène. Faut-il ajouter que les spectateurs entrent dans le jeu ? Car c'est un jeu, de pure dialectique, d'implacable argumentation, une vraie joie de l'esprit, que ce duel où Ariane s'oppose à don Juan. Avec l'audace des néophytes, vous n'y allez pas de main morte :

LILIANE WOUTERS

confronter deux des mythes majeurs de la littérature, faire de la scène un ring où viennent s'affronter ces monstres, - en amenant des sourires, constamment, et même, souvent, des rires! Pour avoir assisté à l'une des représentations données au Théâtre-Poème, en compagnie de quelques dizaines d'étudiants (un public dont on sait que l'indulgence n'est pas le fort), j'ose affirmer que vos répliques font mouche, qu'on voit se dérouler avec plaisir le fil dans quoi vient se piéger le grand piégeur. Qui donc disait que Claire Lejeune est un auteur ésotérique?

« Le temps s'en va, le temps s'en va, Madame » et je n'ai même pas effleuré d'autres aspects de vos travaux. Vous auriez pu vous en tenir à l'élaboration d'une œuvre poétique aussi dense, au développement d'une pensée aussi originale. Mais vous n'êtes pas de ceux qui restent enfermés dans leur production propre. Vous avez besoin de confronter des expériences, de faire connaître le résultat de ces confrontations. Quoi de plus indiqué qu'une revue ? Que deux revues ?

En 1962, avec le Dr Moïse Engelson, vous créez à Genève les Cahiers internationaux de symbolisme, publication de haute tenue dont le comité fondateur comprend, notamment, Gaston Bachelard, Henry Corbin, Mircea Eliade, Georges Poulet, et qui approche aujourd'hui doucement le centième numéro, le millier d'auteurs, avec des thèmes aussi variés que l'acte d'écrire, l'imaginaire amoureux, les avatars contemporains du sacré, l'état des lieux de l'avenir ou l'herméneutique du mandala. En 1965, toujours à Genève, vous créez Réseaux, revue interdisciplinaire de philosophie morale et politique qui « se propose d'aborder les problèmes axiologiques par la confrontation constante des expériences humaines acquises dans les domaines les plus divers ». Pour ne citer qu'un exemple, je prendrai son avant-dernière livraison, au tournant du quatre-vingtième numéro, consacrée à « la crise des pouvoirs et l'éveil des consciences en Belgique », ensemble d'articles qui constitue peutêtre ce qu'on a écrit de plus éclairant sur les bouleversements concrétisés par la Marche blanche.

En 1971, vous cédez les Cahiers internationaux de symbolisme et Réseaux au Centre interdisciplinaire d'études philosophiques de l'Université de Mons, lieu de recherche où se rejoignent divers pôles culturels, dont vous assurez depuis près de trente ans le secrétariat permanent.

Rien que cela représente une activité qui suffirait à remplir certaines existences. Et je ne parle pas des nombreux colloques dont vous avez été la cheville ouvrière, des dizaines d'articles parus dans diverses publications, des conférences et séminaires donnés de Montréal à Prague, de Grenoble à Bucarest, de Kyoto à Cadix ou Coïmbra. Je ne cite qu'en passant vos responsabilités au sein d'Archives et Musée de la Littérature, de la Commission des lettres ou du Conseil du livre. Mais je veux m'arrêter sur un autre aspect de votre production, la démarche photographique.

C'est un fait que le besoin de créer peut être quelquefois tellement puissant qu'il embrasse plusieurs disciplines, et nous n'en finirions pas d'évoquer les écrivains qui se doublent d'un musicien, d'un dessinateur ou d'un peintre. Que vous ayez choisi une certaine technique photographique ne nous étonne pas. Que vos motivations ne soient pas seulement esthétiques ou documentaires nous surprend encore moins. On vous imagine mal en train de reproduire ce qui saute aux regards de tous, il va de soi que seule vous intéresse la révélation de l'invisible. Concrètement : vous exposez le négatif à la lumière blanche, vous capturez de cette manière, dans le secret de la chambre noire, les métamorphoses de l'image - de l'imaginaire que l'impression rendra lisibles. On ne peut manquer de voir l'analogie entre le procédé photographique et la démarche du poète, du moins la vôtre, issue, elle aussi d'une expérience de « fulguration », ou, si l'on veut, de « solarisation ».

Nous voici revenus dans l'initial foudroiement. Cette fois, cependant, vous en êtes la démiurge, c'est de vous qu'il jaillit, sciemment, c'est vous qui, dans la « camera oscura », lancez le « Fiat lux », vous qui mettez au jour les potentialités, vous qui les voyez prendre corps au fond de vos cuvettes, vous qui réglez cette alchimie. De quelles nouvelles pièces à conviction, de quelles œuvres au noir chauffées à blanc venez-vous encore enrichir un dossier où pèsent tant de suspicions ? Les temps ont décidément bien changé, qui remplacent le pilori par des cimaises et vous voient exposer vos sulfureux « photographismes » jusqu'au cœur de la Belle Province, jusqu'au fond de l'Empire du Soleil levant.

« Le commencement devient lisible à la lumière de la fin », c'est vous qui le dites, Madame, et je mesure combien c'est vrai, me souvenant que tout, chez vous, progresse et prolifère par le feu, qu'il soit éclair originel ou lampe de mineur. L'un vous a fait brutalement sortir de votre gangue, l'autre fut seule à éclairer d'obscures gale-

LILIANE WOUTERS

ries. Les deux vous ont cernée de leurs lueurs et c'est peut-être à cause de celles-ci que René Char vous écrivit un jour : Il manquait à la poésie de ce temps une voix pourpre. Nous l'avons désormais.

Voix pourpre, voix de feu, d'où rayonne toute la chaleur d'une personnalité multiple et généreuse. Car nous aimons chez vous, Madame (ici, j'ai bien envie de dire : chère Claire, je le dis), oui, nous aimons le savoureux, le bénéfique, l'impressionnant accord d'une tête de penseuse avec des mains d'artisan, d'une excellente mère de famille avec une intellectuelle de choc, d'une Wallonne à part entière avec une Québécoise d'adoption, d'une Boraine attachée à son terroir avec une nomade planétaire, d'une présocratique avec une moderniste, d'une technicienne avec un poète, d'une réaliste avec une visionnaire.... Que de personnes réunies en une seule! Vous offrant un des sièges de cette Académie, nous n'imaginions pas y asseoir tant de monde. Prenez-y hardiment beaucoup de place, dans la mesure où nous oserons vous demander beaucoup de choses. Œuvrez sans crainte parmi nous, Madame, d'autant plus que, votre présence dans cette Compagnie en est la preuve, si l'esprit d'atelier ne s'y trouve qu'en ébauche, l'esprit de chapelle en est bien exclu.

Discours de Mme Claire LEJEUNE

Madame,

Il y a trente-cinq ans, un ami qui nous voulait du bien souhaita notre rencontre. Nous décidâmes qu'elle aurait lieu quelque part entre Bruxelles et Mons. C'est ainsi que votre deux-chevaux et la mienne se trouvèrent un jour garées côte à côte sur la Grand-Place de Soignies tandis que s'échangeaient entre nous à une table de café les premiers signes d'une complicité profonde qui ne s'est pas démentie.

Vous avez, disiez-vous, souhaité me recevoir en ce Palais. Permettez qu'à mon tour, je vous fasse part de la joie que j'ai d'y être si chaleureusement reçue par vous. Ce généreux éloge public s'inscrira désormais dans le tissu d'une amitié qui somme toute fut bien peu « littéraire ». Hé oui, Madame, nous voici, vous et moi, dans la cérémonie et j'avoue que cette imprévisible tournure qu'a prise notre relation me procure une réelle émotion, d'autant que je suis de ceux qui tiennent au raffinement des nuances entre le vouvoiement et le tutoiement, l'un garantissant dans notre langue le sens de l'autre.

Entre votre parole, celle de Louis Dubrau et la mienne, je ne peux m'empêcher de penser que se confirme publiquement en ce moment une dimension de cette Compagnie qui consiste en l'ouverture d'esprit évoquée par vous à l'instant, je veux parler de la *con-sororité* active qui fait écho à la confraternité des trois auteurs dont nous avons précédemment reçu témoignage.

Chères consœurs, chers confrères,

Je n'avais lu de Louis Dubrau que quelques poèmes parus dans Le Journal des poètes.

Je ne l'ai pas croisée dans l'une ou l'autre rencontre littéraire plus de deux ou trois fois. Je me souviens de son regard vif et pénétrant derrière les grandes lunettes cerclées de noir et surtout de son sourire dont je me disais qu'il était « incisif », sans doute parce qu'il découvrait une superbe denture, parfaitement accordée à cette « franchise mordante » dont parle Frédéric Kiesel dans le très éclairant essai qu'il lui consacra en 1971 : Visage aigu, fait pour couper le vent, écrit-il, qualités apparemment masculines de camaraderie gaie et d'humour féroce et bref, jugement vif, intelligent et corrosif, style direct, sans ornement, trop acide dans ses moments de pointe. S'il y a parfois trop de vitriol dans l'encrier, le trait est souvent d'une netteté, d'une sèche élégance de moraliste français.

Un caractère? Oui, c'était un caractère, « la » Dubrau, écrivait notre confrère Fernand Verhesen, qui fut parmi ses amis dès les années 1937-38, lorsqu'elle se joignit au groupe de travail du Journal des poètes. La légende veut, poursuit-il, qu'Albert 1^{er}, le tuteur de l'Académie où Dubrau fut élue en 1972, dit un jour que ceux qui ont du caractère l'ont inévitablement mauvais. Louis avait effectivement mauvais caractère, parce qu'elle l'avait grand, d'une loyauté sans faille, d'un courage extraordinaire devant les plus cruelles épreuves que lui réserva la vie, et s'il est encore permis de prononcer ce mot, d'une profonde bonté.

Vous ne faites pas de littérature, vous plongez dans la vie, vous observez tout jusqu'à l'indiscrétion, lui dira Adrien Jans dans son discours de réception à l'Académie. Rappelons qu'il décéda entre le temps de l'avoir écrit et celui d'avoir à le prononcer.

Tendresse ne va pas sans cruauté. En lisant Dubrau, j'ai souvent évoqué cet aphorisme de René Char. Il est vrai qu'elle fut double, paradoxale, dans sa vie comme dans son œuvre, non qu'elle fût tantôt ceci, tantôt cela, cruelle OU tendre, noire OU blanche (dans ses chaleureux poèmes africains), féminine OU virile, mais les deux à la fois, simultanément, sans pouvoir être jamais hypocrite car elle se savait double, dès son tout premier poème intitulé Dualité. Elle devint l'incarnation même de cette dualité dont elle tirait à la fois sa

désespérance et son espérance, dont elle reconnaissait qu'elle est matière à auto-dépassement, chance même de la seule transcendance à laquelle son être pouvait adhérer, celle qui est à faire, à faire advenir. Cette possible révélation de soi, elle n'a cessé d'y travailler au-delà de toute complaisance narcissique, moyennant la projection d'elle-même dans une nombreuse famille de personnages dont l'analyse lui livrait une à une les clés de son propre inconscient. Comme le dit une amie de Sandra, la plus accomplie des héroïnes de Dubrau, « elle était soi. C'est-à-dire qu'elle pouvait être tout à la fois et je crois bien qu'elle le savait ».

À m'accompagner quotidiennement durant ces derniers mois, cette incorruptible a pris dans ma mémoire une place de témoin lucide qu'elle ne quittera plus. Plus encore que de la découverte d'un écrivain, c'est d'une rencontre qu'il s'agit entre elle et moi. D'une rencontre de deux existences de femmes dont les différences considérables créent un instant de commune présence chaque fois que leurs pensées se recoupent. Ma lecture s'éclaira de ces instants de connivence.

Devant l'abondance et la diversité de l'œuvre de Dubrau (une cinquantaine de titres : poésie, romans, contes, nouvelles, récits, tous devenus pratiquement introuvables, sauf dans quelques bibliothèques) je fus d'abord inquiète ; inquiétude bientôt subjuguée par le désir de cerner l'énigme de cette femme qui vécut sans concession, du début à la fin de ce siècle, le double jeu (c'est le titre d'un de ses livres), le double jeu de la vérité, profondément convaincue que celle-ci ne préexiste pas sous le nom d'un Dieu qui en détiendrait l'éternelle univocité. Dubrau était de cette sorte de mécréants dont je suis qui croient que la lumière mentale dont notre vie a besoin pour fleurir et pour mûrir ses fruits, s'extrait au jour le jour du sol même de nos contradictions, qu'elle se fait de la transmutation des ténèbres du corps et des ambiguïtés du cœur.

Le paradoxe est omniprésent dans ses textes, au sens où il en ordonne à la fois la forme et le fond. Après un premier parcours, je me suis demandé comment aborder cette œuvre méconnue, comment ordonner l'économie de ma lecture et du discours qui en naîtrait. J'avais à m'imposer d'abord la contrainte du temps de parole dont je disposerais pour vous inoculer le désir de lire ou de relire Dubrau, puisque tel serait l'enjeu de mon discours. Il me fut très vite clair que je ferais de cette écriture protéiforme une lecture plus poétique qu'analytique, la seule d'ailleurs dont je me sente vrai-

CLAIRE LEJEUNE

ment capable. Lecture plus verticale qu'horizontale, en quête des cimes et des abîmes de cette œuvre dont je tenterais de dégager la portée réelle.

Je partirais donc à sa poursuite comme elle était partie à la poursuite d'elle-même à travers Sandra, Manuelle, Marie, Pierre, Thomas et les autres.

La part d'objectivité de mon discours se limite aux repères biobibliographiques. Pour ce qui est de ma lecture de l'œuvre, elle est résolument intersubjective en ce sens qu'elle s'est nourrie non seulement des critiques de ceux qui la connurent avant moi, des réflexions de l'auteur sur ses propres écrits, mais des « clartés mitoyennes » (l'expression est de Fernand Verhesen) naissant des interférences qui n'en finissent pas de se produire entre mon propre univers mental et la mémoire éclatée de Dubrau. Si je parle de mémoire éclatée, c'est qu'elle-même nous y autorise dans l'exergue de son premier recueil de contes intitulé Louise publié en 1938, où le personnage central de chacun de ces contes porte son propre prénom, « Louise » : Je me plais quelquefois à imaginer que toutes les femmes s'appellent d'un même nom, qu'il n'est au monde qu'une seule femme disposant de multiples vies. Comme si Dubrau avait eu là l'intuition de ce que serait toute son œuvre : une quête infinie de soi à travers une multiplicité de « moi », à travers la postérité romanesque qu'elle choisirait ou ne choisirait pas de se donner.

Je tiens à remercier Alain Gérard, qui fut le compagnon de Louis Dubrau durant les trente dernières années de sa vie, de m'avoir chaleureusement reçue et longuement parlé d'elle, de sa « personnalité complexe et secrètement passionnée, de la générosité de ses engagements, de son dédain du risque et du conformisme ». C'est de lui, d'écrits en cours qu'il destine à une possible réédition de l'œuvre poétique que je tiens certaines précisions biographiques qui ne furent pas sans m'éclairer.

Louise Scheidt naquit à Bruxelles le 19 novembre 1904. Deux ans plus tôt, sa mère, Catherine Desmedt, avait épousé Louis Scheidt. Ce jeune Lorrain, émigré de Metz, était inculpé de désertion pour avoir refusé d'accomplir son service militaire dans l'armée prussienne. Supportant mal son exil, il se mit à boire, à jouer, à endetter sa famille. Louise avait deux ans lorsque son père se suicida. Toute sa vie elle garda, disait-elle, « une immense tendresse » pour l'absent dont elle était le vivant portrait.

RÉCEPTION DE MME CLAIRE LEJEUNE

Catherine, qui mourra nonagénaire, elle aussi, redressa la situation financière grâce à l'exploitation d'un commerce de matériel électrique. Louise avait huit ans lorsque sa mère se remaria. De ce beaupère détesté, nous retrouvons le portrait dans nombre des romans et des nouvelles de Dubrau : celui d'un « bellâtre jouisseur, vaniteux et dépourvu de sensibilité ». Pour fuir cette déplorable ambiance familiale, Louise non seulement idéalisa l'image du père défunt, mais se réfugia très tôt dans l'écriture, ce qui lui fut reproché par sa mère et interdit par son beau-père. À huit ans et demi, elle écrivit quasi clandestinement une pièce de théâtre intitulée Fleur de malheur, dont le texte s'est perdu. Tout au long de son enfance et de son adolescence également solitaires, Louise fut la confidente de sa mère. Cette double charge d'amertume pèsera lourdement sur toute sa vie. S'y enracine l'impitoyable jugement qu'elle portera sur le mariage, après en avoir fait elle-même une lamentable expérience :

Quatre ans de vie conjugale, écrit-elle dans L'Autre versant, lui avaient appris que si les promesses que l'on fait à soi-même sont rarement tenues, celles que l'on fait à autrui sont pratiquement intenables. Un mari bien souvent n'est qu'un invité qui s'attarde. Le déjeuner était substantiel, au dîner on mange les restes. L'hypocrisie, la lassitude et Dieu sait quel romanesque à rebours lient la sauce.

Pourquoi Louise Scheid décida-t-elle d'écrire sous le pseudonyme de Louis Dubrau? Elle a souvent répondu que c'est « par souci d'objectivité et pour éviter la misogynie des critiques ». Mais à mesure que je pénétrais dans l'œuvre, je devinais à bien des indices, que ce choix qu'elle fit dès sa première publication lui avait été dicté par la perception occulte qu'elle avait de cette bisexualité originelle dont la mémoire ne cesse de nous travailler et de nous mouvoir à notre insu. Qu'il y ait deux genres humains, la biologie et la psychanalyse ne nous permettent plus guère aujourd'hui d'en douter, même si le monolithisme patriarcal qui nous gouverne encore n'en veut rien savoir.

Si Louis était à la fois le prénom de son père et le masculin de Louise, son prénom à elle, il est concevable que Louise l'âme-soeur et Louis l'âme-frère, filaient le parfait amour au plus secret, au plus archaïque de sa mémoire et que c'est de cette indivision d'avant la chute dans la dualité qu'elle portait l'incurable nostalgie. Quant à Dubrau, c'est le nom d'une grand-mère paternelle, qui sonnait mieux que Scheidt à son oreille française.

Louise fera ses études secondaires dans des lycées très cotés de Bruxelles (Gatti de Gamond et Daschbeek, dont sa Sandra dira que le premier forme des suffragettes et le second des pimbêches). En 1925, elle a 21 ans, elle quitte sa famille, change de coiffure et de mode vestimentaire et part pour Paris, où elle suivra à La Sorbonne et au Collège de France des cours de littérature et de psychologie. Les portraits de cette époque, nous dit Kiesel, sont charmants, le visage s'est arrondi, le regard est chargé de hardiesse et de romantisme.

À Paris, Louise devient la compagne d'un peintre et graveur de talent, Julien Van Santen. Ils fréquentent les milieux d'artistes à Montparnasse et vivent une bohème dorée durant quelques années. De cette époque de sa vie qui fut celle d'une véritable libération, Dubrau dira lors d'un entretien avec Marie-Claire d'Orbaix : J'ai suivi des cours libres, d'une facon presque débridée, je n'ai jamais pris de diplôme. J'ai fréquenté beaucoup de peintres, je suivais les cours de dessin à l'Académie Julian, j'ai fait beaucoup de batik, j'en vendais, mais j'allais au cours de dessin plus pour voir les gens que pour dessiner. À cette époque, je n'écrivais pas, je faisais de la musique, du chant. Rentrée à Bruxelles, j'ai donné plusieurs récitals. J'ai mené à Paris une vie très intéressante qui m'a beaucoup appris. De retour en Belgique en 1933, le couple séjourne quelques mois à Knokke-Le Zoute. Mais Julien, dont la santé s'est détériorée, quitte Louise pour rejoindre l'épouse dont il s'était séparé. Il mourra quelque temps après. Cet épisode parisien de la vie de Dubrau se retrouve à peine transformé dans son roman intitulé L'Autre versant (1953). Marceline, l'ancienne maîtresse de Thomas, quitte la ville où ils vécurent jadis « une vie d'artiste » pour se rendre à son chevet, pressée par un message ambigu que lui a fait parvenir l'épouse de Thomas. Mais Thomas repose déjà dans son cercueil, entouré de sa famille et de ses proches. Durant les deux jours précédant l'enterrement, Marceline cherche à découvrir qui fut Thomas avant et après leur liaison. Autour d'elle les langues se délient; à travers les conversations qui vont bon train entre les membres de la famille, entre les clients du café plus ou moins borgne que fréquentait Thomas, Marceline se fraie une piste qui la conduit jusqu'à la demeure de la jeune veuve qui fut sa dernière maîtresse, et, on le devine, la mère de son dernier enfant... Au terme de cette cruelle poursuite qui met au jour « l'autre versant » de la vie de son amant, elle comprend que Thomas appartenait foncièrement au milieu conformiste qu'il avait cru pouvoir fuir avec elle. Lorsqu'elle reproche à Geneviève de n'avoir pu le sauver de

RÉCEPTION DE MME CLAIRE LEJEUNE

son milieu, celle-ci répond: Thomas s'en était sauvé à sa manière... puisqu'il le supportait. Il y a des êtres qui fuient lorsqu'ils ne peuvent se résigner, pour d'autres c'est la résignation qui est une fuite. Sauver un homme... On sauve des blessés en les amputant, cela ne fait quand même qu'un mutilé de plus.

En 1934, Louise Scheidt publie son premier poème intitulé *Dualité*, sous le pseudonyme de Louis Dubrau. En 1935, elle épouse Fernand Janson, professeur de morale. Ce mariage sera un douloureux échec.

Entre 1936 et 1938, elle publiera Zouzou, un premier roman, Présences, un recueil de poèmes, et Louise, cet ensemble de contes inspirés de ses souvenirs d'enfance. De 1937 à 1958, paraîtront sept recueils de poèmes, en alternance avec des contes, des nouvelles et des romans, dont deux policiers (Le destin de Madame Hortense et L'arme du crime). À partir de 1958, la narration prend résolument le pas sur la poésie. Je n'écris plus guère de poèmes, dit-elle à Kiesel. Pour le moment le roman m'accapare. L'optique et la technique du roman sont très différentes de celles de la poésie. Le poème rassemble des choses éparses, le roman les dispose en éventail. À la question du rapport entre poésie et roman, elle répondra: Je crois qu'il y a entre la poésie et le roman de continuelles et enrichissantes correspondances. Mais elles demeurent secrètes.

Dilatation et concentration, ouverture au monde et retour à soi ; diastole et systole, ainsi bat vigoureusement le cœur de Louis Dubrau dans les artères et les veines de son écriture.

Lorsqu'elle abandonnera la forme proprement poétique, la fonction systolique de contraction sera assurée dans le flux narratif par les nombreux aphorismes dont ses romans sont criblés...

Abécédaire, publié en 1939 aux Éditions Corréa à Paris, obtiendra le prix Verhaeren; recueil de vingt-six poèmes quasi-psychanalytiques où transparaît le conflit intérieur qui dynamisera l'œuvre entière. Le vers le plus vertigineux de ce recueil: Tous nos désirs sont des soucis d'éternité.

En 1951, six *Elégies* écrites sur les rives du lac de Côme, d'une facture classique, élégante, une coulée paisible et mélodieuse qui restera exceptionnelle chez elle.

CLAIRE LEJEUNE

En 1956, inspiré par un premier voyage en Afrique, paraît Ailleurs, sous-titré Poèmes de l'équateur. Kiesel consacre à l'importance de ce recueil dans le parcours spirituel de Dubrau quelques pages d'une grande clairvoyance. En relisant ce petit livre fiévreux et révélateur, écrit-il, on devine que ce que l'Afrique avait apporté à Louis Dubrau était une sorte de révélation profonde et très forte qui concernait sa vie personnelle.

Ailleurs nous laisse entendre que, sous l'équateur, la voyageuse a perdu son ombre, qu'elle y a connu l'instant d'éternité qu'engendre la fusion des contraires. Tout nous porte à penser qu'audelà de toute dualité, elle fut touchée par la flèche de cette poésie solaire que Rimbaud nommait la lumière-nature et dont Hölderlin disait qu'elle est la sauvagerie même. Révélation d'une connivence magique entre la terre africaine et « le continent noir » de sa propre mémoire. Le dernier poème d'Ailleurs, qui se détache volontairement de l'ensemble, témoigne de l'instant initiatique où sa vie fit corps avec cette présence-absence que l'auteur nomme Elle et dont nous comprenons qu'elle désigne à la fois sa mort et sa vraie vie.

Un jour où le soleil sera très clair,
Un jour où tu auras cru désarmer les ombres,
C'est ce jour-là précisément
Qu'Elle fera son premier signe.
Et tu resteras les doigts joints
Sur la vie encore délectable
Et ton sourire survivra
À l'espoir qui l'avait fait naître.
Elle n'aura pas soufflé mot,
Tu n'auras frôlé que Sa robe:
Un coup de nacre sur les doigts,
Une fatigue singulière,
Et l'annonce d'un lendemain
Dépourvu de toute mémoire.

En 1940, paraît un recueil d'aphorismes, Amour, délice et orgue, qui sera réédité, augmenté, en 1991, par les Éditions Le Cormier, sous le titre Le clown vend ses lunettes. Dans le discours qu'il prononça aux funérailles de Louis Dubrau, notre Secrétaire perpétuel André Goosse élucidait ainsi ce titre énigmatique : L'auteur luimême rit de soi dans le titre donné à ses aphorismes : Le clown vend ses lunettes, ce que l'auteur a glosé de cette façon : « la vieille dame vend ce que la vie lui a appris ».

RÉCEPTION DE MME CLAIRE LEJEUNE

Parmi ces aphorismes, il en est d'impitoyables :

- Le bonheur finit toujours vingt-quatre heures avant que nous en soyons las.
- On court moins de risque à faire le tour du monde qu'à faire le tour de soi.

Et ceux-ci d'une rare férocité:

- L'incinération permet au pire imbécile de faire des étincelles.
- Le lâche éprouve à se confesser la volupté que le chien éprouve à renifler sa crotte.

En 1942, Louis Dubrau s'engage dans la Résistance. De ces années, elle dira: J'ai appartenu au Parti communiste pendant la guerre. J'ai été présidente de l'Union des Femmes, dans la clandestinité. C'est moi qui ai fait le journal Femmes dans la vie. À la libération, j'ai participé à des réunions à Paris avec la Passionaria, Elsa Triolet et Mme Vaillant-Couturier. Mais un peu plus tard, je démissionnais, parce que ce n'était plus la même atmosphère de travail et puis parce qu'il m'a fallu choisir entre faire de la politique ou écrire. C'est pourquoi j'ai abandonné aussi la Croix-Rouge, dont je faisais partie au moment du rapatriement des déportés.

Dès 1947, elle renonce à toute activité politique. Elle reprend sa collaboration au *Journal des poètes* ainsi qu'à de nombreux hebdomadaires, journaux et revues, notamment à *La Revue nationale*, *Marginales*, *Le Soir*, *Les Nouvelles littéraires* et *La Revue générale*.

Elle partagera sa vie entre un appartement à Bruxelles et sa chère « petite maison » de Wiers, village de la campagne hainuyère dont elle fit de si ravissantes descriptions dans ses romans.

Ses lectures ? Pierre Loti à 15 ans, Anatole France à 18 ans, puis Colette, Katherine Mansfield, Julien Green, des journaux intimes, des biographies ; Phèdre qu'elle relit souvent...

Après la guerre, Louis Dubrau entreprend de très nombreux voyages, au cours desquels elle ne craint pas de prendre de grands risques. Je suis d'une curiosité terrible, dit-elle, j'ai envie de tout voir. Ce monde que je vais quitter, je veux le connaître. Tout de suite après la guerre, je suis allée en Israël, au Congo, en Perse, à Madagascar; toute seule, sans agence, sans connaître d'autres langues que le français et des bribes d'anglais.

CLAIRE LEJEUNE

Le temps me manque pour m'attarder aux nombreux récits, reportages, communications à l'Académie auxquels ces voyages ont donné lieu : La fleur et le turban, ensemble de récits chatoyants inspirés par le Moyen-Orient ; Lorsque Dieu descend dans la rue, par la Semaine Sainte à Séville ; Les îles du Capricorne, par un reportage qu'elle fit dans l'Océan Indien.

L'an quarante sera son premier véritable roman. Un jeune homme fait l'expérience de la liberté lors de l'exode de 1940. Rentré dans sa famille en Belgique, il se découvre étranger parmi ses proches. Il fuira ce malentendu en rejoignant les Forces libres en Angleterre.

Un seul jour paraît en 1947 aux Éditions Corréa à Paris dans une collection dirigée par Charles Plisnier. Manuelle, dont on devine qu'elle vient d'absorber une dose mortelle de narcotique, remonte le cours de sa mémoire, de liaison en liaison, en ce « seul jour » de sursis que lui accorde son suicide. Bruits, sons, odeurs, intelligence du désir et du plaisir, il y a dans ce superbe roman des pages d'une sensualité d'autant plus prégnante qu'elle est retenue, qu'elle s'exprime avec une justesse foudroyante.

En 1950, La part du silence. Ce roman fait scandale. Dubrau se défend d'avoir écrit un livre licencieux. Un académicien lui en reprochera les hardiesses. « Ce sont », dira-t-il, « des choses que tout le monde fait et dont personne ne parle. »

Lorsque Dubrau publie À la poursuite de Sandra, elle a 59 ans. Ce roman, dont elle disait qu'il était avec Un seul jour celui qu'elle préférait, lui valut le prix Rossel en 1964. Chargé, lui aussi, d'une sensualité d'autant plus forte qu'elle est ascétique, ce livre écrit dans une langue épurée de toute scorie est au centre de l'œuvre le phare qui en éclaire l'ensemble. Tous les personnages féminins des romans précédents et suivants gravitent autour de la figure à la fois énigmatique et transparente de Sandra se révélant à mesure que se recoupent les récits des hommes et des femmes qui l'ont connue. Roman autobiographique? Louis Dubrau reconnaissait que Un seul jour et À la poursuite de Sandra « faisaient la part belle à ses souvenirs personnels ». L'enfance de Sandra, en tout cas, ressemble presque trait pour trait à celle de Louise. Le suicide du père, le remariage de la mère, le personnage abject du beau-père, constituent ici, comme dans Un seul jour, la racine même du manque qu'à travers sa poésie comme à travers ses romans et ses nouvelles, elle cherchera toute sa vie à cerner et à nommer.

RÉCEPTION DE MME CLAIRE LEJEUNE

Le narrateur dans ce roman est un homme hanté par le souvenir d'une maîtresse qu'il a aimée d'un amour distrait. Le départ imprévisible de Sandra a suscité en lui ce qu'il décrit comme « une colère de propriétaire lésé qui se mue peu à peu en inquiétude et en regret poignant » de ne l'avoir pas mieux connue. Le désir de la retrouver l'obsède. Non pour la reconquérir, car il sait que ce serait la perdre à jamais, mais pour comprendre qui elle était réellement, comme s'il pressentait qu'en la connaissant il se connaîtrait soi-même, comme si son propre secret était enfoui au tréfonds de l'âme de Sandra.

Il me fallait retrouver, non ce qui m'avait appartenu, mais ce qui m'avait échappé, ce que je n'avais pas su deviner, pressentir, étreindre... Sandra avait gagné, qui, d'un homme simple et sûr de lui, avait fait cet inquiet, ce chasseur d'ombres. [...] Je haïssais Sandra de me contraindre à l'aimer chaque jour davantage, chaque jour différemment.

Parcours labyrinthique dans lequel on progresse à travers des sites que Louis Dubrau connaît pour les avoir visités ou habités, et qu'elle dépeint en quelques coups de pinceaux, avec une admirable concision. De Paris à Lisbonne, d'Abidjan aux Açores, où Pierre apprendra la mort de Sandra, en passant par cette campagne du Tournaisis où Louise Scheidt vécut les vacances les plus heureuses de son enfance.

Tout au long de cette poursuite, nous assistons à la métamorphose d'un homme. À mesure qu'elle s'absente plus inexorablement de sa vie, Sandra le révèle à lui-même.

Je voudrais arracher à Sandra un dernier mot, dit Pierre. Ce dernier mot, il le lira dans le carnet que garde dans la poche de son tablier la petite fille qui fut le seul témoin de sa mort :

Je pris le carnet. Je l'ouvris d'une main tremblante. Il ne comptait que des pages blanches, à l'exception d'une seule où je pus lire : « Il y a des choses qui sont en notre puissance, les autres n'y sont pas. » Mais en travers de la citation Sandra avait écrit d'une main ferme : « Non, tout est en notre pouvoir. »

Au terme d'une lente dépossession d'elle-même, Sandra croit tenir enfin la réponse à l'énigme de la liberté humaine, réponse aussitôt

CLAIRE LEJEUNE

raturée - ou ratifiée, peut-être - par son contraire. Ultime dualité. Il faut imaginer que Sandra s'est enfin rejointe dans la lumière à l'instant même où s'épousèrent à jamais sa vie et sa mort. S'il m'est permis de formuler un vœu, c'est que ce superbe roman soit réédité.

Parurent entre 1968 et 1985, Le bonheur cellulaire, Les témoins, Le cabinet chinois, A part entière, Les imaginaires, La femme forcée. Ces romans et récits se nourrissent tous de bonheurs manqués, d'espoirs décus, de révoltes avortées, de la fatale impuissance des hommes et des femmes à se comprendre, même quand ils croient communier dans l'entente physique. L'amour y est presque toujours extra-conjugal: « Hommes et femmes s'y accouplent facilement mais s'harmonisent rarement. » Manuelle n'avoue-t-elle pas dans Un seul jour: S'il fallait attendre l'amour pour faire l'amour, la vie serait une chasteté. Par un questionnement continuel de la relation amoureuse chez des êtres de toutes conditions. Dubrau tente obstinément d'arracher au malentendu le secret perdu de l'amour heureux... On reste confondu de la justesse de ses perceptions, de sa connaissance des mœurs sociales, familiales, érotiques de ses contemporains, de ce que le critique français Henri Clouard appelait ses « instincts de vérité humaine ».

Jeu de massacre publié en 1977 est un recueil de quatre nouvelles. Celle qui donne son nom au livre est l'une des plus originales, des plus pénétrantes qu'elle ait jamais écrites. Elle en fit le commentaire dans l'une de ses meilleures communications à l'Académie.

Le sujet de cette nouvelle - une authentique trouvaille, écrivait notre confrère Albert Ayguesparse - est un jeu de société au cours duquel une romancière, Nora, est amenée à faire son autocritique, à rechercher dans quelle mesure les personnages du roman qu'elle a écrit ressemblent à leurs modèles. Il s'agit, on le voit, d'une nouvelle à l'intérieur de la nouvelle, et rien n'est plus passionnant que ce jeu cruel, un rien hallucinant, véritable jeu de massacre qui met face à face les personnages recréés, dans un constant dédoublement de leur personnalité.

Pour ma part, j'imagine aisément le fascinant spectacle qu'un metteur en scène avisé pourrait tirer de cette vertigineuse mise en abyme.

RÉCEPTION DE MME CLAIRE LEJEUNE

Louis Dubrau mourut à 93 ans, le 16 mai 1997. Elle fut inhumée au Jardin des Poètes, dans le cimetière du mont Saint-Aubert, non loin de « la petite maison » de Wiers.

L'amour et ses revers furent la grande affaire de sa vie. La hauteur et la profondeur de sa pensée sont pressenties dans ce vers déjà cité: Tous nos désirs sont des soucis d'éternité! L'œuvre entière, avec ses temps forts et ses temps faibles, ses éclairs, ses noirceurs et ses piétinements, s'est élaborée sous le signe de la poursuite, de l'enquête, autrement dit de la filature ininterrompue du labyrinthe des solitudes; quête du sens à la fois unique et multiple de la vie et de la mort.

Ma lecture ne pouvait être elle-même que l'ouverture d'une enquête sur l'enquête, sur les mobiles et les enjeux de cette fouilleuse d'âme dont l'entêtement passait par tous les risques de l'expérience en des temps où, plus encore qu'aujourd'hui, la liberté d'être soi-même - c'est-à-dire à la fois je et l'autre, virile et féminine - exigeait des femmes une prodigieuse capacité de résistance à l'oppression patriarcale.

En quoi cette somme de connaissance du couple est-elle douée d'avenir? En quoi nous éclaire-t-elle quant à la possible élaboration d'un nouvel imaginaire amoureux au-delà du machisme et du féminisme guerriers ? En assumant obstinément le double jeu de la vérité des sexes, en faisant de sa contradiction foncière une source de lucidité. Louis Dubrau fit œuvre de pionnière. Homme ou femme, aucun de nous ne peut plus aujourd'hui ignorer sa bisexualité, sachant toutefois que la féminité d'un homme est différente de celle d'une femme de même que la virilité d'une femme est différente de celle d'un homme. Ce dédoublement de notre personnalité ne peut plus être considéré comme une maladie de l'âme mais comme l'avènement de sa grande santé. Si je est un autre, il va de soi que l'autre est un je actuel ou potentiel. Ce n'est qu'à travers ce double dédoublement de l'identité et de l'altérité, dans cette double interaction de la parole et de l'écoute que peut s'entrevoir une issue heureuse à la fatalité de la guerre des sexes. C'est dans cette perspective d'avenir que je vous invite à lire ou à relire Louis Dubrau.

SÉANCE PUBLIQUE DU 23 FÉVRIER 1998

Les lauréats de l'Académie en 1997 Les publications 1998

Discours de M. André GOOSSE

Le Goncourt et, à un degré moindre, quelques autres prix littéraires décernés à la fin de chaque année font beaucoup de bruit à Paris et partout où l'on vit les yeux braqués sur Paris.

Cet évènement annuel suscite des critiques parfois assez vives. Les choix sont contestés. Les grandes maisons d'édition parisiennes sont accusées d'accaparement. Cette lumière trop forte projetée sur un petit nombre de livres repousse dans l'ombre tous les autres, quels que soient leurs mérites. Elle éblouit certains auteurs paisibles, qui ont de la peine à retrouver leur équilibre mental et parfois financier, le succès de vente assuré par le prix n'étant pas une garantie pour les publications ultérieures.

Après ce préambule inquiétant, mon devoir est de vous rassurer, Mesdames, Messieurs, avant d'en venir aux prix que notre Académie a décernés en 1997.

Vous avez sans doute le droit absolu de contester nos choix. Pour les périodes précédentes, nos prédécesseurs ont-ils été assez sensibles aux nouveautés, aux avant-gardes? Mais les talents en bouton (ou boutonneux) ne tiennent pas toujours leurs promesses, et les nouveautés sont parfois des modes sans lendemain. Parcourant l'ensemble des listes depuis l'origine, mes étonnements sont plus souvent admiratifs que critiques.

ANDRÉ GOOSSE

En tout cas, nous ne fournissons pas un aliment substantiel aux moralistes qui s'en prennent aux prix parisiens. D'une part, les éditeurs ne nous assiègent pas, et, si quelques auteurs veillent à ne pas se laisser oublier de nous, ils le font avec délicatesse : une action trop ostensible leur nuirait plutôt. D'autre part, je n'ai pas connaissance que dans le passé nos prix aient vraiment fait tourner la tête des auteurs ou perturbé la paix de leur ménage. Enfin, comme il y a plusieurs prix, on ne peut nous accuser de réserver nos faveurs à un seul.

En parcourant les bulletins et les annuaires de l'Académie pour préparer cette présentation, je suis tombé par hasard sur un document qui montre l'efficacité des encouragements donnés aux jeunes, en l'occurrence des très jeunes, puisqu'il s'agit du concours de rédaction française auguel participaient les élèves du secondaire. Par parenthèse, ne trouvez-vous pas sympathique à la fois qu'on ait organisé des concours de ce genre et qu'un jury académique n'ait pas trouvé indigne d'y apporter sa collaboration, montrant ainsi qu'un académicien n'est pas nécessairement un vieux barbon ennuyeux et replié sur soi ? Vous le savez, naturellement, vous qui êtes fidèles à nos séances, mais il est bon de le faire savoir à d'autres.

Eh bien, quatre des cinq garçons et filles distingués en 1956 dans le rapport signé Marie Gevers se sont depuis fait un nom dans notre littérature : deux d'entre aux ont recu ultérieurement des prix de l'Académie ; les deux autres en seraient dignes. Les trois lauréats francophones : premier, Jean-Claude Pirotte, de l'athénée de Gembloux ; deuxième, Colette Mazure, de l'Institut Saint-André de Ramegnies-Chin; troisième, André Beem, de l'athénée de Bruxelles. Premier lauréat flamand (car il y avait une importante participation flamande): Nicole Verschore, du lycée de Gand.

L'Académie est responsable de vingt-six prix. À ceux que ce nombre effraierait, il faut rappeler trois choses.

Premièrement, ces prix couvrent des périodes variables, de un à dix ans, si bien qu'ils sont seulement une dizaine chaque année, onze exactement cette fois-ci. Deuxièmement, ils sont destinés à des genres littéraires très divers ; tantôt de façon précise : à un poète, à un narrateur, ou même à un nouvelliste, à un auteur de théâtre, à un essayiste, à un philologue, soit chaque fois, soit par alternance ; tantôt le règlement ne dit rien sur le genre littéraire, parfois en indiquant un autre critère précis, parfois en laissant le choix le plus libre, tous insistant bien sûr sur la qualité. Enfin, la vitalité de notre littérature en langue française, nombre et qualité, frappe les observateurs même en France, où pourtant on ne connaît de nos écrivains que ceux qui sont édités à Paris.

La conclusion est que les prix ne sont pas trop nombreux, les nôtres et ceux qu'attribuent d'autres organismes et d'autres instances.

Nos vingt-six prix sont d'âge très variable : les uns n'ont encore été attribués qu'une fois ; d'autres remontent aux premières années de l'Académie : trois sont même antérieurs à notre naissance, ce qui me semblait difficile à comprendre. Les archives ont donné l'explication. Le prix Carton de Wiart a été fondé en 1912 auprès du ministère de l'Instruction publique par l'homme politique et écrivain de ce nom, puis transféré à l'Académie par celui-ci, lorsqu'il en devint membre en 1920 ; toujours attentif à la destinée de son prix, il a complété le capital en 1944 pour adapter la récompense à l'évolution de la monnaie. Deux autres prix avaient été institués auprès de notre grande sœur, l'Académie des sciences, des lettres et des beaux-arts, l'un en 1907 par les héritiers d'un avocat, l'autre en 1910 par le ministre d'État Auguste Beernaert; notre sœur aînée nous les a cédés tous les deux en 1925, nous témoignant ainsi une confiance cordiale dont elle avait été un peu avare quelques années auparavant.

Aucun de nos prix n'est dû à une initiative de l'Académie : ce sont des dons ou des legs destinés à rappeler, dans le nom du prix, le souvenir de personnes ordinairement disparues.

Comme il est naturel, les fondateurs ont précisé les conditions à remplir pour obtenir le prix. Quand leurs exigences portent sur le genre littéraire à couronner, sur la nationalité, il n'y a pas de difficulté. Elles vont parfois beaucoup plus loin, au point de rendre la tâche des jurys fort difficile; on publie rarement aujourd'hui des recueils poétiques réunissant les conditions: au moins deux cents pages, versification classique et inspiration chrétienne. On a dû supprimer du règlement certains souhaits qui auraient handicapé l'Académie: « Le prix sera décerné le 23 avril, jour de la Saint-

ANDRÉ GOOSSE

Georges », fête patronale du légateur ; le jury comprendra « un membre désigné parmi les héritiers les plus rapprochés de feu... », condition incommode en 1907 et impossible quatre-vingt-dix ans plus tard ; l'auteur choisi sera « de fortune modeste », enquête difficile et délicate ; d'ailleurs, commentait le rapporteur Fernand Severin en 1926, sur ce critère, la plupart des écrivains auraient pu disputer la palme à celui qui a été choisi.

Pour le choix des lauréats, l'Académie désigne chaque fois un jury de trois membres, choisis en fonction de leurs intérêts de créateurs et de critiques ; l'un d'entre eux est chargé de faire rapport devant l'ensemble de l'Académie. À la décision par la majorité (deux contre un), je préfère l'unanimité.

J'en viens donc aux lauréats de cette année. Trois d'entre eux ne peuvent pas être parmi nous : deux pour des raisons de santé ; le troisième est au Mexique, mais sa famille lui rendra compte de la séance. Les huit autres sont devant vous, rangés sans hiérarchie, mais dans l'ordre arbitraire où ils seront mentionnés, par rapport à vous de l'extrême gauche à l'extrême droite.

Dans ma présentation, la longueur des commentaires ne sera pas nécessairement proportionnelle à la valeur des ouvrages. D'une part, certains prix concernent une œuvre entière, voire une vie entière, et des livres inspirent des considérations générales ou, au contraire, personnelles. D'autre part, les rapports des jurys sont souvent la source principale, et même la source unique si l'ouvrage a été couronné sous sa forme manuscrite. Mes confrères ne m'accuseront pas de plagiat, puisque l'aveu est public. D'ailleurs, c'est l'avantage des lauréats d'avoir l'approbation d'un spécialiste plutôt que celle d'un grammairien vétilleux. Et, s'il s'agit de poésie, en prenant le papillon dans ses grosses pattes, le grammairien risque de lui enlever tout son brillant.

À tout seigneur tout honneur : la poésie d'abord, et la jeunesse, et aussi le risque, avec le prix Georges Lockem, qui, selon le legs de son fondateur, est destiné chaque année à un poète belge de 25 ans maximum. À plus d'une reprise, les jurys ont renoncé à dénicher l'oiseau rare. Mais, à parcourir le palmarès, cet espèce de pari annuel a été souvent gagnant : Yves Namur, Eugène Savitzkaya, Philippe Mathy, Jacques Cels, Karel Logist, d'autres encore sans doute, ont confirmé les espérances qu'avait données leur premier essai.

Le rapporteur de 1997 constate une évolution chez les jeunes poètes : pendant plus de dix ans, ils adhéraient au minimalisme, qui pousse le souci de l'économie jusqu'à la parcimonie, jusqu'à la sècheresse ; la tendance s'est inversée depuis peu, comme le montre notamment le manuscrit retenu cette fois, Seul tenant de Frédéric Saenen. Je cite le rapport, qui encourage en montrant la prudence qui sied devant un début : « La litote n'est pas son fort, la facilité et l'excès le guettent. Mais ses qualités sont proportionnelles à ses défauts [qui sont ceux de la jeunesse]. S'il canalise les forces qui l'entraînent, s'il opère un tri dans ses métaphores, s'il nuance ses propos, nous nous trouverons sans doute devant un écrivain doté de souffle, espèce qui ne court pas actuellement les rues. »

Le prix Nicole Houssa a été institué par des parents en souvenir de leur fille. Cette jeune femme, morte à vingt-neuf ans, portait bien des promesses : assistante du professeur Desonay à l'Université de Liège, elle était l'auteur d'une belle étude publiée par l'Académie et qui continue à nous être demandée, Le souci de l'expression chez Colette ; elle laissait aussi derrière elle, selon la formule de Cocteau, un nuage de poésie, Comme un collier brisé, recueil post-hume réuni par des mains pieuses sous un titre inspiré d'une image venue deux fois sous la plume de la jeune poétesse.

C'est donc aussi à la poésie et à la jeunesse que ce prix triennal est dédié: pour le premier recueil d'un poète âgé de moins de trente ans. Le jury tout de suite unanime a choisi *Le berger des nuages* publié à l'Arbre à paroles par Hubert **Antoine**, né à Namur en 1971. Il n'est pas parmi nous, car il séjourne pour le moment au Mexique. Dans sa lettre d'excuse et de remerciement, il évoque de manière émouvante la regrettée Mimy Kinet, dont la lumière, dit-il, l'accoucha en poésie. Une rencontre étonnante, qui a sans doute échappé au jury, une adéquation au prix en quelque sorte, est cette définition du désespoir : *collier d'espoir dont le fil s'est bris*é, quasi identique au titre de Nicole Houssa, *Comme un collier bris*é, et résumé pathétique de son destin. Le rapporteur insiste sur deux choses : la qualité des images, qui ne sont jamais ni gratuites ni faciles, et la densité des poèmes, parfois proches de l'aphorisme, ainsi

L'amour fait collection de solitudes.

Cette densité n'est pas surprenante : un autre observateur a relevé chez lui « une inquiétude au sujet du monde et une tentative d'en

ANDRÉ GOOSSE

éclaircir le mystère ». Grande ambition, exprimée par le titre, Le berger des nuages, ainsi glosé par l'auteur :

Tu es un berger sans troupeau ignorant qu'il guide les nuages.

J'entends dire partout : la nouvelle est victime d'une profonde injustice. Peut-être vise-t-on surtout une indifférence des lecteurs. Il faut alors croire que tous ceux qui travaillent en faveur de ce genre sont des apôtres généreux jusqu'à la naïveté : Vincent Engel, à Louvain-la-Neuve, a récemment imaginé une année de la nouvelle ; France Bastia, qui en publie une chaque mois dans la Revue générale, ne craint-elle pas de faire fuir les abonnés ? les éditeurs, Francis Tessa et Luce Wilquin, Lysiane D'Hayère pour les Éperonniers (qui édite Rien ou presque, le recueil de Nicole Malinconi), d'autres encore, poussent-ils le désintéressement jusqu'à imprimer des livres sans lecteurs ? et les prix eux-mêmes ? celui d'Ottignies, dont le renom est grand dans toute la francophonie ? cette année, l'Académie en décerne trois sur ce thème, masochisme des fondateurs ?

Il est vrai que Nicole Malinconi a profité d'une coïncidence qui ne revient au mieux que tous les huit ans, puisque le légateur a prévu, pour ce prix biennal, une alternance éclectique : poésie ; théâtre ; roman ou nouvelles ; essai. Cet éclectisme apparaît dans un autre legs dont a bénéficié l'Académie : une magnifique réunion de livres belges, tous de blancs vêtus. Le paradoxe est que cette double générosité si largement ouverte émane de Lucien Malpertuis, connu seulement, en littérature, comme auteur de trente-cinq revues de fin d'année.

Le rapporteur de notre prix reconnaît que notre lauréate est difficile à enfermer dans une définition précise de la nouvelle. Mais qu'est-ce qu'une nouvelle? Chaque théoricien a son idée, et les praticiens n'en font qu'à leur tête. Nicole Malinconi préfère créer un néologisme tout exprès, le nom féminin brève, qu'elle glose de la façon suivante: Ce seraient comme des instants fugitifs, des épisodes ordinaires que l'on oublie, pas même inscrits dans la mémoire peutêtre, le plus souvent inaperçus même [...]. Parfois, ils laisseraient apparaître comme une vérité, le temps d'un bref dessillement des yeux. Le titre de son recueil, Rien ou presque, est très suggestif. La dernière phrase du rapport juge ainsi la langue de l'auteur: « très sobre, sans effets, mais d'une limpidité vigilante, sans une faute de

registre ou de tonalité, [...] superbement au service d'une écriture assumée comme une vision du monde ».

Le prix Franz De Wever (don de M^{me} De Wever-Hennes en souvenir de son mari, musicologue et critique) prévoit lui aussi une alternance - poèmes; essai; nouvelles -, mais il est annuel et il exige que le lauréat ait moins de quarante ans. Carino Bucciarelli va les avoir. Il a derrière lui déjà une renommée de poète : le prix Nicole Houssa l'a distingué il y a une dizaine d'années. Son roman, La main, séduit par ce qu'on a appelé justement réalisme magique. Le sens de la narration qui s'y révélait est peut-être plus manifeste encore dans le recueil de nouvelles intitulé L'inventeur de paraboles (paru chez Luce Wilquin), qui lui valut d'être un des cinq finalistes du dernier Rossel. L'insolite qui se trouvait tout au long du roman éclate ici en sujets multiples et variés, où l'humour est lui aussi constamment présent. La langue est précise, à la fois concrète et imagée. Nous avons affaire à un écrivain qui, en peu d'années, a fait preuve de maîtrise dans trois genres différents. Je me suis demandé ce qu'on y perçoit de constant : serait-ce la simplicité, la proximité du vécu (même dans l'imaginaire), le refus de toute recherche pédante?

Un troisième recueil de nouvelles doit encore nous retenir, mais cette fois pour un prix qui est exclusivement réservé et qui a en outre la chance d'avoir été très généreusement doté par M^{me} Henri Cornélus, en souvenir de son mari, qui excellait dans ce genre. Nous avons le plaisir rare d'avoir la donatrice parmi nous et de lui exprimer publiquement notre reconnaissance. Le prix qu'elle a fondé se distingue aussi de la très grande majorité de ceux que nous distribuons en ceci qu'il est destiné à un auteur francophone (mais non français). C'est la troisième fois qu'il est accordé, mais la première fois à un auteur belge.

Le lauréat est Michel Lambert, qui ne se contente pas d'honorer par la pratique le genre dont nous parlons ; il est responsable, avec Carlo Masoni, du prix Renaissance de la nouvelle, lui aussi international, à la fois par ceux qui l'attribuent et par ceux à qui il est attribué, lesquels le considèrent comme une distinction fort honorable. Ottignies a ainsi une seconde occasion de montrer son internationalisme culturel.

Michel Lambert est aussi journaliste de profession et romancier. C'est à ce dernier titre qu'il a reçu le prix Rossel en 1988. Ce prix Cornélus ne couronne donc pas un débutant, mais un auteur qui a fait ses preuves. Le succès ne lui enlève pas sa simplicité, son goût de l'humour dans la vie quotidienne, caractères visibles aussi dans son œuvre, qui ne cherche pas les brillances factices, ni dans ses thèmes ni dans son style : « une langue sèche, nerveuse, qui colle au récit comme une peau sur le corps », dit le rapporteur.

Michel Lambert a réuni douze nouvelles, publiées à Paris, chez Julliard, sous le titre Les préférés, que semble contredire l'épigraphe, empruntée à Erich-Maria Remarque : « Le Ciel n'a pas de préférés. » Faut-il comprendre que l'écrivain cherche son inspiration dans des vies que le Ciel semble délaisser ? On le sent pitovable (et il nous fait partager ce sentiment) devant les scènes qu'il raconte. Ce n'est jamais un vrai drame, mais une vie médiocre dont on aperçoit une tranche amère, ou encore un échec ou plutôt la non-réalisation de ce qui paraissait être une espérance de bonheur, d'un très petit bonheur au demeurant. Le mot dérisoire vient à l'esprit et c'est avec le même mot que le rapporteur analyse l'épigraphe. Rares sont les fins où perce une lueur, toujours donnée comme provisoire : « Puis sa musique [la musique de la pluie] décrut et, durant quelques secondes, elle ne fut plus que légèreté et amour »; ou bien : « Un quart d'heure plus tard, en s'endormant, elle repensa aux oiseaux du parc et, un court instant, elle eut l'illusion que, comme eux, elle partait pour les terres chaudes. » Là-dessus, tout s'éteint... Une seule fois, est-ce aussi provisoire ? le Ciel n'est pas absent, et le délai n'est pas précisé : « Je me suis engagé sur une aire de repos. J'ai coupé le moteur. [...] Une main s'est posée doucement sur ma cuisse, alors, mon Dieu, j'ai su que Tu m'avais entendu. »

Le roman n'est présent qu'une fois dans notre palmarès de cette année, et son auteur n'est malheureusement pas parmi nous. C'est André Beem, le jeune garçon loué par Marie Gevers en 1956, devenu depuis un écrivain fécond. L'Académie lui attribue le prix Félix Denayer, legs d'un artiste peintre, prix annuel qui laisse à l'Académie beaucoup de latitude : « soit pour une œuvre en particulier, soit pour l'ensemble de l'œuvre ».

Dans le cas présent, le jury a proposé André Beem « pour l'ensemble de son œuvre », que je ne vais pas détailler, « et, en particulier, pour son dernier roman, *Loxias* », publié par Luce Wilquin. Beem s'écarte volontiers de notre temps et de notre lieu : dans *Portez cela plus loin* dans la compagnie d'un philosophe chinois ;

dans Loxias, dans celle d'un philosophe de l'ancienne Grèce, la Grèce si lointaine dans l'enseignement d'aujourd'hui. Cela est important : les personnages d'André Beem fréquentent volontiers les philosophes, et sa pensée a un tour éthique et métaphysique ; d'autre part, beaucoup de jeunes cherchent ailleurs, en Asie surtout, des compensations aux manques de ce que leur offre la vieille Europe. Le moraliste qu'est André Beem y trouve des modèles et des réponses aux questions qu'il se pose. C'est une lecture exigeante, la langue elle-même, rigoureuse, ne concédant rien à la facilité.

Le théâtre, lui aussi, n'est présent qu'une fois : par le prix constitué par un legs de Georges Vaxelaire et destiné à une œuvre d'auteur belge représentée en Belgique. Le jury a choisi L'écart de Marie Destrait, créé l'année dernière par le Rideau de Bruxelles et publié chez Lansman. Une étudiante consacre son mémoire à un écrivain australien, avec qui elle correspond assidument. Le cœur ne reste pas indifférent. Pas mal de temps après, l'Australien annonce sa venue à sa correspondante, qui entretemps s'est mariée et a eu des enfants. Les illusions s'envolent : le rêve n'était qu'un rêve. Le thème aurait pu donner naissance à un vaudeville ou, à l'opposé, à une bluette sentimentale et fade. Rien de tel : Marie Destrait, formée, auteur et actrice, dans le théâtre d'amateurs, que l'on aurait tort de dédaigner, a construit habilement, avec tendresse et humour, une comédie délicate, émouvante, où s'opposent un amour d'imagination et un amour sans romanesque ni imprévu, mais réel, lui.

J'ai eu le plaisir de reconnaître en Marie Destrait une de mes anciennes étudiantes. Naturellement, je n'ai aucune responsabilité dans l'éveil de son talent, tout heureux de voir que du moins mes austères leçons de lexicologie et de syntaxe n'ont pas empêché cette éclosion et beaucoup d'autres.

Trois essais ont été couronnés. Ce n'est pas l'objet nécessaire du prix Auguste Michot, le plus ancien de nos prix (si l'on néglige les prix hérités dont j'ai parlé tout à l'heure). Il a été créé en souvenir du Brugeois Auguste Michot par ses amis, ses élèves et ses admirateurs et destiné tous les deux ans « à une œuvre littéraire, en prose ou en vers, d'un auteur belge de langue française, consacrée à célébrer les beautés de la terre de Flandre ». C'est le prix qui, dès les origines, a eu le plus de peine à trouver son destinataire. On pense d'ordinaire à un Flamand célébrant en français sa terre natale, comme l'a fait Camille Melloy par exemple. Mais, outre que la

ANDRÉ GOOSSE

célébration des beautés n'est pas une condition suffisante pour accéder à la littérature, les auteurs de cette catégorie ont tendance à se raréfier. Le choix de cette année nous rappelle utilement que les habitants de Bruxelles et de la Wallonie n'ont pas pris l'initiative d'ériger la frontière linguistique en barrière. Louvain a été pour beaucoup de Wallons leur ville universitaire. Je me rappelle avec quelque nostalgie que, quand j'y habitais, j'ai promené mes enfants, dans ma première voiture, à travers les provinces du Nord que je considérais comme aussi belges que celles du Sud jusqu'à ce que l'on me crie : « Walen buiten! »

Tout particulièrement « si le sentiment de patrie est fait, pour une part, de souvenirs communs, le patriotisme belge doit sans doute beaucoup aux vacances à la plage » : cette phrase est de Marcel Thiry et est citée dans le livre couronné par le prix Michot : c'est la quatrième volume, sous-titré Les écrivains et l'imaginaire du lieu, rédigé par Yvan Dusausoit et dû à l'heureuse initiative de l'éditeur Bernard Gilson sous le titre général La mer du Nord du Zoute à La Panne, les trois volumes précédents traitant de géographie et d'histoire, de peinture, de gastronomie. C'est un livre superbe, textes et images, un essai passionnant sur les rapports entre cette région et une centaine d'écrivains, avec des citations parfois surprenantes, fort bien situées dans leur contexte biographique et littéraire. Je regrette de n'avoir pas le temps de flâner avec vous dans les rues d'Ostende ou sur la plage de La Panne.

Deuxième essai, De l'insolence de Michel Meyer publié à Paris chez Grasset, et couronné par le prix Léopold Rosy, qui nous rappelle utilement le souvenir de l'animateur de la revue Le thyrse. L'insolence est ici concue comme une manifestation de l'indépendance de la pensée; son arme principale est l'ironie. L'insolence est une vertu quand elle s'adresse à une autorité illégitime et arbitraire, laquelle ne s'y est pas trompée, traitant avec dureté cette forme de dissidence, représentée par exemple par Socrate et par Jésus. La bonne insolence n'est pas purement négative, ennemie de tout ordre : elle dénonce principalement l'imposture et le mensonge. L'auteur montre la permanence de cette attitude depuis la Grèce d'Antigone et celle des philosophes cyniques, à travers Le roi Lear et le mythe de Don Juan, jusqu'aux Guignols de la télévision. Il considère que les intellectuels d'aujourd'hui semblent laisser la parole aux professionnels de la dérision. Ce livre de sociologue et de moraliste est original et incisif, fort utile par surcroît.

Robert Wangermée est reconnu comme un de nos grands musicologues. Il a été aussi, me rappelait hier un observateur sévère de la vie politique et sociale, un grand administrateur de la radiotélévision et le dernier grand défenseur du service public. Nous lui avons accordé le prix quadriennal Auguste Beernaert, qui remonte à notre préhistoire, comme je l'ai expliqué tout à l'heure, et qui est aussi le seul dont le jury est mixte, à trois académiciens étant adjoints deux professeurs d'université, que je remercie pour leur collaboration. L'ouvrage couronné à l'unanimité de ce jury est intitulé André Souris ou le complexe d'Orphée, paru aux éditions Mardaga.

Le choix surprend peut-être : pourquoi l'Académie de langue et de littérature distingue-t-elle ce gros livre de musicologue ? Une documentation solide, fondée sur dix années de lectures et d'enquêtes, la révélation de beaucoup de faits jusqu'ici peu connus, une présentation objective, une analyse précise et profonde de l'évolution d'un musicien brillant que l'échec au prix de Rome détourne des valeurs établies, ce ne seraient pas des critères suffisants. Le talent de l'exposition, oui. Mais le jury a été particulièrement intéressé par le fait que le musicien provocateur dont Robert Wangermée nous retrace la vie et la carrière a eu des liens privilégiés avec les écrivains dont il partageait les refus, c'est-à-dire les surréalistes. L'histoire du mouvement surréaliste en Belgique est donc éclairée par une foule de renseignements très suggestifs.

Je m'interrogeais un peu naïvement sur le faible intérêt que semble avoir montré l'Académie pour les acteurs principaux d'un mouvement dans lequel on voit aujourd'hui un apport important de notre littérature. À l'époque, pouvait-on imaginer une vraie rencontre, non pas tellement pour des discordances esthétiques qui n'étaient pas une véritable barrière, mais surtout à cause des positions radicales qu'avaient prises dans d'autres domaines les surréalistes belges de stricte observance ? J'ai été frappé par la brutalité des réactions de ses « amis » quand le malheureux André Souris avait accepté de diriger en 1936 l'orchestre symphonique de Bruxelles dans la Messe des artistes célébrée à la mémoire du fondateur du Palais des Beaux-Arts. Ces jeunes gens entiers n'auraient pu qu'accueillir avec mépris toute avance de l'Académie.

Un autre épisode permet des réflexions d'ordre général en cette année où l'on célèbre le centenaire de Ghelderode : les difficultés rencontrées par Souris à la Libération pour avoir collaboré à la radio pendant la guerre, comme Ghelderode, comme Félicien Marceau,

ANDRÉ GOOSSE

d'autres encore. Robert Wangermée traite le problème avec délicatesse.

La distribution des prix se termine sur celui que nous avons accordé au doyen du jour, qui se réjouissait d'être parmi nous, mais sa femme m'a téléphoné hier pour me dire que la grippe et le médecin interdisaient à son mari de nous rejoindre. C'est d'Émile Lempereur qu'il s'agit : né en 1909, il réalise parfaitement le modèle demandé pour le prix Bouvier-Parvillez : une « activité littéraire prolongée »; il a consacré la plus grande partie de sa vie à la culture. Il a manifesté très tôt son intérêt pour le dialecte, dans lequel il a publié plusieurs recueils poétiques et aussi des narrations, en s'efforçant de renouveler les techniques traditionnelles des écrivains wallons. Il a généreusemuent donné son attention aux œuvres des autres, publiant des études attentives sur le théâtre wallon, sur les écrivains de sa région comme Octave Pirmez, ainsi que sur Constant Burniaux. Les peintres l'ont retenu aussi. Son Calendrier culturel wallon s'élargit à toute la Wallonie et à toutes les formes de la culture.

Cette préoccupation généreuse des autres est quasi proverbiale dans le pays de Charleroi, où Émile Lempereur est un animateur multiforme : publications, comptes rendus, expositions, conférences (notamment dans son camp de prisonnier de guerre), récitals, visites guidées, etc., touchant à tous les aspects de la culture. Je n'ai garde d'oublier le mensuel local *El bourdon*, qu'il a porté à bout de bras pendant des années de façon opiniâtre et chaleureuse et qui concrétise cette ouverture sans œillères qui lui a valu admiration, reconnaissance et amitié dans tous les milieux de sa région, et bien audelà, comme le montre son élection, il y a plus de quarante ans, à la Société de langue et de littérature wallonnes.

Je regrette vivement l'absence d'Émile Lempereur aujourd'hui et ici. La récompense est amplement méritée, mais elle a aussi une valeur symbolique : il importe que les Bruxellois soient attentifs à ce qui se passe en Wallonie. Simple justice, d'abord. Mais, sans vouloir illustrer l'ex-voto naïf que j'ai lu dans l'église de mon village, « Reconnaissance à saint Antoine pour obtenir sa protection », n'allons pas en ordre dispersé vers les affrontements qui s'annoncent.

Discours de M. Jean TORDEUR

Caroline Gravière
Une Parisienne à Bruxelles

En rééditant dans notre collection d'Histoire littéraire le roman de Caroline Gravière, *Une Parisienne à Bruxelles*; et celui de Marius Renard, *Gueule-Rouge*, nous avons fait coup double : d'une part, il est difficile d'imaginer deux livres plus dissemblables ; d'autre part, chacun d'eux nous éclaire sur des aspects très différents de notre littérature entre 1850 et 1900, aspects qui sont mis en lumière par les précieuses préfaces de M^{me} Marianne Michaux pour le premier et de notre confrère Paul Delsemme pour le second. À l'une et à l'autre, à qui j'emprunte une bonne partie de mon commentaire, nous exprimons notre vive reconnaissance.

La première chose que Marianne Michaux nous apprend, c'est que, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, il ne manquait pas chez nous d'auteurs féminins. Elles écrivaient des fictions à caractère réaliste dans un climat idéologique favorable à l'émancipation des femmes. Plus que leurs confrères masculins, elles bénéficiaient des aides accordées par l'administration et elles tentaient de tirer de leur travail d'écriture un moyen de subsistance. Il faut dire que le nom de la plupart d'entre elles n'est plus connu que des spécialistes. Tel n'est pas le cas de Caroline Gravière, qui a publié une vingtaine de romans et qui a tenu un vrai rôle public à l'époque.

Elle s'appelait, en réalité, Élisabeth Crèvecœur. Fille de notaire, elle ne se libère qu'à 27 ans de son milieu bourgeois en épousant Charles Ruelens, futur Conservateur de la Bibliothèque royale.

Mère de six enfants, déçue par son mariage en raison de l'hostilité de sa belle-famille, qui est catholique. C'est la quarantaine venue qu'elle publie ses premiers livres. Ils ont la chance considérable d'être prépubliés dans les deux seules revues importantes de l'époque: La Revue trimestrielle et la Revue de Belgique, que dirigent respectivement Charles Potvin et Eugène Van Bemmel. Cette faveur, Caroline Gravière la doit assurément à son talent, qui est réel, mais aussi au fait qu'elle tient un salon très recherché où se côtoient les célébrités littéraires et politiques de l'époque, parmi lesquels de jeunes libéraux qui prônent un progressisme politique susceptible d'avoir des retombées en littérature. Le salon de Caroline Gravière concrétise ce climat de rapprochement tandis que les deux revues où elle est publiée sont les principaux supports éditoriaux de la fiction réaliste entre 1850 et 1880.

Caroline Gravière, écrit Marianne Michaux, liée au mouvement par ses amitiés, devait se ressentir de cette proximité d'autant plus que les libéraux s'étaient très tôt montrés sensibles à la « question de la femme ». On retrouve dans ses livres la plupart des préoccupations qui animent la production réaliste de l'époque : anticléricalisme, lutte contre les préjugés sociaux, et ce qui est le plus accentué chez elle : le féminisme. Très souvent, elle procède d'une manière quasi naturaliste, choisissant de décrire soigneusement un milieu dans lequel un personnage fait l'expérience des limites de la tolérance sociale poussée dans toutes ses conséquences. Elle met aussi volontiers l'accent sur la mobilité sociale de son personnage, qui s'élève dans la société à force de travail ou grâce à son éducation. D'autres récits mettent en évidence l'apparition de nouvelles classes dont les bornes ne correspondent plus aux divisions sociales traditionnelles. Enfin, la question du mariage ou celle de l'éducation lui offrent l'occasion d'exposer ses conceptions. Le féminisme, ici, ne peut être séparé d'une forme de critique anticléricale, l'émancipation de la femme étant nécessairement liée à celle d'une émancipation religieuse.

De toute manière, conclut Marianne Michaux, si l'on compare l'œuvre de Caroline Gravière à celle des auteurs qui lui sont contemporains, on voit immédiatement ce qui l'en distingue sur plusieurs points : ses romans échappent aux stéréotypes qui inspirent des romanciers bien oubliés, dont le discours, structuré autour d'un ensemble de lieux communs, fait l'éloge systématique d'une classe, la petite bourgeoisie à laquelle ils appartiennent et qu'ils opposent à la corruption des classes dominantes.

Paru en 1875, Une Parisienne à Bruxelles conte la mésaventure d'une jeune et élégante Française, Lydie, que son mari, Alphonse Van Zee, vient présenter à sa mère et à ses trois sœurs, qui n'ont qu'une préoccupation : la chasse au mari. « Croquées avec férocité », écrit Marianne Michaux, « elles semblent incarner à elles seules tout le provincialisme d'une petite capitale. » Face à ces figures mesquines, Lydie, son mari et un lointain parent venu s'inviter chez les Van Zee représentent la nouvelle génération, progressiste, voyageante, assidue au travail, curieuse des idées nouvelles. Sensibles à l'émancipation de la femme, lecteurs d'un journal radical, il leur arrive de manifester leur sympathie envers le peuple flamand. À la différence d'autres romanciers de l'époque qui prennent leur distance à l'égard du Parisien, corrompu par définition, Caroline Gravière ne craint pas de rendre sa Parisienne attachante et naturelle. Enfin, il arrive ici – ce qui est nouveau – que l'on s'échappe de Bruxelles pour aller retrouver le naturel dans les Ardennes ou dans les environs de la capitale. Et c'est sans regret, faut-il le dire ? que les jeunes mariés prennent congé d'une ville qui, dans le cours du quart de siècle suivant, va profondément se transformer

Marius Renard Gueule-Rouge

Peu d'ouvrages de notre passé littéraire ont autant de titres à être réédités aujourd'hui que le roman de Marius Renard intitulé Gueule-Rouge. Et cela, tout d'abord, en raison de la personnalité de son auteur. Né à Hornu en 1869, collaborant dès ses vingt ans à la Gazette du Borinage, professeur puis directeur d'un institut voué à l'enseignement technique, professionnel et artistique, Marius Renard sera, à l'exemple de Jules Destrée, un de ces nombreux Wallons qui, tout en gardant une ardente fidélité à leur région d'origine, se trouveront à l'aise à Bruxelles et s'y feront un nom respecté : il deviendra en effet sénateur de l'arrondissement de Bruxelles et bourgmestre de sa commune d'élection, Anderlecht. Avec cela, dessinateur de talent, excellent céramiste, auteur de trente romans, pratiquant aussi la nouvelle, la critique d'art, l'étude folklorique, la relation de voyage.

Si nous remontons vers les origines de cette brillante carrière, toute dévouée à la fraternité humaine, ce sera pour découvrir l'impétueux jeune auteur qui obtient en 1894, l'année de ses vingt-cinq ans, pour son épais roman *Gueule-Rouge* l'imprimatur du tout-puissant édi-

teur bruxellois, Henry Kistemaekers, celui qui, en les imprimant, consacre et sacre les nouveaux talents, effervescents, de La jeune Belgique. Dès ses premiers articles dans La Gazette du Borinage qu'il signe Jean Valjean, le nom du héros des Misérables, il est à l'écoute des mineurs de son pays natal, de leur incroyable misère, des méfaits de la mine qu'il a évoqués dans un tout premier roman intitulé Petit Coutia. Mais, en aucune façon, ces débuts ne pouvaient faire pressentir l'entreprise très aventurée, totalement inédite, impensable aujourd'hui, dans laquelle il allait se lancer pour écrire Gueule-Rouge.

En fait, fortement marqué par le roman de Zola Germinal et voulant s'en démarquer, il construit son roman situé en Wallonie, en décalquant de la manière la moins cachée la structure du roman français. C'est le très autorisé préfacier qui nous le rappelle : « Alors que seul le cadre de Petit Coutia rappelait Zola, cette œuvre-ci colle à Germinal, elle en reprend les scènes majeures et les personnages typiques. » La similitude des séquences narratives essentielles est frappante. Au premier chapitre de Germinal, Étienne Lantier décroche un emploi au puits du Voreux. Décrivant par le menu son dur apprentissage, Zola amène le lecteur au cœur de la mine et le plonge dans le vif du sujet. Le début de Gueule-Rouge expose une situation semblable, à cette différence près, au reste très originale, que le héros du livre de Zola est, dans celui de Marius Renard, une héroïne, la jeune Rosa Delvallée.

« La question », poursuit Paul Delsemme, « est de savoir pourquoi Marius Renard, familier des gens du Pays noir et à même d'imaginer une fiction originale située en terre charbonnière, a ostensiblement démarqué *Germinal*, reprenant à son compte les scènes capitales et créant des personnages similaires ou analogues. A-t-il voulu soutenir la gageure de traiter à sa manière la matière de Zola? Homme de terrain, homme d'un terroir, avait-il l'intention d'opposer à l'optique de l'homme de cabinet sa version de faits sociaux et humains dont il avait une connaissance intime, fondée sur des contacts personnels et quotidiens? »

À nos yeux, une réponse à cette question ne paraît pas évidente. Fort heureusement, le savant commentateur en entrevoit une. Selon Paul Delsemme, en calquant les scènes de son roman sur celle de l'illustre Français, Marius Renard veut rendre évidente la différence des conclusions que l'un et l'autre tirent de graves conflits miniers de part et d'autre de la frontière : à l'opposé de la prophétie opti-

miste de Zola selon laquelle, malgré le bain de sang qui eut raison de la grève d'Anzin, le peuple vaincu a pris conscience de sa force, le jeune Marius Renard est, au contraire, persuadé que la passivité, le fatalisme, la résignation condamnent les malheureux à toujours ployer l'échine sous les coups de l'injustice sociale.

Autre sujet d'intérêt de Gueule-Rouge : sa lecture permet de comprendre quelle boulimie de nouvelle écriture a saisi à un moment donné les Jeunes Belgique, à qui Camille Lemonnier et Georges Eekhoud avaient montré la voie en pratiquant ce que l'on a appelé le « style coruscant », c'est-à-dire brillant. Il n'est pas d'exagération, d'inversion, de surcharge, de distorsion, de dérèglement de la langue, de mixage de vocables variés à quoi, dans le sillage de ces maîtres, Marius Renard se soit refusé, recourant notamment à ce que Paul Delsemme appelle « la bigarrure lexicale, c'est-à-dire le mixage de vocables variés, les uns appartenant à différents niveaux et diverses époques de langue, les autres relevant de la néologie ou de l'emprunt aux parlers régionaux. Ce mélange adultère était censé renforcer le propos de l'auteur. « De cette langue », souligne encore le préfacier, « il n'est pas une particularité qui n'apparaisse dans ce roman, en cela répertoire exemplaire des vocables, des tournures, des effets, des artifices que pas mal d'écrivains belges, en quête de modernité et influencés par l'écriture artiste cultivaient à la fin du XIXe siècle » Comme quoi les modernes « irréguliers du langageé », célébrés par l'école de la belgitude, avaient sans doute de qui tenir...

Georges Thinès Les effigies

Lorsqu'il publie, à 47 ans, chez Gallimard, son premier roman: Les effigies, qui va emporter le prix Rossel après avoir manqué de peu le Goncourt, Georges Thinès est, depuis longtemps déjà, ce composé étrange et fascinant d'un savant qui est aussi un poète, d'un poète qui est aussi un philosophe, d'un philosophe qui est depuis l'enfance un musicien, d'un polyglotte qui enseigne avec le même brio, dans les deux régimes linguistiques de l'université de Louvain, la psychologie de la perception et l'éthologie animale – ce qui lui vaudra le prix Francqui -, maniant avec une pareille aisance l'anglais et l'allemand, capable, au surplus, de tenir un discours en latin ou en grec; en bref, un de ces navigateurs de haut vol à qui rien d'humain ni aucun savoir ne sont étrangers, comme en ont généré l'effervescente Renaissance ou le boulimique Siècle des Lumières.

JEAN TORDEUR

Tant de traits frappants en appellent, faut-il le dire, au dessin de ce « portrait » par lequel nous avons pris l'habitude d'ouvrir nos rééditions. Aux yeux et au cœur de Georges Thinès, un seul homme pouvait le dessiner, son fidèle compagnon d'université, à qui l'unissent plus de cinquante années d'affection et de complicité intellectuelle, devenu moine de l'abbaye de Maredous, dom José-Willibald Michaux. Nous partageons intimement le regret de ce dernier de ne pouvoir être des nôtres aujourd'hui et nous le remercions on ne peut plus chaleureusement d'avoir révélé aux futurs lecteurs des *Effigies* la voie royale d'une amitié aussi profonde que joyeuse, aussi indélébile que lucide.

À son tour, dans sa substantielle préface qu'il intitule significativement Les Effigies ou les territoires de l'étonnement, Jean-Luc Wauthier observe que, dès les premières lignes du premier ouvrage en prose de Thinès, il est fait allusion à la Géologie, à l'Inconnu et au Père. Ce père tant aimé, tant admiré, dont la perte, on l'apprend aux dernières pages du récit, est le moteur profond de cette création romanesque. Et il est vrai que le récit des Effigies nous fait deviner l'intensité de cette relation entre un enfant et son père, telle que l'on en rencontre rarement. Ingénieur des mines dans un charbonnage campinois proche de la frontière allemande, il favorise les inlassables curiosités de l'enfant. Lui rendant familier le monde souterrain des galeries minières, il dépose dans sa mémoire les clefs d'un secret à redécouvrir plus tard : « Que vois-tu ici ? les âges de la terre. Tu vois du temps. » Il est significatif, observe Jean-Luc Wauthier, que l'idée du temps s'impose au jeune garçon lorsque, quittant les rives enchantées de l'enfance, le narrateur des Effigies devient pensionnaire dans un collège. L'entrée dans celui-ci, poursuit le préfacier, coïncide avec ce moment où le récit, plus ou moins linéaire jusque-là, se dédouble. Car voici qu'a commencé une initiation intellectuelle et sensible aux mondes romain et grec. Et la profonde originalité de l'œuvre, dans sa structure, va dès lors consister en une tentative de vaincre le temps à rebours en ce sens que, peu à peu, la vie et les incidents du collège vont se voir parasités par une participation de l'élève à l'Anabase. Toutefois, avant d'en arriver là, c'est la découverte enthousiaste du latin qui lui révèle, si l'on peut dire ainsi, le présent du passé : « Et puis, ce latin, on l'avait parlé ici même, les centurions avaient donné leurs ordres dans cette langue de l'autre côté du talus [...]. Le latin faisait comprendre le tracé de la route voisine [...]. Un peu plus loin et c'était Tongres, Ambiorix, la résistance des Éburons. »

C'est en troisième que, quittant César et la guerre des Gaules, il découvre Xénophon et, avec lui, la célèbre « retraite des Dix mille ». « On quitte le monde romain, on n'a plus de référence. Impossible de regarder autour de soi et d'interroger les vestiges de l'ancienne colonie [...]. Il n'y a plus moyen de se retirer du jeu au moment où l'on pénètre en territoire interdit, de revenir à la réalité apaisante de l'exercice latin quand approche la frontière de l'inconnu [...]. Nous vivons les suites d'une guerre en pays inconnu au milieu de l'hostilité des satrapes. Pourtant l'aventure est inéluctable, elle est au programme. Impossible de se dérober. »

Ainsi, observe Jean-Luc Wauthier, « insensiblement, le monde antique viendra se substituer au monde moderne, un peu comme une station radiophonique plus puissante vient peu à peu en parasiter une autre dont les signaux de plus en plus faibles finissent par ne plus intéresser l'auditeur, jusque-là attentif. Naît dès lors une narration polyphonique et multitemporelle et ce qui aurait pu n'être constitué que de souvenirs d'enfance aimables ou pittoresques devient une recherche de l'origine et de l'identité. »

Écoutons enfin l'écrivain lui-même évoquer la genèse de ce livre si totalement original: « Mes humanités gréco-latines, comme on les appelait à l'époque, ont exercé sur moi une influence tellement profonde que je ne m'en suis jamais détaché. Ce sont elles qui ont inspiré mes Effigies. Ce récit, écrit en 1969, combinait en effet le souvenir très vivace de mon initiation aux auteurs grecs et latins et la blessure profonde que m'avait causée la disparition de mon père, mort en 1967. Pour user d'une image lapidaire, je dirai que le terril et le tumulus fusionnaient en moi un fantasme unique, le premier symbolisant le lien de mon père avec la mine, et le second mon lien avec la culture latine imposée par les légions romaines. Je vivais intensément la présence de la civilisation antique in situ, c'est-à-dire dans les lieux mêmes ou j'étais né et où j'en avais eu la révélation. J'y mêlais aussi des souvenirs de l'Anabase en m'y faisant figurer comme un compagnon de Xénophon dans la retraite des Dix mille. Le nom même d'anabase me fascinait et qualifiait de manière particulièrement heureuse ma montée dans la vie aux côtés de mes compagnons antiques jusqu'au drame de la disparition de mon père, qui avait été le guide et le compagnon dès l'origine... Je vis intensément mon temps subjectif dans le courant d'une histoire intime qui inclut les Anciens comme des présences réelles. »

En 1970, le « prière d'insérer » du livre, célébrant la naissance d'un écrivain uni par une affinité profonde à l'histoire, rappelait qu'à l'heure où l'on allait condamner à mort les humanités, cette œuvre originale prend la valeur d'un plaidoyer. Depuis vingt ans, le crime d'une civilisation qui se coupe inexorablement de ses ouvrages se poursuit sous nos yeux. Pour modeste qu'elle soit, la réédition de ce livre alimente l'espoir que l'éclatante leçon de mémoire qu'il véhicule puisse compter de nouveaux et passionnés lecteurs.

Andrée Sodenkamp Poèmes choisis

Nous sommes heureux, à l'Académie, d'être ceux qui assurent aujourd'hui, en la rééditant, la pérennité de la poésie de la chère Andrée Sodenkamp, dovenne de nos Lettres : une poésie qui. révélée voici un demi-siècle, a été reconnue, honorée, célébrée depuis par deux générations de critiques et de lecteurs, et qui va l'être sous peu à Paris, au sein de la Maison de la Poésie. Nous sommes heureux que ce soit un de nos membres, notre consœur Liliane Wouters, qui ait assumé, en collaboration avec Andrée, les choix de cette anthologie, et qui en signe la chaleureuse préface. Enfin, c'est une autre joie pour nous et, nous le pensons, pour elle, qu'un des plus originaux de nos jeunes poètes, Carl Norac, ait accepté de dessiner, d'une plume chaleureuse et très libre d'accent, le « portrait » de sa grande aînée. Nous l'en remercions d'autant plus qu'il illustre de la sorte notre souci, très œcuménique, attesté par les prix que nous octroyons à de jeunes poètes, de favoriser des rencontres entre les générations poétiques. Enfin, comment ne pas associer à la fête d'aujourd'hui la chère mémoire de guelques-uns de ceux et de celles qui vinrent applaudir ici Andrée Sodenkamp lorsque l'Académie lui accorda en 1981 un de ses plus enviables lauriers, le prix Beernaert, pour un « Choix » de ses poèmes : chères présences toujours vivaces dans nos cœurs, celles d'Anne-Marie Kegels, de Jean Mogin, de Suzanne Lilar, de Renée Brock, de Suzanne Philippe, de Marie-Claire d'Orbaix, de tant d'autres...

Lecteur précoce, c'est à 16 ans que Carl Norac, assimilant jusqu'alors poésie féminine et fadeur, découvre tout à la fois, nous ditil, *Le Gel*, de Liliane Wouters, *Mémoire de rien*, de Claire Lejeune et la poésie d'André Sodenkamp. Triple rencontre peu banale, il est vrai. Dans ces trois livres, écrit-il, la femme-poète apparaît, au contraire de son scepticisme, comme réalisatrice du vœu de Rimbaud qui assigne aux femmes « d'être en avant ». Et, s'agissant d'Andrée Sodenkamp, il s'en explique : « je trouvais, derrière l'extrême équilibre des vers, un combat... Ici, nous pouvions toucher au duel comme à l'étreinte... Tout était célébré, l'extase comme l'ivresse... On entendait une poésie entremêler dans leurs atours, leurs outrages et leurs pièges, la chair et le langage. » Pareille découverte le conduira bientôt à révéler, non sans risque vu la différence des générations et des manières d'écrire, du Sodenkamp à des étudiants de son âge à l'université de Liège... « J'avais l'impression de répandre un peu de soufre! » Tout le texte de ce « portrait » est à l'avenant : généreux, engagé, prospectif... Heureux, en vérité, le poète de très grand âge qui se voit admiré, mais surtout compris à ce point par celui qui pourrait être son petit-fils. Son témoignage augure bien de l'écoute future, toutes générations confondues, des poèmes de celle que nous fêtons.

Avec cette lucidité tranquille qui la caractérise, Liliane Wouters inaugure sa superbe préface par le rappel de quelques évidences trop oubliées, et particulièrement de saison s'agissant d'Andrée Sodenkamp. Il faut donc rappeler que la poésie, qui est « d'origine pulsionnelle », est « fille de l'oralité ». Pour cerner l'œuvre que voici, il faut « retourner à la fonction première du poète : dire ce que ressent le commun des mortels à propos du commun de l'être ». En cela, Andrée Sodenkamp, appartient au petit noyau des poètes populaires. Cependant, si elle exprime souvent des sentiments qui peuvent être éprouvés par chacun, elle dispose royalement, pour le faire, de deux atouts majeurs : le tour poétique et ce que l'on appelle « le vers donné ». Émilie Noulet, qui fut le professeur très exigeant d'Andrée, et à qui aucun ton de haute poésie valéryenne ou mallarméenne n'est étranger, dit le plus simplement du monde que le ton et le tour paraissent être chez elle de naissance : « Le don poétique est, chez elle, à fleur de peau, à fleur de vers. Sa seule présence renverse toutes les théories sur l'art volontaire et l'inspiration travaillée. Chez elle, le don poétique est ce qu'il est, ingénument, insolemment. » Et notre cher Thiry n'est pas loin de partager cet avis : « C'est tout le pathétique d'Andrée Sodenkamp, ce mélange d'art et de spontanéité impulsive qui fait vraiment de sa poésie quelque chose de non-pareil. »

« Le tour », nous rappelle judicieusement Liliane Wouters, c'est ce qui a pour effet de supprimer toute apparence d'effort. Quant au « vers donné », il est, nous dit-elle, le beau présent qui est fait à un poète par les dieux : celui de pouvoir durer grâce à tel ou tel vers inoubliable. Et de nous en citer un parmi tous ceux qui peuplent la poésie d'Andrée Sodenkamp. On le trouve dans le poème dans lequel elle évoque Watteau : Les robes vont au bois plus longues que les femmes.

« S'il est vrai », observe encore la préfacière, « que la poésie d'Andrée Sodenkamp incarne spontanément, aux yeux de tout lecteur, la féminité, il serait néanmoins injuste de l'enfermer dans le cadre conventionnel d'un certain ton propre à son sexe. On ne voit pas assez que cette poésie comporte aussi une composante virile : une espèce d'instinct de préhension, de prédation même et cette sorte de cruauté joyeuse qui est un des signes majeurs de l'art. Dans son œuvre, les références amoureuses sont belliqueuses. Dans les mouvements de la passion elle multiplie les termes de chasse et de guerre. Dans un des poèmes d'amour, l'âme est carnassière : on dépiste des louves, on piège des filles, l'amant est un cerf couvert de femmes... »

Autre aspect frappant de sa sensibilité et de sa poésie relevé par Liliane Wouters, cet « œil de peintre » qui fonctionne comme spontanément dans la poésie d'Andrée Sodenkamp et qui doit sans doute quelque chose à sa lointaine origine hollandaise : la peinture est en effet, une de ses grandes sources d'inspiration, sans doute parce que, par l'affrontement des couleurs et la mise en valeur des personnages, le tableau met en scène une sorte de théâtre visuel et exaltant. Et il est vrai, ajoute Liliane Wouters, que sa poésie déploie parfois ses frémissements comme sur un théâtre dont elle s'entend à raffiner les décors.

« Sensuelle, panthéiste, Sodenkamp n'est pas un poète de l'invisible », note encore celle qui l'a si bien lue : l'âme, chez elle, porte toujours son poids de chair et les séductions de la riche forme traditionnelle favorisent la luxuriance plutôt que le dépouillement. Il est vrai cependant, et c'est d'une grande importance, qu'à deux reprises au moins, dans des livres majeurs, elle a renoncé aux séductions du vers : dans l'admirable recueil intitulé C'est au feu que je pardonne et dans le dernier, le déchirant C'était une nuit comme une autre dans lequel, à 85 ans, elle trouve la force de se renouveler poétiquement dans l'évocation bouleversante de la mort de son compagnon de vie.

Voici donc ce petit livre dont l'ambition est de faire pénétrer dans le troisième millénaire la poésie de celle qui, comme l'écrit Liliane Wouters, « a célébré l'amour, a exorcisé la mort, a épelé l'alphabet

de la nuit, et cela de la rutilance à la discrétion, du vers somptueux à l'image suggérée, de la fête debout au feu pardonné ». Nous lui souhaitons bonne route et longue vie.

François Godfroid

Aspects inconnus et méconnus de la contrefaçon belge.

Au-delà des quatre livres de poche dont il vient d'être question, le programme éditorial de l'Académie pour l'année en cours prévoit la parution, en décembre, d'un ouvrage qui fera date dans son domaine et qui, au-delà de celui-ci, est susceptible d'intéresser un très grand nombre de lecteurs. Cet ouvrage s'intitule Aspects inconnus et méconnus de la contrefaçon en Belgique. Son auteur, que j'ai le plaisir de saluer, est M. François Godfroid. Celui-ci étudie depuis vingt-cinq ans cet inépuisable et passionnant sujet auquel il a consacré déjà trois études dans le Bulletin de l'Académie. Son livre, qui comportera quelque 800 pages et un index de 8 à 9000 entrées, constitue la somme de ces années de recherche. Il est dès à présent attendu par tous les libraires et marchands en la matière, en Belgique comme à l'étranger.

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

Toutefois, avant d'évoquer les principaux genres de contrefaçons belges, il faut dire que le premier mérite de François Godfroid est de mettre les choses au point de la façon la plus claire quant à l'usage abusif qui fut toujours fait de ce mot, qui implique à l'évidence une idée frauduleuse. Le mot contrefaçon, nous dit-il, désigne à tort l'industrie mondiale de réimpression, de traduction,

d'adaptation, et d'ouvrages en tous genres – littéraires, scientifiques, économiques, religieux, militaires – qui a prospéré en Europe et en Amérique au XIX^e siècle. Cette activité devait en effet son essor au principe alors universellement admis, inscrit dans des textes légaux, selon lesquels tout ouvrage original publié dans un État tombe aussitôt dans le domaine public des autres États, où il peut dès lors être réimprimé, traduit, arrangé, tronqué, complété, adapté, plagié librement, c'est-à-dire sans l'autorisation des auteurs ou des ayants cause. La jurisprudence française est d'une parfaite clarté sur le sujet puisque Le Journal du palais, édité à Paris, répète mot pour mot le principe exprimé ci-dessus.

Dans le royaume des Pays-Bas, formé de la Belgique, des Pays-Bas et du grand-duché de Luxembourg, cette activité, nous apprend l'auteur, « fut favorisée par Guillaume Ier, qui, confondant la liberté de la presse avec celle de la contrefacon, vovait en celle-ci l'une des branches maîtresses de l'industrie de son royaume. Il lui permit donc de se développer au maximum sans s'apercevoir du danger qu'elle représentait pour son pouvoir en propageant et en popularisant la langue et la culture françaises qu'il haïssait et surtout des idées allant du libéralisme le plus pur à l'ultramontanisme le plus dur, idées autour desquelles les Belges allaient progressivement s'unir pour conquérir, en 1830, leur liberté. Les ultramontains furent parmi les plus actifs à combattre le roi par la réimpression. L'un d'eux, Robiano de Borsbeek, créa en 1821 la Société catholique de la Belgique destinée à réimprimer et répandre les « bons » livres en français. Considérée comme mouvement subversif, elle fut dissoute en 1823, mais réapparut en 1824 sous le nom de Bibliothèque catholique de Belgique. »

Après la Révolution belge, la « contrefaçon » marqua un certaine essoufflement, puis reprit son envol. C'est alors que, à l'instar des autres branches de l'industrie, la contrefaçon devient le fait de sociétés puissantes qui se fondent sur la base d'un capital important : de deux à quatre millions de francs de l'époque ! Elles réimpriment tout ce que l'étranger, particulièrement la France, produit de plus remarquable dans les domaines littéraire, artistique, scientifique, religieux. Elles proposent leurs éditions à des prix défiant toute concurrence, et cela dans le monde entier en raison du fait que le français est la langue universelle de l'époque. Elles se livrent à une concurrence de tous les instants, appâtant les clients par des prospectus publicitaires qui rendraient des points à nos toutes-boîtes contemporains!

La contrefaçon belge postérieure à 1830, révéle encore l'auteur, se caractérise par la variété des réimpressions d'œuvres pour la plupart françaises : pièces de théâtre, poésies, articles de journaux et de périodiques, partitions musicales, illustrations, romans et mémoires. Elle parvient même à produire de véritables originales en réimprimant en volumes certains ouvrages dès qu'ils paraissent en feuilleton dans des périodiques étrangers!

C'est en 1852 que la Belgique accepte de signer avec la France, qui venait elle-même de supprimer la contrefaçon sur son territoire, une convention abolissant celle des livres français. La leçon qu'il faut tirer de cette curieuse expérience, François Godfroid la formule comme suit : la réimpression belge des livres français a contribué à affranchir la Belgique de la tutelle hollandaise, mis les livres à la portée de tous grâce à des prix attractifs, forcé la librairie française à baisser les siens, propagé partout la culture française. En contrepartie, selon ses détracteurs, elle aurait retardé l'éclosion d'une littérature belge originale. Les traductions d'œuvres originales ont encouru le même reproche. L'auteur du livre, pour sa part, estime à bon droit que les contrefaçons belges constituent une branche très intéressante de notre patrimoine national.

D'autre part, François Godfroid entend préciser que son livre ne sera ni l'histoire du droit d'auteur ni celle de la contrefaçon belge, mais le vaste répertoire de chaque aspect de cette activité. Ce répertoire, ajoute-t-il, découvrira au lecteur l'impact des cultures étrangères, au premier rang desquelles la culture française, sur la vie intellectuelle belge de l'époque, il permettra de mieux cerner les goûts littéraires et artistiques de nos compatriotes, leurs convictions politiques et religieuses, leurs intérêts scientifiques, économiques et historiques. Il permettra, par ailleurs, de mettre au jour – et ce n'est pas le moins surprenant, je vous l'assure – la stupéfiante stratégie commerciale, d'une étonnante modernité, de nos contrefacteurs.

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

JEAN TORDEUR

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

Si la moisson de François Godfroid est si riche, c'est en grande partie en raison du peu d'intérêt – ô surprise – que les bibliophiles belges, la Bibliothèque royale, les bibliothèques publiques, académiques, universitaires, ont accordé à ce phénomène typiquement national. Mais comment s'en étonner dès lors que ces réimpressions n'étaient pas soumises au dépôt légal ? On voit par là l'intérêt extrême que va susciter cet ouvrage magistral qui sera présenté ici lors de notre prochaine sortie de presse. Je ne doute pas que vous serez nombreux à le découvrir. Quant à nous, nous sommes naturellement heureux d'avoir pris l'initiative de cette révélation et d'avoir ainsi révélé le travail, proprement fabuleux, d'un homme seul qui, avec une incomparable énergie et une véritable passion, a su enrichir nos connaissances dans un domaine demeuré à la fois suspect et méconnu. Je suis heureux de lui exprimer nos chaleureuses félicitations.

JOURNÉE ROBERT GOFFIN WAVRE, LE 21 MAI 1998

Le jazz de Robert Goffin

par M. Marc MOULIN

Robert Goffin doit beaucoup au jazz, mais le jazz doit énormément à Robert Goffin. Car il n'est pas seulement l'auteur du premier livre au monde consacré au jazz - et rien que cela serait déjà énorme -, à la fois il est le défenseur du jazz, il a eu l'intuition de son importance, il a servi d'initiateur, auprès des artistes, des écrivains, des créateurs et du public à l'époque des débuts du jazz, et aussi, il a rendu à César ce qui revenait à César : il a mis en lumière, au moment où la diffusion du jazz était plutôt confuse, les plus authentiques des génies de cette musique, par opposition à ceux qui n'étaient que des imitateurs ou, au mieux, des disciples.

C'est en 1918 que Robert Goffin découvre le jazz, par un orchestre de Noirs américains, dans un hôtel de Bruxelles. Cela déclenche chez lui une passion immédiate, au point qu'il apprendra à jouer de la trompette - et il formera même plus tard un orchestre d'amateurs, avec des amis. Dans les années 20, le jazz fait une telle percée en Europe que de plus en plus de musiciens européens se lancent dans l'aventure, et commencent d'emblée à adapter le jazz américain aux goûts européens. Ce fut le cas, en France, notamment de Wiener et Doucet. Quelquefois, la frontière entre le jazz et ce qu'on appellerait aujourd'hui la musique de variété est imprécise, et ce que la plupart des publics européens découvrent en croyant entendre du jazz en est très souvent extrêmement éloigné. Le même phénomène se produit d'ailleurs aux États-Unis, où règne en plus la forte ségrégation raciale que l'on sait, à tel point que les inventeurs du jazz, Jelly Roll Morton, Louis Armstrong ou Duke Ellington seront moins

MARC MOULIN

connus du grand public (blanc) américain que leurs imitateurs, omniprésents dans les salles de danse, les salles de concerts et à la radio; parmi eux, Paul Whiteman et Artie Shaw.

Mais, d'abord, il fallait défendre le jazz. Tout le monde y voyait une mode très passagère, une musique d'hystériques, qu'on n'entend que dans les bars louches, et dans les bordels, ce qui était vrai au début. Le jazz était sulfureux et avait mauvaise réputation. Robert Goffin commence par pimenter ses poèmes, dès les années 20, d'allusions au jazz, sans concession, usant d'un vocabulaire propre à la Nouvelle-Orléans, et qui ne devait pas dire grand-chose à ses lecteurs. En 1922, il consacre tout un recueil de poèmes au jazz, Jazz Band.

Non content de cela, il n'arrête pas de faire écouter des disques de jazz à tous ses amis et visiteurs. Un vrai militant. Il rapporte dans ses mémoires (Souvenirs à bout portant en 1979) qu'il se retrouvait à la terrasse des cafés avec un phonographe portatif à manivelle, et que ses voisins et quelquefois amis le suppliaient d'arrêter cette musique de sauvages. Robert Goffin a joué, obstinément, un rôle de passeur, dans une époque, qui s'est prolongée assez tard, où les musiciens classiques, sérieux, déniaient tout intérêt au jazz (c'est encore le cas de Pierre Boulez), et où le grand public ne voyait pas nécessairement pourquoi il fallait ajouter quelque chose à la chanson et à la chansonnette. Arthur Honnegger a pris, lui, assez tôt et de façon péremptoire dans les années 30, la défense du jazz. Mais cette musique, encore aujourd'hui, et c'est en partie son intérêt, a gardé cette position souvent inconfortable quelque part entre la musique savante et la musique populaire. Surtout depuis l'évolution du jazz vers un style plus cérébral, avec le be-bop des années 40, un courant que Robert Goffin n'a pas apprécié.

En 1932, Goffin écrit ce livre prophétique et prodigieusement enthousiaste : Aux frontières du jazz, où il ne se contente pas de la défense et de l'illustration de cette musique : il entreprend d'emblée de faire le tri entre le vrai et le faux, entre l'authenticité et l'inauthenticité.

Et pourtant, il a été à deux doigts que cette dimension de l'authenticité ne figure pas dans ce livre. En fait, Goffin l'avait entièrement écrit avant d'avoir entendu le plus grand, Louis Armstrong. Robert Goffin en parle avec beaucoup d'honnêteté dans ses souvenirs : « Mon livre sur le jazz était consacré aux orchestres blancs que je

LE JAZZ DE ROBERT GOFFIN

connaissais bien ; quand éclata comme un coup de cymbale le jeu de Louis Armstrong, je dus modifier mon texte au dernier moment, car je sentis immédiatement que cette apparition du génie sans dimension du trompettiste noir modifiait complètement le problème de la création musicale. Louis était la révélation géniale du jazz et les autres n'étaient que ses disciples. »

Ce livre historique, cette première analyse du jazz jamais écrite dans le monde (à l'exception d'un livre de deux auteurs que je ne mentionnerai pas, mais qui, lui, «passait à côté» du jazz), Robert Goffin la conclut d'une façon qui résume bien sa première intuition: « Le jazz est la manifestation supérieure du surréalisme parce qu'il a été réalisé par des musiciens parfois anonymes et jamais cultivés qui ont abordé cette passion et s'y sont soumis sans avoir contrôlé d'abord leur assentiment définitif à ce lyrisme éperdu. »

Robert Goffin à ce moment était quelque peu paternaliste; même si l'accès à l'éducation était beaucoup plus difficile pour les Noirs à l'époque, Miles Davis est quand même né en 1926 d'un père dentiste à Saint Louis. On voit bien que Goffin assimile pratiquement le jazz à de l'art brut. Mais ce n'est pas l'Hergé de *Tintin au Congo* quand même: Goffin n'est évidemment pas raciste, mais même à la fois non raciste - et spontanément antiraciste.

Témoin cette anecdote qu'il raconte dans ses mémoires, et qui remonte aux années 40. C'est à propos des lois Jim-Crow : ces règles raciales voulaient que les Noirs s'asseyent à l'arrière des bus, s'il y avait de la place, et en outre que les Noirs ne soient jamais avec les Blancs sur la même banquette. Dans l'État de Caroline du Sud on retrouve Robert Goffin dans un bus. Ce jour-là, il y avait des places libres parmi les Blancs, et une femme noire qui portait un bébé sur les bras devait rester debout. Robert Goffin se lève et cède sa place pour libérer une banquette. Ça a été très vite : hurlement du chauffeur, le chauffeur arrête le bus, et entame un échange de vues orageux sur le trottoir, où il explique à Goffin qu'un étranger ne peut pas comprendre la situation des États-Unis. Robert Goffin a dû reprendre sa place...

Mais, s'il n'a pas milité au sens conventionnel, Robert Goffin poursuivra une mission de pure justice culturelle et d'honnêteté intellectuelle : faire reconnaître les créateurs noirs, effacés derrière les préjugés et les systèmes non seulement américains mais aussi européens, et leur rendre la paternité de leur œuvre. Pour cela, il suit

MARC MOULIN

le conseil bien connu - sinon bien intentionné - de Jean-Paul Sartre : « Le jazz, c'est comme les bananes, ça se consomme sur place. » Goffin, comme on le sait, a été un voyageur infatigable. Après la mort de Suzanne, son épouse, en 1969, il était même au moins cinq mois par an autour du monde, envoyant à ses amis des poèmes sous forme de notes de voyage - ou si vous préférez des notes de voyage sous forme de poèmes, comme cartes postales et même cartes de vœux. Avant cela, il avait vécu longtemps aux États-Unis, à New York, où il a eu quelques petits boulots : il raconte dans ses mémoires qu'on lui a fait écrire les sous-titres français du film Autant en emporte le vent. On le retrouve à Chicago, qu'il aimait tant, et surtout à la Nouvelle-Orléans, qu'il adorait par-dessus tout. Robert Goffin a connu les racines du jazz de plus près et plus profondément qu'aucun critique européen.

Il les reprécisera dans un poème de 1958, King Porter, qu'on trouve dans son recueil Le temps sans rives:

C'est ainsi que le ragtime naquit à bout portant sans bavure Et soudain. on l'entendit dans les maisons closes de Biloxi Il passa comme une comète dans le ghetto de Memphis à Beale Street Puis sur la levée du Mississipi où l'on déchargeait des bananes Il apparut comme un loup-garou dans le quartier de l'Entrecôte Où King Porter livra le mot de passe à l'ombre des magnolias

Il avait tout naturellement fait la connaissance de tous les principaux musiciens de jazz des débuts. Louis Armstrong était son ami. Billie Holiday était son amie, très chère à son cœur. Il avait aussi au début des années 40 lié connaissance avec le critique de jazz le plus encyclopédique et le plus omniprésent du siècle : l'Anglais Leonard Feather, qui très tôt s'est installé aux États-Unis, d'abord à New York, ensuite en Californie.

C'est avec Leonard Feather que Robert Goffin a eu une idée extraordinaire pour l'époque - c'est en 1942 - : les deux hommes lancent un cours, une classe sur l'histoire du jazz et l'analyse de la musique de jazz, quinze conférences à deux voix – droits d'inscription 1 dollar 10 -, avec auditions de disques, et avec la présence des plus grands artistes : Louis Armstrong, Sidney Bechet et Benny Goodman. La classe a attiré beaucoup d'élèves, à l'école de recherches sociales de New York. Le succès fut immédiat, et tel que le cours a été repris entièrement à la fin de l'année. Ceci est d'ailleurs considéré par les historiens du jazz comme un événement

LE JAZZ DE ROBERT GOFFIN

majeur de l'histoire de cette musique, de ce qui a contribué à la faire connaître et reconnaître.

Mais c'est peut-être l'année suivante, en 1943, que Robert Goffin a l'initiative la plus stratégique et la plus décisive dans la défense, à laquelle il tient tant, des créateurs véritables et du jazz authentique. Toujours flanqué de son ami et confrère Leonard Feather, il harcèle les rédacteur en chef et éditeur Arnold Gringrich et David Smart du magazine américain Esquire. C'était, avant l'arrivée de la télévision, encore l'âge d'or de la presse écrite, et Esquire était un très important magazine américain avec beaucoup de lecteurs. L'idée était de créer un référendum à propos du jazz et de ses musiciens ; avec un jury de critiques éminents. Le but avoué de ce référendum est de remettre les pendules à l'heure, afin, comme le disait Robert Goffin, que « Coleman Hawkins gagne le prix du meilleur saxophone ténor de jazz, au lieu que ce soit le discutable Tex Beneke ». David Smart eut une idée supplémentaire, celle de créer pour un jour un orchestre de rêve, avec pour chaque instrument le meilleur instrumentiste d'après le référendum, et de faire jouer cet orchestre de superstars au Metropolitan Opera House. Ca devait être le premier concert de jazz dans un temple de la musique sérieuse, au profit des œuvres de la marine américaine. Seize critiques de jazz du monde entier participent au vote, et pour la première fois dans l'histoire du jazz, la tendance s'inverse puisque sur vingt-six musiciens élus meilleurs de leur catégorie, vingt sont noirs. Louis Armstrong remportera les catégories trompette et chanteur. Soit dit en passant, un seul des seize critiques était noir.

Le jazz a beaucoup évolué depuis, et beaucoup de musiciens blancs et plus particulièrement beaucoup de musiciens non américains figurent aujourd'hui parmi les plus grands créateurs du jazz. Néanmoins il est évident qu'il fallait, à ce moment-là et de cette façon qu'on qualifierait aujourd'hui de très médiatique, un pareil électrochoc. On peut dire que, sans cette croisade de Robert Goffin et de quelques-uns de ses amis, le jazz aurait été très différent, et se serait probablement dilué dans la stricte logique du *show-business*. Comme ce fut d'ailleurs le cas, dès le début, avec le rock'n'roll, et pour cause, puisqu'il s'agit d'une musique qui a pris naissance au milieu des années 50 précisément parce que ses promoteurs avaient astucieusement aperçu le potentiel commercial de la musique de *Rhythm and Blues* noir, à condition qu'elle fût interprétée par des chanteurs blancs.

MARC MOULIN

Pour en revenir au travail de Robert Goffin en faveur de la reconnaissance et de l'authenticité du jazz, cette démarche était l'aboutissement d'une longue croisade, initiée en même temps que lui par le Français Hugues Panassié, qui réussit à éclaircir et à évacuer les errements et les inconsistances des années 20. Il faut dire que l'engouement pour l'art nègre de Cocteau et des modes comme la Revue nègre avec Joséphine Baker, plus l'adaptation du jazz au goût français, avaient, dans un pays comme la France, plutôt contribué à brouiller qu'à installer le jazz, même si cela en donnait un petit avant-goût.

En produisant articles et ouvrages de sélections discographiques, Goffin et Panassié ont véritablement installé pour cette musique un standard et un canon. La seule chose qui ne leur a pas permis de garder ce rôle est leur refus commun de reconnaître le jazz moderne qui naissait à cette même époque des années 40.

Robert Goffin n'a donc pas été seulement un commentateur du jazz, comme le sont beaucoup de critiques ; il a joué dans cette musique un rôle d'acteur, pour utiliser un mot à la mode un peu exaspérant, mais qui en l'occurrence dit bien ce qu'il veut dire.

Je fais ici une parenthèse. Pour sacrifier à une autre mode, je me suis aventuré, à propos de Robert Goffin, sur le réseau Internet. Je ne suis pas de ceux qui attendent tout de ce moyen de communication, mais on y trouve de plus en plus de choses. Quand j'ai lancé le moteur de recherche avec comme expression-clé Robert Goffin, i'étais pessimiste. J'avais tort de douter, puisque j'ai trouvé de nombreuses occurrences de son nom, dans des sites de tous pays, aux États-Unis dans le relevé de la correspondance et des archives de l'écrivain John L. Brown, ou dans l'inventaire des ouvrages consacrés au jazz recommandés par les universités du Michigan, de Washington, par les archives du jazz de Chicago, dont la conservatrice M^{me} Gillaspie considère que la pièce maîtresse de la collection est un des livres américains de Robert Goffin, From the Congo to the Metropolitan (en 1943), signé par une vingtaine des plus grands jazzmen de l'époque. J'ai trouvé Robert Goffin dans des sites roumains, allemands, et hongrois - à propos de son travail sur les poèmes de Gyula Illyés. Se trouvent aussi sur ce réseau mondial ses interventions et livres consacrés à Apollinaire, Léon-Paul Fargue, Aragon, Rimbaud, Mallarmé, mais aussi évidemment le récit de ses exploits dans les carnets de notes de Leonard Feather, qu'on peut consulter en ligne, avec des articles rares sur les Chocolate Dandies,

alias les McKinney Cotton Pickers, et sur Louis Armstrong, ainsi que sur le rôle un peu discret des femmes musiciennes de jazz; ses déclarations sur Stan Kenton, le chef d'orchestre que Robert Goffin considérait comme le Salvador Dali du jazz. Bref, la présence satisfaisante, même si elle est encore à mon goût insuffisante, de Robert Goffin sur les autoroutes modernes de l'information et de la connaissance démontre la permanence de cet homme indissolublement associé à ce qu'on reconnaîtra de plus en plus et que certains reconnaissent déjà sans crainte d'exagération comme la plus grande aventure musicale et internationale de ce siècle.

Au début des années cinquante, Robert Goffin est de retour pour un moment en Belgique. C'est là que je le rencontre ; j'étais un petit garçon et je me souviens plus de l'impression forte que laissait l'homme que de ce qu'il disait, au moins au départ. Il était comme tant d'autres écrivains un ami de mes parents, et il fréquentait la maison assez assidûment, et comme il était presque voisin, de façon plutôt informelle. Mon père avait été conquis au jazz par ses soins ; il était élève à l'Athénée de Saint-Gilles, où Goffin avait exercé brièvement le métier de surveillant, de pion. Quand Robert Goffin venait passer une soirée, parfois en compagnie de Carlos de Radzitsky, un autre voisin, c'était avec sous le bras des disques de Louis Armstrong, de Duke Ellington, mais aussi de Fats Waller. J'avais les yeux écarquillés et les oreilles grandes ouvertes. Goffin était impressionnant, charismatique, très grand et très costaud. Quand j'avais huit ans, mon père, qui m'avait inscrit au cours de piano, m'avait offert mon premier disque, un album du pianiste canadien virtuose Oscar Peterson. J'étais terrorisé par l'ampleur du travail à accomplir pour jouer un dixième des notes que faisait Oscar Peterson, et mon père avait écrit sur la pochette du disque cette phrase si encourageante : « À Marc pour son anniversaire, afin que lui aussi fasse bien ses gammes. » Quand Goffin nous faisait écouter Art Tatum, sans doute le plus grand pianiste et virtuose de l'histoire du jazz, mon admiration se mélangeait à un sentiment de panique que je n'ai jamais tout à fait perdu quand plus tard j'ai joué sur les scènes du jazz.

Robert Goffin était bourru, mais très amical avec le petit garçon que j'étais. Quand mon père ne m'emmenait pas au Palais des Beaux-Arts, c'était Goffin qui venait me chercher dans son énorme voiture américaine. Aller dans le temple des meilleurs concerts de jazz avec le grand Manitou du jazz en Belgique, même si j'étais très jeune, cela me donnait la certitude d'un privilège considérable. Car outre

qu'il m'installait à la meilleure place, à côté de lui, et que je profitais de ses commentaires pour moi tout seul, il m'emmenait dans les coulisses où je pouvais approcher tous les grands du jazz dont il était l'ami. Cela m'a convaincu de deux choses : la première, c'est que le jazz serait la grande affaire de ma vie, et la deuxième était qu'il était urgent que je pense à apprendre l'anglais.

Un dimanche soir, Robert Goffin m'a emmené à un quadruple concert. Rétrospectivement, c'était une affiche incroyable. Il y avait sur scène, au début des années 50, quelques-uns de ceux qui allaient être reconnus parmi les plus influents des jazzmen modernes. Cette programmation était assez avant-gardiste pour le goût du public belge du jazz. Ce public était considéré comme un peu frileux visà-vis du be-bop et du jazz moderne ; peut-être était-ce aussi les goûts musicaux des organisateurs, mais il est connu que Dizzy Gillespie ou Max Roach ont été accueillis au départ assez froidement et impoliment par une grande partie de la salle : bref. on préférait éliminer les risques, et il était plus fréquent à cette époque d'assister à Bruxelles à un concert de Lionel Hampton ou de Ella Fitzgerald qu'à un concert de jazz nouveau. Donc, il y avait à l'affiche ce soir-là: Miles Davis, qui venait d'enregistrer en France la musique du film de Louis Malle, Ascenseur pour l'échafaud; Bud Powell, LE pianiste du be-bop, qui venait de s'exiler à Paris comme le raconte à travers Dexter Gordon le très beau film de Bertrand Tavernier Autour de minuit ; le Modern Jazz Quartet, qui faisait ses débuts ; et Lester Young, un des saxophonistes ténors des années trente, qui avait favorisé, avec Coleman Hawkins, le passage du jazz traditionnel au jazz moderne.

Dire que Robert Goffin passait une excellente soirée serait mentir. Il connaissait bien et appréciait beaucoup Lester Young, et il ne faisait pas mystère de son opinion que Lester Young était le seul grand jazzman de cette soirée. J'étais très torturé, car j'avais aimé tout ce que j'avais entendu, mais, en même temps, Goffin me cassait ma joie en maugréant des phrases sur la froideur et la cérébralité du jazz moderne, phrases dont l'enjeu m'échappait un peu, mais dont le ton n'avait rien d'ambigu. C'est donc un garçonnet très perplexe que Robert Goffin ramena chez ses parents ce soir-là. Quand je l'ai remercié sur le trottoir, il m'a regardé à travers son immense voiture, il a eu un sourire et m'a répondu : « De rien ; à ton service, vieux. »

Quelques années plus tard, quand il s'est rendu compte que j'aimais vraiment le jazz moderne, nous avons, hélas ! un peu perdu d'allant

LE JAZZ DE ROBERT GOFFIN

dans certaines de nos conversations, mais il continuait de me parler de ses idoles, et de ses expériences aux États-Unis.

Ce désaveu du jazz moderne, Robert Goffin le vivait, au contraire de bon nombre des confrères critiques de sa génération, sans excommunication et sans argument d'autorité. Il disait bien un peu que le be-bop n'était pas du jazz, mais sans s'acharner. Et plutôt que de parler de l'hypothèse d'une erreur de la part de milliers de musiciens et d'amateurs de jazz, il se contentait de dire principalement que, lui, il n'aimait pas ce nouvel épisode de l'histoire du jazz. Pas tellement intéressé par la polémique, il continuera à vivre dans SON jazz, celui de ses vingt ans. C'est un homme dont le moins qu'on puisse dire est qu'il n'a pas perdu son temps en général, et c'est peut-être pourquoi il ne l'a pas tellement consacré à la polémique.

Sur cette querelle des anciens et des modernes qui a beaucoup animé la critique, notamment en France avec les batailles entre Boris Vian et Hugues Panassié, Robert Goffin a été interrogé, dans la revue *Le pont de l'épée*, dans un numéro d'automne 1973 consacré entièrement à son œuvre. L'intervieweur reste anonyme, mais y va droit devant, sans ménagement.

- Pourquoi avez-vous fait un poème à Louis Armstrong et pas à Charlie Mingus ou John Coltrane ?
- R. G.: Entendons-nous bien. Quand je parle de jazz moderne j'élimine le genre de type qui souffle n'importe comment dans une trompette, ou même bien, mais qui n'est qu'un virtuose (il y a un bel canto du jazz). De même que le poète moderne s'est affranchi du mètre, de la rime etc. mais la poésie y est toujours, de même certains musiciens de jazz ont-ils dépassé les formes premières du gospel, du blues, du New Orleans. (...) Or ce que j'aime dans le jazz, c'est le phénomène d'improvisation, de transe. Et dans le nouveau jazz, à partir du be bop, il n'y a plus de transe, mais comme une froide logique qui essaie d'organiser une nouvelle musique avec de temps en temps le cadre de l'ancienne. Je n'aime pas. Quoique je l'aie vue naître. J'ai vu à New York en 1945 Gillespie, Parker, j'ai vu tous les gars au boulot, mais ça me laissait froid, ça ne me touchait pas.
- N'avez-vous pas le sentiment d'être comme Panassié et d'une façon très curieuse ? en poésie en effet à plus de 72 ans vous êtes d'une étonnante jeunesse ou modernité, et en jazz, vous êtes resté, disons, à la Chanson de Roland...
- R. G.: Imaginez que je suis un poète du XVIII^e. Aurais-je dû écrire comme Delille ou Le Franc de Pompignan? À mon sens ils étaient modernes, mais ils représentaient une formule morte.
- Ah non! ne dites pas ça pour Mingus et Coltrane. (...)

MARC MOULIN

- R. G.: Écoutez, vous ne me convaincrez pas, je ne vous convaincrai pas. Je constate que la plupart des gens qui ont aimé quelque chose à une époque s'arrêtent. C'est comme pour les chansons françaises. J'aime celles de 1900. Je les connais toutes...

Nous avons vu un peu de ce que Robert Goffin a apporté au jazz, et retiré de plaisir et de déplaisir de son écoute et de sa pratique.

Mais il y a aussi l'impact du jazz dans sa manière d'écrire. Robert Goffin a deux manières, principalement. Une manière poétique qui semble provenir de ses préférences et de ses influences littéraires. Et puis il y a ces très longs poèmes faits de longues phrases, qui sont presque de pures narrations, des chroniques de voyages et de souvenirs. Raymond Quinot, le poète du blues et grand connaisseur de Robert Goffin, soutient qu'on retrouve dans ses très longs poèmes le caractère tortueux des improvisations de trompette et de saxophone dans le jazz. J'y ajouterai une grande sensualité. Et avec peut-être un choix de mots influencé par la musicalité, rehaussé comme je l'ai déjà dit par l'injection permanente de mots très couleur locale, de noms de lieux ou de personnes qui ne sont pas autrement expliqués. À certains moments, on pourrait avoir l'impression d'être en face d'un texte de chanson, du genre de celles du chanteur français Claude Nougaro, mais souvent en plus élaboré chez Goffin. Je pense à son très beau poème Pouvoir des pointes dans Le versant noir en 1967 :

Revenu de la patrie du pouvoir des pointes à fonds perdus
Où tu me suis de nuit en nuit de jazz en jazz et d'ombre en ombre
Du côté où le rêve prémonitoire entrevoit les corps nus
À jamais incendiés des femmes, des succubes et des gueuses sombres
Aujourd'hui c'est le rendez-vous des danseuses au cénotaphe du five o'clock
Celles en peau de désir celles des nuits blanches et les noires tigresses
Qui se donnaient jusqu'à l'os pour trahir leurs serments avant le chant du coq
[...]

Voici revenir au long des chemins de halage de l'amour fou Les pas tremblants de *Rosetta* faite pour de profondes meurtrissures Et le corps en friche de *Laura* aux conjugaisons sans garde-fou Dédiée au rythme du jazz éclatant de toutes ses embouchures Et puis je te retrouve toi seule définitive d'au moins une nuit Quant Briggs jouait *No no Nora* à la proue de l'abbaye de Thélème

[Rosetta et Laura sont deux chansons classiques du répertoire du jazz.]

En 1974, il avait 76 ans, il retourne à la Nouvelle-Orléans, dont il est citoyen d'honneur, et écrit ses impressions. Cette ville - en tout cas, le vieux centre, le quartier français - a été très préservée, et les retrouvailles sont forcément émouvantes. Il écrit *Capitale du jazz*,

LE JAZZ DE ROBERT GOFFIN

qu'il dédie à Gigi et Carlos de Radzitsky; l'état des lieux est plutôt globalement positif:

Me voilà pour la dernière fois au carrefour aérien de la capitale du jazz Un demi-siècle me remonte d'un seul coup à la surface du grand âge Suzanne a vécu ici près de moi quand nous cherchions le berceau du swing À cette époque — j'allais dire ce siècle — on n'arrivait pas par le ciel Mais par de longues heures de trains qui traversaient le profond Sud – Subitement je suis repris par la fièvre du jazz et de l'aventure – Un ultime inconnu me sépare de la Nouvelle-Orléans que je vais revoir Il semble que bourdonne en moi la percussion d'un blues ou d'un sazerac Adieu cité en ruine de ma vie morte c'est un vieil homme qui revient Déjà le nom de l'aéroport n'est plus le même et le ciel est mangé par le bas [...]

Aujourd'hui je suis happé vivant par l'avalanche des tours et des monstres mécaniques

Et pourtant la nuit tombée j'ai rôdé vers les balcons en dentelles de fer Ils sont restés immuables couvés par les buildings balistiques
Tout le nombril du jazz et du péché est intouché comme une relique
J'ai retrouvé la maison de L'Absinthe où Fats Pichon gargarisait
Un peu plus loin ils ont ouvert un musée du jazz qui ne désemplit pas
[...]

Comme il v a trente ans le jazz et l'amour fermentent dans l'ombre Avec un frottement des blancs et des noirs loin du Jim-Crow — Ici à Preservation Hall c'est le cœur du Dixieland dont le pouls bat Plus loin l'héritage des contretemps a ramené Father Hines ou Louis Prima Je marche sans plus savoir si je suis du temps d'Armstrong ou de 1974 [...]

Une amazone au saut du lit chante la libération des tétons... précontraints Un peu plus loin la belle Shoshana claironne ses créoles au poivre Tout est changé et pourtant ce matin - après trente ans -rien n'est changé Si ce n'est que ce sont les petites filles de celles qui brûlèrent mes nuits [...]

Depuis ce matin il y a un franc belge dans les limons du Mississippi Comment le dieu du fleuve ne bénirait-il pas ma dernière visite – Comme au temps des Rois, la Nouvelle-Orléans est morte, vive la Nouvelle-Orléans!

Pour terminer par une anecdote, je voulais préciser que je n'ai rencontré pratiquement aucune difficulté lexicologique à la lecture des textes jazzistiques de Robert Goffin. Ma pratique du jazz me donne en principe pas mal de clés. Il y a quand même un mot qui m'a donné du fil à retordre, c'est le mot sazerac, pour lequel j'avoue mon ignorance jusqu'il y a quelques jours. J'étais intrigué par la présence assez fréquente du mot, notamment dans l'extrait ci-dessus : « Il semble que bourdonne en moi la percussion d'un blues ou d'un sazerac ». Par analogie avec la mention du blues, qui est un genre musical, j'ai d'abord pensé au plus fameux des ragtimes : Tiger Rag (que

MARC MOULIN

jouait admirablement le pianiste Art Tatum). Souvent les titres des morceaux de jazz ont été des démarcations, des jeux de mots et des à-peu-près d'expressions et de noms plus ou moins familiers, et plus ou moins convenables. J'ai donc cherché ce mot sazerac, et je l'ai d'abord trouvé à propos du traitement de la syphilis : Sazerac serait un homme de laboratoire médical qui a trouvé la préparation du sel de Sauton, bismuthate de sodium, qui servait à titre préventif et curatif, du moins avant l'invention des antibiotiques. Ce qui devait faire de Sazerac un dieu vivant à la Nouvelle-Orléans. Néanmoins, j'ai poussé un peu plus loin mes recherches, et j'ai trouvé que Sazerac est une très ancienne compagnie d'alcools et de vins de la Nouvelle-Orléans, associée à la Sazerac Coffee House, qui doit son nom à un très ancien cocktail de la même ville, et dont voici la recette : du whisky, du sucre de canne, du Picon et du Pernod. Le mot sazerac désignerait même une espèce particulière de cognac français, le Sazerac de Forge, qui aurait servi à faire le cocktail à l'époque où il existait, qui aurait donné son nom de la Nouvelle-Orléans avant de disparaître et d'être remplacé par du whisky, pour composer cette boisson probablement assez exténuante.

Voilà pour conclure en toute légèreté la petite histoire de Robert Goffin, un homme qui n'a pas perdu son temps, et qui, au moment où le jazz en avait besoin, et où on se compromettait un peu à le défendre, s'est fait l'avocat du jazz.

Je terminerai à ce propos en citant la lettre de Cocteau à Goffin, qui sert de préface à son essai Fil d'Ariane pour la poésie. Jean Cocteau écrit à Robert Goffin : « Un Poète dissimule quelques secrets au centre d'une pyramide construite par des fables. J'ose dire qu'on a toujours parlé de moi avec une scrupuleuse inexactitude, et je m'en félicite, car si le double qu'on m'invente était à ma ressemblance je risquerais, lorsqu'on le rosse, de recevoir les coups. Tâche qu'on ne mélange pas ton rôle d'avocat et le rôle d'accusé qui est le nôtre. »

Marc Moulin souhaite remercier Marc Danval pour le prêt d'un livre de Goffin.

Robert Goffin, un personnage...

par M. Fernand VERHESEN

Parmi les milliards d'êtres qui arpentent cette planète, il en est qui deviennent des personnalités, et certaines d'entre elles sont, en quelque sorte de nature, des personnages. Robert Goffin était à la fois une personnalité d'une envergure intellectuelle, morale et physique hors du commun, mais également un personnage particulièrement impressionnant. D'une stature imposante, il était une sorte de géant débonnaire, chaleureux et plein d'humour, doué d'une mémoire extraordinaire qui lui permettait de réciter d'affilée quelques centaines de vers, et de raconter à longueur de soirées, ou de nuits, d'innombrables anecdotes, des histoires drôles, facétieuses, apparemment invraisemblables mais parfaitement vraies. Glanées, à la manière de son grand ami Blaise Cendrars, sous toutes les latitudes, il les avait recueillies en suivant, par exemple, avec une jouissance gargantuesque, les Routes de la gourmandise (1936) mais aussi, avec la même ardeur, celles de l'amour au cours d'un double Tour du monde en quatre-vingts quatrains (1970). Des études de droit à l'U.L.B. avaient fait de Robert Goffin un avocat de renom qui défendit quelques causes fameuses en l'amicale compagnie d'Henry Torrès, l'un des ténors du barreau français. Rien ne l'empêcha, par ailleurs, d'être passionné de sports, de danser avec autant d'enthousiasme qu'il suivait le Tour de France, ou bien de devenir champion au jeu de dames, qu'il pratiquait aussi assidûment qu'Edgar Poe et pour les même raisons. Mais il était d'abord. et essentiellement, le poète d'une vingtaine de recueils, dont par exemple le mémorable Sang bleu (NRF, 1939). D'une activité proprement stupéfiante, Robert Goffin est aussi l'auteur d'une dizaine

FERNAND VERHESEN

de romans, et d'un récit consacré à la Résistance belge sous le titre de Passeports pour l'au-delà, publié en 1944 à New York, sans doute en partie grâce à Paul-Henri Spaak et Marcel-Henri Jaspar, qu'il avait rejoints en 1940. Il avait fondé avec des amis gaullistes, dès son arrivée en Amérique, le journal Voix de la France, au premier numéro duquel collabora Maurice Maeterlinck, dont il devint l'intime, avant de faire de larges tournées de conférences à travers tous les États-Unis. Vice-président international du PEN Club. Robert Goffin eut l'occasion d'établir des relations avec la plupart des grands de ce monde et, par exemple, d'être invité à la Maison Blanche par les Roosevelt. De retour en Belgique, citoyen d'honneur de la Nouvelle-Orléans, avocat d'honneur du barreau de Pittsburg, Robert Goffin noua de réelles amitiés avec, notamment, Blaise Cendrars, Paul Éluard, Jean Cocteau et Alain Bosquet, Jean Cassou, Jules Romains, Boris Vian, Stefan Zweig, Langston Hughes, John Steinbeck, Eric Maria Remarque lui furent également proches, et bien d'autres, parmi lesquels Roger Caillois, qui vint passer quelques jours de vacances dans la villa dont son ami Robert disposait sur les bords du lac de Genval. Il n'en manifesta pas moins un fidèle attachement à son Ohain natal et à ses amis villageois qu'il rencontra jusqu'à la fin de sa vie, notamment rue de la Bruyère, à Genval, « Chez Clément ». Marcel Clément compte d'ailleurs parmi ceux qui ont « la mémoire du cœur », selon la belle expression de la nièce et héritière de Robert Goffin, Mme Vindevoghel-Le Couturier, dans une lettre qu'elle m'adresse en son nom et en celui de la filleule de Robert Goffin, Mme R. Pelsmaekers.

On le voit, personnalité multiple, Robert Goffin était aussi personnage, pour reprendre les termes de Roger Caillois, à la fois tonitruant et modeste et, de toute manière, pour ceux qui ont eu la chance de le connaître, inoubliable. L'auteur de Phosphores chanteurs (1970), avait l'art de faire surgir, dans l'air qu'il remuait sans trop se soucier des remous qu'il déclenchait, de formidables fusées verbales qui constellaient la toile sonore du jazz, puisque sa découverte de cette « manifestation supérieure du surréalisme » (Aux frontières du jazz, 1932, p. 255) fut capitale. Elle façonna sa personnalité perpétuellement à vif et son intelligence passionnée. Cet adjectif convient, quasi paradoxalement, à cette manière qu'avait Robert Goffin de saisir dans tous les phénomènes de la vie leurs ramifications les plus subtilement spirituelles. C'est un aspect que l'on ne distingue pas toujours dans la foulée de l'énorme machine textuelle édifiée par notre auteur. Son œuvre qu'il conduisait, comme sa voiture, à toute allure, laisse intactes les traces d'un itinéraire sous-jacent, dissimulé sous les coulées verbales superbes lorsqu'elles évoquent, par exemple, au rythme d'un lyrisme de haute volée, l'Histoire, mais aussi l'histoire secrète, qu'il s'agisse de Louis II de Bavière ou de Jeanne la Folle. Il y a, dans l'univers en expansion de son œuvre, poétique ou romanesque, une part peu perceptible, une cohérence interne, une très exigeante rigueur se lovant en quelque sorte dans les tourbillons toujours en formation au niveau d'un langage aux élans parfois mal maîtrisés. « L'idée. notait Robert Goffin dans ses Souvenirs à bout portant (Ed. Institut Jules Destrée, 1979, p. 102), m'importait plus que la manière dont je l'exposais. [...] j'en arrivai à la matérialisation d'une écriture parlée que je ne travaillais pas suffisamment [...] je cherchais moins la perfection qu'un plaisir d'improvisation [...]. » Le contrôle superficiel n'intéressait guère ce jazzman de l'écriture, toujours impatient d'aller plus vite et plus loin — trait fondamental de sa nature —, tandis que le fascinaient les chemins, les voies mystérieuses qu'il sondait sans se lasser, enragé de ne jamais pouvoir les élucider totalement.

L'extrême sensibilité de Robert Goffin, profondément émue (songeons à l'émouvante affection qui l'unissait à son épouse, Suzanne Lagrange), mais également tourmentée par tous les phénomènes humains ou naturels, impliquait une écriture duelle. Alternativement d'une liberté totale ou savamment concentrée (disons entre Cendrars et Valéry), elle provoquait une sorte de flamboiement qui incendiait l'ordre formel du langage.

« Le poète est celui qui se dépasse, qui sort de sa personnalité pour être plus grand que lui-même. Il faut imaginer, rêver, oser forcer le destin, vaincre les mots, les amalgamer, les tordre à les faire crier, les bouleverser dans des rencontres heurtées dont le contact subit peut provoquer des télescopages de la subconscience », écrivait-il en 1945 dans Patrie de la poésie (p. 41). Les fulgurances imagées ou métaphoriques fusaient dans tous les sens mais n'en laissaient pas moins, une fois apaisé leur déferlement, des terres alluvionnaires d'une étonnante fertilité. Ces dernières portent d'ailleurs l'indiscutable empreinte de l'énorme travail d'affouillement qu'avait accompli l'écrivain dans les mystérieux replis de l'âme humaine, et des découvertes qu'il y faisait en éclaireur. Poète, essayiste ou romancier, sa sagacité s'affirmait dans les domaines les plus variés où nous parcourons avec lui le destin des fondateurs wallons de New York, des impératrices Charlotte ou Élisabeth, mais aussi de Rimbaud, de Mallarmé, de Cendrars, d'Apollinaire, et de tant d'autres. Il révélait, sous une écriture débridée ponctuée de

FERNAND VERHESEN

décharges énergétiques, les scrupules d'un historien ou d'un critique des plus exigeants. En chacune de ces directions (sans oublier les plus inattendues d'entre elles où surgissent les romans des anguilles, des araignées, des rats), ce sont toujours les formes insolites, surprenantes, voire extravagantes du mystère qui fascinaient Robert Goffin. Si profondément qu'il pût en scruter les dédales, il ne pouvait s'empêcher de buter quasi sauvagement sur l'impénétrable mur de silence qui s'oppose à ce qui est en train de se produire sans que l'on sache jamais cela qui va se produire. Ce mur de silence est celui-là même des énigmes, ou de l'énigme de la destinée, indicible dans la mesure où il n'y a que brassage perpétuel de permutations et de transformations infinies. Il est possible que la prodigieuse avidité que manifestait Robert Goffin de vivre à l'extrême, et de connaître les jouissances et les aventures de l'existence, se soit en fin de compte irritée devant cette énigme essentielle. Ce grand lyrique luttait contre ce qui fait obstacle à la saisie passionnelle mais totalement lucide de tout ce qui prend forme et dimension de réel, et de la magie de ce même réel. Discours romanesque ou mouvement poétique, Robert Goffin n'a jamais consenti à céder une parcelle de pouvoir à quelque transcendance que ce fût. S'il a sondé les tourbillons et les tensions de la conscience, c'est pour tenter d'en dégager quelques valeurs insoupconnées. Il travaillait dans le même champ de forces lorsqu'il accomplissait sa propre expérience à travers les destins de Pierre Minuit, de Rimbaud, de Cendrars. Les sujets traités par l'essayiste s'enracinaient dans une connaissance aussi scrupuleusement approfondie que celle exigée par les dossiers de l'avocat. En outre, une fabuleuse mémoire permettait à Robert Goffin de parcourir tout l'horizon de la poésie française moderne et comtemporaine. Le grand, le somptueux vivant qu'il fut a manifesté tout au long de son existence une puissance à la fois généreuse, impérative et vagabonde. Il a poursuivi passionnément, non certes la résolution, mais l'exaltation des énigmes fondamentales de notre commune présence. Il a puisé sans mesure dans les sources immanentes de celle-ci, sans cesser de guetter le surgissement toujours recommencé des instants de lumineuses jouissances scandées au rythme du jazz, seul capable ainsi que la poésie, de « réconcilier l'homme avec son néant » (Méridiens de l'absence, dans Corps combustible [1964].

Le souvenir de Robert Goffin

Allocution prononcée par M. André GOOSSE à Ohain sur la tombe de Robert Goffin

En ce jour même où Robert Goffin est né il y a cent ans, en ouverture à la séance qui, à Wavre, cet après-midi, rendra un hommage plus solennel à sa mémoire, il est important qu'une cérémonie plus intime réunisse autour de sa tombe, dans le village où il est né, parmi les paysages de son enfance et de son adolescence, à la fois des délégués de l'Académie et de l'Association des écrivains belges, des représentants officiels de la province du Brabant wallon et de la commune de Lasne, mais aussi, simplement, des témoins locaux. Cet ensemble fait un lien symbolique entre le point de départ, un parcours planétaire, une gloire littéraire internationale et le retour au point de départ.

Je n'ai connu Robert Goffin, à l'Académie, que vers la fin de sa vie. C'était un géant débonnaire, une sorte de retraité resté bon vivant. Ses communications nourries de ses souvenirs faisaient souffler un air vif dans le cénacle : tous les académiciens n'ont pas été recordmen du kilomètre lancé en voiture. En petit comité, ses récits prenaient plus de verdeur. Même en faisant la part des enjolivements de la mémoire, les casaniers avaient de quoi être surpris et rêveurs. Des voyages tout autour du monde, des rencontres aussi diverses qu'illustres, une gourmandise raffinée, une sensualité vigoureuse, une soixantaine de livres. Les adjectifs tumultueux et trépidant viennent inévitablement à l'esprit quand on évoque une pareille existence : dès sa naissance, il est hors norme ; après une enfance et

ANDRÉ GOOSSE

une adolescence sages, il se libère des contraintes et ne cessera plus d'étonner. Son existence est au rythme du jazz, symbole de liberté, d'imprévu, de joie de vivre.

Mais on n'entre pas à l'Académie parce qu'on a eu des expériences hors du commun, même celle d'un brillant avocat d'assises. C'est l'œuvre qui compte. Elle surprend à la fois par son abondance et par son éclectisme : l'avocat a écrit des traités de droit financier ; le bon vivant a fait l'éloge de la gastronomie : le joueur et l'auditeur de jazz ont traduit leur passion dans des livres qui ont fait connaître cette musique bien au-delà des milieux où elle était née ; est-ce l'amoureux de la vie qui transparaît dans les ouvrages sur des animaux qui ne sont pourtant pas parmi ceux qui éveillent la sympathie universelle, anguilles, rats et araignées ? l'érudit - puisque Goffin est aussi un érudit – s'intéresse à l'histoire, et pas seulement à l'histoire du jazz, ni à l'histoire littéraire ; les livres de souvenirs réveillent le passé; les romans aussi, avec plus de liberté. Reste le poète, restera le poète, car c'est dans ce domaine surtout que l'œuvre est originale, d'un modernisme lié à l'esprit du temps, au jazz, au sport, au cinéma, au music-hall, mais de façon non exclusive, car, à côté du Goffin attaché au mouvement contemporain, il v a un Goffin qui ne veut pas se couper des classiques, ni en littérature ni en musique...

Ne pas se couper du passé, ne pas se couper de son passé: Goffin a montré éloquemment son attachement non seulement à la Wallonie, mais aussi, selon l'image du cercle que j'ai évoquée tout à l'heure, au Brabant wallon et au village natal, qui aurait pu lui laisser des souvenirs amers, que rappellent d'ailleurs certains poèmes. Mais cet arpenteur de l'univers a voulu revenir ici, définitivement:

Mais c'est – Wallon – au cimetière d'Ohain que je vais retourner Au bout de mon expédition cosmique de la seule poésie C'est mon dernier voyage – poète – je sens mes vers décliner Vers la sérénité posthume de la cendre – cette autre vie.

COMMUNICATIONS

Hugo, ou le romantisme de l'obscur

Communication de M. Roland MORTIER à la séance mensuelle du 10 janvier 1998

Le grand Hugo, celui des années 1850 et suivantes, est un poète que fascine l'énorme puissance interrogatrice des ténèbres. S'il voit la longue histoire de l'humanité comme une ascension vers la lumière, vers un avenir où Satan, redevenu Lucifer, sera réintégré dans l'élan divin, la méditation du solitaire de Guernesey ne cesse de buter sur le mystère de l'obscur : celui des fonds de l'Océan, celui des ténèbres cosmiques, celui des sortilèges de la nuit. Veut-il démêler les secrets de la nature ? C'est en écoutant ce que dit la bouche d'ombre (titre d'un poème célèbre), c'est-à-dire la voix de « l'être sombre et tranquille », qui l'emporta, par les cheveux, au sommet du rocher. Le grandiose rêve cosmique de Magnitudo Parvi commence au crépuscule, à l'heure où « les nuages rampaient le long des promontoires », le bord de mer — lieu de rencontre du solide, du fluide et de l'aérien — se prêtant idéalement à ces visions initiatiques. La poésie hugolienne des grands recueils visionnaires, à partir des Contemplations, abonde en vertigineux escaliers piranésiens, dont les spirales rattachent l'obscur au lumineux, le naturel au divin. Car il n'y a, chez Hugo, aucune prédilection morbide pour le ténébreux (celui du bas romantisme), mais une tentative de le réintégrer dans une totalité perçue comme binaire, une volonté de percevoir l'obscur moins comme une menace que comme une promesse, riche de tous les secrets du monde. Le fantastique, pour Hugo, n'est jamais un jeu littéraire ou un procédé gratuit. Il est la projection d'une expérience que le poète serait le seul à pouvoir réaliser.

ROLAND MORTIER

« Moi qu'on nomme le poète, Je suis dans la nuit muette L'escalier mystérieux ; Je suis l'escalier Ténèbres » (dans Les quatre vents de l'Esprit, 1854).

Et ailleurs encore:

« L'abîme est un prêtre, et l'ombre est un poète » (Ce que dit la bouche d'ombre).

Cette double obsession de la lumière et de la nuit imprégnera tout naturellement son œuvre de dessinateur, activité d'une importance considérable, qu'on aurait tort de négliger si on veut comprendre l'art de Victor Hugo dans sa totalité¹.

Mais si le rêve initiatique peut se perdre en tourbillons vertigineux, en dialogues prophétiques, en visions eschatologiques, le dessin exige un support plus matériel et moins mouvant. Ce support, Hugo va le découvrir en 1840 dans les *burgs* rhénans, à l'occasion du voyage qu'il entreprend pour s'initier au monde germanique. La conjonction de la ruine et de l'obscur va donner, dès lors, au dessin comme au poème, une sorte de dimension supplémentaire. Il suffit, pour s'en convaincre, de se reporter aux évocations « ruinistes » hugoliennes antérieures à cette date².

Le jeune Hugo est encore prisonnier d'une rhétorique et d'un répertoire métaphorique hérités du XVIII^e siècle poétique³. Pourtant son originalité émerge très vite, de façon saisissante et quasi prémonitoire. On sait que, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, il n'y eut, en France, de ruine vénérable que romaine, ou grecque, ou égyptienne⁴. L'intérêt pour la ruine nationale, c'est-à-dire médiévale — si vif en Angleterre (qu'on pense à l'engouement pour Tintern Abbey) — n'apparaît qu'à la veille de la Révolution, dans *Les Jardins* de Delille et dans quelques textes de Bernardin de Saint-

¹ Nous recommandons tout particulièrement le bel album *Victor Hugo dessina*teur, préfacé par Gaëtan Picon, avec notes et légendes de Roger Cornaille et Georges Herscher (Paris, Éd. du Minotaure, 1963).

² Voir à ce sujet notre livre sur *La poétique des ruines en France*, Genève, Droz, 1974, au chapitre XV, pp. 211-222.

³ On sait que les audaces, à cette époque, étaient plutôt du côté de la prose.

⁴ Cette tendance, favorisée par l'esthétique néo-classique des contemporains de Volney et de Canova, se perpétuera à l'époque romantique et les voyageurs continueront leurs pèlerinages d'art en Italie, en Grèce ou au Proche-Orient.

Pierre. Il est d'ailleurs favorisé par la vogue du « roman noir », où le château médiéval devient comme une allégorie de l'enfermement par les forces du mal. Il n'en est que plus intéressant de voir ce thème s'imposer au jeune Hugo, presque dès ses débuts, avec des connotations déjà très riches, annonciatrices de développements futurs. Victor n'a pas quinze ans lorsqu'il compose, de janvier à mars 1817, cette *Promenade nocturne* où l'on observe déjà la présence des éléments constitutifs de la thématique « ruiniste » du voyage sur le Rhin :

« Que vois-je ? quelles sont ces ruines antiques,
Ces vieux créneaux, ces vastes tours,
Et ces vitraux brisés, et ces porches gothiques,
Et ces murs dont la lune argente les contours ?
Sous ces remparts détruits, sous ces sombres portiques,
L'aquilon en sifflant s'engouffre avec fureur,
Et l'orfraie, aux chants prophétiques,
Trouble de ces donjons la Ténébreuse horreur. »

À vingt-cinq ans de distance, ces vers présagent l'atmosphère accablante et l'envoûtement nostalgique des vieux *burgs* qu'il dessinera à la gouache, à l'encre ou au sépia.

La voix interrogative enlève à la description tout caractère trop précis, trop positif et lui laisse l'indéfini du mystère, avec son poids de menace et de séduction. Il s'agit bien d'un château, puisqu'il y est question de « créneaux », de « remparts » et de « donjons ». Le spectacle gagne en intensité parce qu'il est perçu de nuit, alors que « la lune argente les contours ». Surtout le poète en souligne le côté terrifiant : sifflement de l'aquilon qui « s'engouffre avec fureur » dans ces formes vides, où rien ne lui résiste ; cris de l'oiseau de nuit fatidique (l'orfraie) qui sont autant de présages de la destruction et de la mort. Tout, dans ce passage, converge vers la création de la « ténébreuse horreur » qu'inspire au poète cette plongée soudaine dans un monde hostile, emblème des puissances maléfiques que libère la nuit

La ruine antique, de Du Bellay à Diderot, avait suscité l'admiration et la mélancolie. Se promener au clair de lune parmi les vestiges du Forum deviendra, avec M^{me} de Staël, une forme particulièrement goûtée de communion avec les héros et avec la culture classique. Ici, le contexte sentimental a radicalement changé : Hugo renverse les canons de la « belle ruine ». Avec lui, et dès les balbutiements de 1817, la tour médiévale évince la colonnade, le créneau se sub-

ROLAND MORTIER

stitue à l'architrave, la terreur s'insinue dans l'admiration. La ruine s'associe au frisson. Elle mobilise à son profit les images funèbres de l'imagination en proie aux fantasmes de la nuit :

« À ces cris plaintifs et funèbres, La chouette, au sein des ténèbres, Mêle ses sinistres accents, Et mon œil, qu'égare la crainte, Sous cette voûte obscure où retentit sa plainte, Croit voir errer encore des spectres menaçants. »

Longtemps refoulé dans la sous-littérature du *roman noir*, le goût de la ruine macabre se conjugue ici avec l'attrait du passé national pour envahir le domaine, jalousement préservé, de la grande poésie.

Les circonstances sont d'ailleurs propices à cette intrusion. Liée à la religion (cloître, chapelle, église) ou au passé féodal (donjon, tour, château), la ruine nationale apparaît un peu comme le symbole des valeurs que privilégie la Restauration. Elle fait partie du patrimoine et du paysage autochtones ; elle est l'image d'un passé chargé de prestige auquel on tend à revenir après le grand ébranlement de 1789, où l'on ne veut voir qu'une rupture sacrilège et un hiatus accidentel. On sait que, dès l'accalmie de Thermidor, la France s'était montrée très sensible à la perte de patrimoine national occasionnée par les dévastations de châteaux, d'églises et d'abbayes. C'est d'alors que date le premier essai de relevé des monuments français (par Aubin-Louis Millin) et le premier Musée d'Antiquités nationales de Lenoir. Cette prise de conscience avait favorisé l'apparition d'une nouvelle « mélancolie des ruines ».

Au cosmopolitisme des « lumières » succède le repli sur les valeurs indigènes, l'apologie de la chevalerie, l'exaltation du terroir et des traditions religieuses. Ce nationalisme rétrospectif et sentimental imprégnera le « style troubadour », auquel l'histoire de l'art semble commencer à manifester quelque intérêt ⁵.

C'est pour préserver cet héritage de la France des rois que Victor Hugo va s'associer au grand combat mené par Charles Nodier et par ses amis contre le vandalisme de quelques spéculateurs, pressés de

⁵ Voir Marie-Claude Chaudonneret *La peinture troubadour*, Paris, Athéna, 1980, Elizabeth Gilmore Holt, *The Triumph of Arts for the Public*, New York, Anchor Press, 1979, et Fr. Pupil, *Le style troubadour*, Nancy, 1985.

HUGO, OU LE ROMANTISME DE L'OBSCUR

démolir les châteaux désaffectés et les abbayes abandonnées⁶. Pour stigmatiser leurs déprédations, il écrira *La Bande noire* ⁷, où les considérations esthétiques se mêlent aux vues politiques et aux déclarations religieuses. L'épigraphe est un extrait de Charles Nodier.

Le poème s'ouvre sur l'évocation de la destination première de ces monuments :

« Fiers châteaux ! modestes couvents ! Cloîtres poudreux, salles antiques, Où gémissaient les saints cantiques,

Temples que gardait l'oriflamme, Palais que protégeait la croix!»

De tout cela, il ne reste maintenant que des ruines menacées par la cupidité :

« Ô débris ! ruines de France, Que notre amour en vain défend, Séjours de joie ou de souffrance, Vieux monuments d'un peuple enfant !

Arceaux tombés, voûtes brisées ! Vestiges de races passées ! Lit sacré d'un fleuve tari ! »

Momentanément préservées, ces ruines permettent au poète de ressusciter un passé aboli, de se projeter en des temps lointains. Il se fait paladin, voyageur, soldat, pour chanter alternativement le manoir, la tour, le beffroi, et pour les restituer à la grandeur première.

En dépit de leur dégradation, ces ruines nous parlent et elles commandent le respect. Mémorial et symbole, elles sont une leçon en même temps qu'un rappel :

> « Ces débris, chers à la patrie, Lui parlent de chevalerie ; La gloire habite leurs néants ; Les héros peuplent ces décombres ;

⁶ Sur le rôle important de Victor Hugo dans cette campagne, inaugurée par le baron Taylor et Charles Nodier, voir l'ouvrage définitif de Jean Mallion, *Victor Hugo et l'art architectural*, Paris, 1962.

⁷ Odes, II, III, ode datée de 1823 (Pléiade, I. 341-346).

ROLAND MORTIER

Si ce ne sont plus que des ombres, Ce sont des ombres de géants! »

La ruine prend dès lors une valeur intangible, qui relève du sacré bien plus que de la curiosité archéologique et qui n'a plus rien de commun, dans son principe, avec la ruine terrifiante de la *Promenade nocturne* de 1817. Aède de la France monarchique, le jeune Hugo s'en prend avec une ironie amère aux Vandales criminels qui poursuivent l'œuvre de destruction entamée par la Terreur:

« Voilà des ennemis dignes de leur vaillance : Des ruines et des débris. »

Il préfère, quant à lui, sauvegarder ces restes d'une grande époque et assurer la continuité d'une France chevaleresque et chrétienne. Il semble qu'une véritable passion archéologique s'empare alors du jeune Hugo. *Le Voyage* (ode XIX du livre V) est l'adieu d'un amoureux qui s'arrache à celle qu'il aime pour courir à la recherche des « ruines féodales » au « donjon moussu ». Avec une satisfaction un peu niaise, il imagine le plaidoyer de son vieux père, excusant l'absent aux yeux de sa belle-fille :

« Car vous le savez bien, ma fille, il aime encore Ces créneaux, ces portails qu'un art naïf décore ; Il nous a dit souvent, assis à vos côtés, L'ogive chez les Goths de l'Orient venue, Et la flèche romane aiguisant dans la nue Ses huit angles de pierre en écailles sculptés » (Pl., I, 478).

Le pittoresque l'emporte sur la fonction didactique ou démonstrative dans un autre poème du même recueil, l'ode XVIII du livre V, Aux ruines de Montfort-l'Amaury ⁸ (Pl., I, 474-476). La ruine, ici, n'est plus médiatrice, mais l'objet même de la rêverie :

« Je vous aime, Ô débris ! et surtout quand l'automne Prolonge en vos échos sa plainte monotone... »

Elle n'a plus à témoigner d'un passé chevaleresque, à servir une politique, à vérifier une doctrine ou à piquer la curiosité. Elle est belle par elle-même, grâce à son pouvoir d'évocation (secrètement lié à l'idée de destruction, de violence ou d'incendie):

⁸ Composée en octobre 1825, éditée l'année suivante.

HUGO, OU LE ROMANTISME DE L'OBSCUR

« Je contemple longtemps vos créneaux meurtriers Et la tour octogone et ses briques rougies... »

Dans son désordre et son délabrement, la ruine offre un support commode aux jeux de l'imagination, que l'œuvre intacte tendrait plutôt à brider, ou à canaliser. Timidement apparaît ici la tendance au rêve fantasmagorique qui éclatera en 1842, dans Le Rhin:

« Là souvent je m'assieds, aux jours passés fidèle, Sur un débris qui fut un mur de citadelle. Je médite longtemps, en mon cœur replié;

Et je vois, dans le champ où la mort nous appelle, Sous l'arcade de pierre et devant la chapelle, Le sol immobile onduler »

Réintégrée à l'ordre naturel, la ruine est comme le chaînon privilégié entre le contemplateur et le mouvement des êtres et des choses :

« Foulant créneaux, ogive, écussons, astragales, M'attachant comme un lierre aux pierres inégales, Au faîte des grands murs je m'élève parfois. Là je mêle des chants au sifflement des brises; Et, dans les cieux profonds suivant ses ailes grises, Jusqu'à l'aigle effrayé i'aime à lancer ma voix! »

Les harmonies de la ruine, de l'automne et du vent ont enfin trouvé leur poète, que seule l'emprise de la vieille rhétorique retient encore dans ses élans. La mélancolie a découvert son décor adéquat, où les images de l'éternel retour s'opposent avec force à celles de la temporalité :

« Et le vent qui se brise à l'angle des ruines Gémit dans les hauts peupliers! »

Du pittoresque au fantastique, de la mélancolie à la terreur, le passage est aisé et Hugo ne tarde pas à s'en apercevoir. Comme dans les romans noirs, la ruine est une ressource admirable dans un « conte à faire peur », et c'est avec une délectation évidente que le poète en fait usage dans cette *Légende de la Nonne* (ballade XIII), où l'on retrouve l'écho, un peu ironique, de la Nonne sanglante du *Moine* de Lewis (Pl., I, 535-540, daté d'avril 1828).

ROLAND MORTIER

Du couvent espagnol témoin des amours sacrilèges de Padilla del Flor il ne subsiste que

> « Quelques tronçons de murs noircis, Deux cloches que les ans crevassent. »

Mais ils suffisent à nourrir l'imagination visionnaire qui les déforme à plaisir et leur confère ainsi une puissance fascinante.

« Quand la nuit, du cloître gothique Brunissant les portails béants, Change à l'horizon fantastique Les deux clochers en deux géants »,

on voit surgir les fantômes des coupables, empêtrés dans leurs chaînes, et bientôt égarés dans « des escaliers fées », dont « les magiques spirales » rappellent irrésistiblement celles des *Carceri* du Piranèse. Le pittoresque, ici, est dépassé, pour s'intégrer dans une vision proprement fabuleuse où le poète devient magicien, créateur de formes prodigieuses, chantre de la nuit et de ses mystères. Au-delà de l'analogie, nous débouchons sur le fantastique à l'état pur.

Les recueils immédiatement postérieurs à 1839 marquent une régression sur ce plan. Hugo change de thématique et se jette dans l'action. « Le moment politique est grave », déclare-t-il en 1831 dans la Préface aux *Feuilles d'automne*, et l'art devra « verdoyer et florir entre la ruine d'une société qui n'est plus et l'ébauche d'une société qui n'est pas encore » (Pl., I, p. 712).

À peine trouve-t-on, dans le soliloque de la femme qui répondait tout bas *Dans l'église de* ***9, une brève assimilation de sa personne au statut déplorable de la ruine :

« Je pleure et je végète, Oubliée au milieu des ruines de tout, Comme ce qu'on rejette! »

Le thème « ruiniste » reparaîtra cependant en force dans Les voix intérieures. Et d'abord dans le poème À l'Arc de triomphe (février 1837), où le charme de la ruine s'oppose curieusement à l'inex-

⁹ C'est-à-dire de Bièvres, où Hugo s'était rendu avec Juliette Drouet (*Chants du crépuscule*, XXXIII, Pl. I, 900), du 25 octobre 1834.

pressivité du monument trop neuf. Le concept de la ruine plus belle que la chose neuve, imaginé par Diderot, puis par M^{me} de Staël, trouve ici son expression la plus complète et son développement le plus ample.

« Hélas, d'un beau palais le débris est plus beau » (Pl., I, 937).

La ruine n'est plus ressentie comme une déchéance, comme un après, mais comme un achèvement. Toute œuvre vit, et s'accomplit en vieillissant.

« La vieillesse couronne et la ruine achève. Il faut à l'édifice un passé dont on rêve... »

Le défaut capital de l'Arc de triomphe est d'être trop récent 10 :

« Non, tu n'es pas fini quoique tu sois superbe

À ta beauté royale il manque quelque chose.

Les siècles vont venir pour ton apothéose

Qui te l'apporteront.

Il manque sur ta tête un sombre amas d'années

Qui pendent pêle-mêle et toutes ruinées

Aux brèches de ton front!

Il te manque la ride et l'antiquité fière.

Il manque sous ta voûte où notre orgueil s'élance Ce bruit mystérieux qui se mêle au silence. Le sourd chuchotement des souvenirs confus, »

Pour expliciter son idée, le poète va imaginer une curieuse typologie du monument parfait, « dont l'âme idéalise la forme et la hauteur », c'est-à-dire de celui auquel le temps est venu apporter la touche finale,

« Et laisse travailler à toutes les statues Le temps, ce grand sculpteur ! »

L'imagerie comporte essentiellement des références à la vétusté (« par qui tout l'art s'efface ») : moisissure, rouille, lèpre dorée (le lichen), cendre ; ronger, s'effeuiller, dévorer, — et à la nuit (lune, nuit, sombre, dormir). La liaison de la pierre et du végétal chère à la grande peinture ruiniste est poussée ici jusqu'à l'absolu. Pour que

¹⁰ Il avait été achevé quelques mois auparavant.

ROLAND MORTIER

la tour ou l'église se chargent de valeur poétique,

« Attendez que de mousse elles soient revêtues ».

Il serait difficile d'aller plus loin dans l'idéalisation de la ruine, dans le refus « des pierres neuves », dans l'apologie de l'œuvre démantelée, déchiquetée, rongée, génératrice d'incomplétude, et par là porte du rêve.

Déjà dans un poème de jeunesse, Les Temps et les Cités (avril 1817, Pl., I, 119-123), Hugo avait prophétisé la chute de la « vaste Lutèce » après celle de Palmyre, de Babylone et de Rome. L'idée n'était pas neuve, et lui-même en convenait modestement dans une note. Elle allait faire fortune à l'époque romantique, si riche en velléités épiques¹¹. Hugo, comme Lamartine, l'intègre ici dans une Vision:

« Quand la Seine fuira de pierres obstruée Usant quelque vieux dôme écroulé dans ses eaux »,

alors seulement

« Arche! alors tu seras éternelle et complète ».

L'éloge de la ruine devient donc une forme particulière du temps.

« Non, le temps n'ôte rien aux choses. Plus d'un portique à tort vanté Dans ses lentes métamorphoses Arrive enfin à la beauté. »

La ruine est le mémorial des morts (« la mémoire des morts demeure / Dans les monuments ruinés »), mais aussi celui de l'histoire. Or cela même qui la valorisait aux yeux des voyageurs humanistes, depuis Du Bellay, tendrait plutôt selon Hugo, à la discréditer :

« Bien souvent le passé couvre plus d'un secret Dont sur un mur vieilli la tache reparaît! Toute ancienne muraille est noire! »

¹¹ Voir H.-J. Hunt. The epic in nineteenth-century France, Oxford, 1941, et Léon Cellier, L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques, Paris, SEDES, 1971.

HUGO, OU LE ROMANTISME DE L'OBSCUR

Autant les implications *esthétiques* de la ruine sont positives, autant ses implications *morales* sont négatives :

« L'édifice déchu ressemble au roi tombé

......

.....

La ruine de tout commence par l'orgueil; C'est le premier fronton qui croule. »

Athènes est triste, Thèbes a des temples morts, Gur est sinistre, Palenque est morne, Jumièges « étouffe un triste écho » :

« C'est que toujours les ans contiennent quelque affront. Toute ruine, hélas ! pleure et penche le front ! »

La ruine est donc le lieu privilégié de la contradiction entre la beauté des choses et leur pouvoir de rappel, entre l'action du temps et celle des hommes. Il y a, pour Hugo, une aporie de la ruine à laquelle l'Arc de triomphe sera seul à échapper :

« Porte sainte ! Jamais ton marbre véridique Ne sera profané.

C'est qu'aucun noir forfait, semé dans ta racine Pour jeter quelque jour son ombre à ta ruine, Ne mêle à tes lauriers son feuillage hideux!»

D'une esthétique des ruines, Hugo est passé (dans les parties VI, VII et VIII) à une méditation morale sur la chute des empires, qui renoue avec une tradition solidement établie depuis l'Antiquité. Ce repli est déterminé par le mouvement général du poème, qui doit aboutir à une admiration sans réserve devant l'Arche.

« Rêve en pierre ébauché, porte prodigieuse D'un palais de géants qu'on se figurera. »

Paris, un jour, se transformera en désert :

« Mais non, tout sera mort. Plus rien dans cette plaine

Un arc, une colonne, et, là-bas, au milieu
De ce fleuve argenté dont on entend l'écume,
Une église échouée dans la brume! »

mais l'Arc de triomphe, où survit la mémoire des soldats de 1793 et de 1811, ne sera jamais réduit à l'état de la ruine. Le monument qui n'était « pas fini » (vers 13), la pierre trop neuve trouvent leur

ROLAND MORTIER

accomplissement dans le rêve prophétique du poète. L'imagination les vieillit et les patine, sans pour autant les ruiner :

« Quand d'un lierre poudreux, je couvre tes sculptures,

Quand ma pensée ainsi, vieillissant ton attique, Te fait de l'avenir un passé magnifique,

Je ne regrette rien devant ton mur sublime, Que Phidias absent et mon père oublié. »

À côté de la ville morte, de la cathédrale submergée dans la brume, et de la ruine gothique, Hugo invente, pour glorifier son pays et son armée, une sorte d'anti-ruine, imperméable aux effets du temps, matérialisation éternelle de la grandeur et de la pureté.

Plus qu'à Hugo poète, c'est à Hugo prosateur qu'il faudrait accorder la palme dans l'enrichissement de la « poétique des ruines ». La révélation de l'Allemagne semble avoir joué, à cet égard, un rôle décisif. Est-ce l'effet du dépaysement ? est-ce le caractère plus dramatique, plus torturé du paysage ? est-ce l'écho de lectures allemandes et d'incursions dans le monde fantastique ? Toujours est-il que le voyage de 1840 semble avoir éveillé, dans le génie de Victor Hugo, des virtualités encore latentes, des curiosités incomplètement formulées, et libéré des associations souvent réprimées ailleurs par la force des traditions.

Devant les sombres vestiges des vieux burgs, Hugo va lâcher la bride à la rêverie déformante, génératrice de visions fantastiques où grouille un univers de monstres. Dans la prose du Rhin comme dans les dessins à la plume inspirés par les voyages de Hugo en Allemagne et au Luxembourg, la formule de Goya se vérifie à la lettre, « el sueño de la razón produce monstruos ».

Le Rhin est un des grands livres méconnus du XIX^e siècle. Tant sur le plan littéraire que sur le plan politique, il force l'admiration et on pourrait y voir, entre autres, un des classiques de l'idée européenne. Hugo a découvert l'Allemagne, il le confesse (I, 2), avec un instinct d'« antiquaire¹³ » et de « songeur », et cette association se maintiendra à travers tout le récit. Le passé en ruines n'est pourtant pas

¹² Nos citations sont toutes empruntées à l'édition Hetzel-Quantin du *Rhin* dans les Œuvres complètes (1880-1885).

¹³ Se disait alors pour archéologue.

HUGO, OU LE ROMANTISME DE L'OBSCUR

l'objet d'une délectation morose, il ouvre des perspectives sur un avenir qui ne peut être, — Hugo l'a pressenti dès 1840 —, qu'une réconciliation de la France et de l'Allemagne. Mais telle n'est pas la perspective qui nous intéresse ici.

À Andernach, le voyageur éprouve à son tour le sentiment de déclin qu'avaient ressenti les humanistes devant la Rome du XVI^e siècle :

« le châtelet formidable... n'est plus qu'une grande ruine ouvrant mélancoliquement à tous les rayons de soleil ou de lune les baies de ses croisées défoncées, et la cour d'armes de ce logis de guerre est envahie par un beau gazon vert où les femmes de la ville font blanchir, l'été, la toile qu'elles ont filée l'hiver » (I, 188).

Contraste du passé et du présent, retour de la ruine à la nature, ces impressions n'ont rien de neuf, si ce n'est l'aspect rassurant de leur fonction nouvelle.

Mais bientôt la rêverie hugolienne se libère du cadre concret. Elle anime la ruine, elle en adoucit les angles heurtés et les pierres bran-lantes : une présence invisible et tutélaire leur enlève ce qu'elles pourraient avoir d'inquiétant, et vient s'interposer entre le spectacle et son observateur. À en croire Hugo, la tour de la ville serait habitée par « cette douce fée invisible qui se loge dans toutes les ruines, qui les prend pour elle, et pour elle seule, qui en défonce tous les étages, tous les plafonds, tous les escaliers, afin que le pas de l'homme n'y trouble pas les nids des oiseaux » (I, 196).

Vision animiste, sécurisante et qui rejette son objet dans l'imaginaire. Car l'imagination du poète refuse le vide et l'absence.

« Où se tait le bruit humain, la nature fait jaser les nids d'oiseaux... Où cesse la certitude historique, l'imagination fait vivre l'ombre, le rêve et l'apparence. Les fables végètent, croissent, s'entre-mêlent et fleurissent dans les lacunes de l'histoire écroulée comme les aubépines et les gentianes dans les crevasses d'un palais en ruines » (I, 204).

Nul mieux que Hugo lui-même n'a analysé le mécanisme de ce jeu où l'imaginaire se sert des ruines et de leurs crevasses pour y loger ses fantasmes. Jeu où la lecture joue un rôle primordial, en fournissant à l'esprit un tissu de références qui orientent le regard.

ROLAND MORTIER

À Velmich, il contemple la ruine à travers le prisme des légendes, « entre le souvenir de Falkenstein et le souvenir du Géant » (I, 224). Plus loin il confesse (I, 226) : « J'ai regardé vers la muraille septentrionale avec je ne sais quel vague désir de voir se dresser entre les pierres les lutins qui sont partout au nord... ou les trois petites vieilles chantant la sinistre chanson des légendes. » Visitant *Die Mause*, il est resté là jusqu'au coucher du soleil, « qui est aussi une heure de spectres et de fantômes », et il a tâché « d'irriter, pour les faire sortir de leur ombre, les habitants surnaturels ». Mais la seule apparition sera celle d'un lézard, aussitôt transformé en « bêtegénie, animal à la fois réel et fabuleux » (I, 230-231). Et il n'est pas jusqu'au rocher qui ne se mue, à cette heure avancée, en un monstre terrassé expirant dans un grand cri (I, 234).

Au Falkenburg, il a cru assister « à des spectacles hideux » où se font, dans les ténèbres, « des choses mauvaises et surnaturelles » (I, 306). Près de Bingen, il contemple la Maüsethurn à travers la légende et à travers ses souvenirs, celui du petit tableau accroché au-dessus de son lit quand il était enfant : « une ruine lugubre, semblable à la larve d'un édifice » qui se reflète « dans le miroitement fantastique de l'eau ». « Je tenais donc mon rêve, et il restait rêve ! » s'écrie-t-il (I, 325).

Il semble bien que Hugo soit allé rechercher sur les rives du vieux Rhin les images terribles et les frayeurs délicieuses qui avaient peuplé son imagination d'enfant : un peu comme si Proust avait pu assister, en chair et en os, à la chevauchée de Golo. La légende, ici, préexiste à la vision et la conditionne : dans la vallée du Rhin, les ruines des vieux burgs sont peuplées — il le savait depuis longtemps — de monstres et de géants, de lutins et d'ondines. La ruine sert, à posteriori, de fixateur ou de révélateur, puisque la vision répète une vision antérieure selon le schéma habituel aux romantiques, depuis Nerval jusqu'à Baudelaire.

Autre phénomène particulier à la ruine hugolienne : elle s'associe nécessairement à la proximité d'un fleuve. La rêverie surgit devant « la Roche-Morte sur le Rhône, le Château-Gaillard sur la Seine, le Rolandseck sur le Rhin, devant une ruine sur le fleuve, devant ce qui tombe sur ce qui passe » (I, 107). C'est donc lui-même qui relève consciemment le rôle capital de l'idée de labilité dans cette forme particulière de sensibilité.

La poétique des ruines, chez Hugo, diffère ainsi radicalement de celle des humanistes ou des « philosophes ». L'imagination hugo-

HUGO, OU LE ROMANTISME DE L'OBSCUR

lienne déforme, transpose, anime ou grossit : c'est ainsi que, près de Heidelberg, au crépuscule, un simple feu de bois transforme et magnifie une tour en ruines :

« Ainsi éclairée, ce n'était plus une tour, c'était la tête noire et monstrueuse d'un effrayant Pluton ouvrant sa gueule pleine de feu et regardant par-dessus la colline avec ses yeux de braise... C'est le moment où les rochers ressemblent à des ruines et les ruines à des rochers. Quelquefois l'espèce de poète qui est en moi triomphe de l'espèce d'antiquaire qui y est aussi, et je me contente de ces visions » (II, 123).

Hugo n'a-t-il donc pas senti que « l'antiquaire » et le poète étaient indissociables en lui ? Même quand il se veut journaliste, le vision-naire reparaît. La ruine, pour lui, n'est plus qu'accessoirement une occasion de méditer sur le temps et sur l'éternité : elle est surtout le prétexte rêvé, ou le lieu idéal, pour se livrer en toute impunité à ce jeu poétique qui consiste à remodeler le réel, à confondre les lignes, à retrouver les fantasmes et les délires qui dorment au tréfonds de la conscience, à réveiller les obsessions immémoriales de l'homme devant un monde qui l'inquiète et qui l'écrase.

Tant il est vrai qu'une sensibilité littéraire se définit moins par le simple choix de ses thèmes que par l'usage particulier qu'elle en fait, par la coloration qu'elle leur imprime.

Le même glissement des formes, la même obsession de l'obscur vont se retrouver dans les dessins ramenés du voyage rhénan. Comme le dit excellemment Gaëtan Picon : dans ces évocations inquiétantes, « le Burg est ruine. Et non pas ruine humaine : épave de la nuit ». L'anecdote, le pittoresque disparaissent pour ne laisser place qu'à la manifestation de ces forces originelles, chaotiques, incoercibles qui émanent du mystère de la nuit ou des fantasmes de l'inconscient. Dans le dessin comme dans le poème, l'obscur est le point de rencontre du visible et de l'invisible, de la parole et de l'effroi, de la ligne et de l'informel.

Comme vient un voleur dans la nuit (peur, stupeur, poèmes)

Communication de Mme Liliane WOUTERS à la séance mensuelle du 14 février 1998

À quelles profondeurs faut-il descendre pour découvrir d'où sortent les désirs, les craintes, les fantasmes que charrie notre écriture? Nous savons maintenant que c'est jusqu'à la très petite enfance, voire même plus tôt. Non que tout soit joué dès cette époque, tant de facteurs interviendront ensuite. Mais les traces demeurent, indélébiles. Et les résultats sont imprévisibles. Ce qui nous a marqués apporte à l'un la force, à l'autre la faiblesse. La même eau ne fait pas toujours la même lessive.

Relisant récemment l'ensemble de mes poèmes en vue d'une réédition, les survolant, en quelque sorte, puisque, pour la première fois, j'en pouvais suivre tout l'itinéraire, j'ai vu se dessiner leur ossature, comme les branches d'un arbre dont, tout à coup, je pouvais lire les racines. Que la mort, la vanité de toute chose, le sacré, la dualité, soient chez moi des thèmes récurrents, je le savais. Mais j'ai trouvé enfin la cause de leur emprise, de leur présence quasiment obsessionnelle.

Celle de la mort, par exemple. À vrai dire, il me semble l'avoir toujours fréquentée. Quand je dis « toujours », je pèse le mot, puisque c'est vers mes quatre ans que j'ai pris conscience de la précarité de notre vie et que j'en suis restée marquée à tout jamais.

LILIANE WOUTERS

Mon plus lointain souvenir dans ce domaine remonte au 18 février 1934. Comme chaque dimanche, autour de la table du petit déjeuner, nous attendions mon grand-père parti assister à l'une des premières messes. Au silence qui accueillit son retour, à la façon dont les têtes se levèrent, je compris qu'une chose grave était arrivée. Immobile sur le pas de la porte, le visage aussi blanc que son col dur, il nous annonça l'incroyable nouvelle : « De koning is dood » (Le roi est mort). Et je fus stupéfaite de lui voir sur la joue couler une larme.

Cette larme m'atteignit encore plus que l'événement. N'empêche que j'étais bien surprise. Ainsi, les rois mouraient. Même celui-là, que j'avais vu caracoler sur son cheval quelques semaines ou quelques mois auparavant. Certes, il m'avait paru presque aussi vieux que mon grand-père. Mourir, d'ailleurs, qu'est-ce que c'était ? La foudre, ce jour-là, n'est pas tombée.

Elle me frappa un peu plus tard, au même endroit, toujours en 1934, les informations reçues par la suite me l'ont confirmé. Il faisait beau, du moins le soleil brillait-il, jouant sur le carrelage de la cuisine, la cuisine, lieu sacré où, dans ce milieu, à cette époque, se concentraient toutes les activités diurnes familiales. J'y avais mon coin favori, où je m'asseyais sur un petit banc, de ceux qu'en Wallonie nous appelons passets, près de la table, souvent dessous, comme à l'abri d'un toit. Je trouvais là une sorte de sécurité, presque une cachette, d'où j'observais le va-et-vient des grands, où je tentais de me faire oublier, le soir, quand venait le moment d'aller au lit.

Ce jour-là, personne ne pensait à moi. Il était question d'une très jeune femme et je compris qu'elle venait de mourir. La mort, j'en avais maintenant acquis une vague idée. L'esprit montait au ciel, le corps restait sur terre, plus précisément dans celle-ci, de récentes promenades au cimetière d'Ixelles en compagnie de ma grand-mère m'avaient instruite de la chose, laquelle survenait fort tard, dans l'extrême vieillesse, autant dire jamais.

Mais cette morte-là avait pris les devants. Autour de moi, tous évoquaient sa jeunesse, une toute fraîche maternité, les années qui, normalement, lui étaient dues, l'injustice d'une fin aussi brutale. Je m'informai : on pouvait donc mourir avant d'être un vieillard ? On le pouvait. Les enfants aussi ? Les enfants aussi. Même les bébés ? Même les bébés. Je demeurai sans voix. Je sais qu'à ce moment ma vie a basculé. De stable, elle est devenue précaire, de solide, fragile, de sûre, incertaine. Je l'ignorais encore, mais l'angoisse existentielle venait d'y faire irruption. Je ne crois pas, depuis, m'être endormie une seule fois avec la certitude absolue de me réveiller. Même pas, non surtout pas, dans les moments heureux.

Pourtant, je ne crains pas la mort. Au fil du temps, non sans difficultés, je crois même l'avoir apprivoisée. Je n'ai d'ailleurs pas eu le choix, mon équilibre même était en jeu. J'imagine qu'en ce domaine la psychanalyse aurait son mot à dire. J'admets volontiers que le choc initial, ce traumatisme ressenti dans la plus tendre enfance, aurait pu me détruire pour toujours. D'autant plus qu'à l'école primaire que je fréquentais par la suite sévissait une redoutable religieuse. Plus hantée par nos fins dernières que par des préoccupations psychologiques. Sœur Agnès insufflait à ses élèves toutes les craintes imaginables, où dominaient, bien sûr, celles du péché et de la mort. Sans parler de l'enfer dont elle nous faisait voir sans cesse les portes sommées de deux mots répétés à l'infini, comme en l'église de Brou le sont Fortune et Infortune. Mais ici cela devenait : toujours, jamais. Toujours nous brûlerions dans la fournaise, jamais nous ne pourrions y échapper. Faut-il préciser qu'à plusieurs reprises certaines visions dantesques alimentèrent mes cauchemars d'enfant? Que, soixante ans plus tard, je revois clairement deux ou trois rêves récurrents, celui où je portais ma tête sur un plateau, tel, après son martyre, saint Expédit; celui où, dans un cimetière mis sens dessus dessous par les trompettes du Jugement dernier, je sortais du tombeau roussie, cornue et condamnée, sous l'œil réprobateur de Sœur Agnès.

J'ai su, plus tard, que cette pythie passait pour une religieuse exemplaire, consacrant toute sa vie à notre école, macérant dans les pénitences les plus rébarbatives. Pour moi, je me souviens surtout de sa pâleur. On ne devrait jamais confier de petites filles à une femme au visage exsangue.

Elle ne cessait de nous le répéter : la mort pouvait frapper à tout instant « comme vient un voleur dans la nuit ». Et cette épée de Damoclès pesait si lourd sur mon enfance qu'il fallut bien me trouver quelque protection. Dans la chambre de mes grands-parents près de mon lit, entre une Vierge éplorée et un Sacré-Cœur à la poitrine en feu, se trouvait une petite statue vert pistache et rose bonbon dont le socle portait une inscription des plus réconfortantes :

LILIANE WOUTERS

« Saint Joseph, patron de la bonne mort. Dans ses bras partez consolé ». Aussi, chaque soir, avant de me glisser entre les draps, remplaçais-je ma poupée par ce très sulpicien objet. Le voleur, dans la nuit, trouverait à qui parler. Je dormais avec saint Joseph.

Montherlant, quelque part, prétend qu'un minimum de traumatismes aide à construire la personnalité. Je ne pense pas qu'il faille en faire une règle. De l'internat où je passai ensuite mon adolescence, et que, mi-figue mi-raisin, certains inspecteurs appelaient « le bagne », nous fûmes nombreuses à supporter l'austère discipline. Mais quelques-unes en restèrent à jamais brisées. J'ignore pourquoi le même matériau produit chez l'un du feu et chez l'autre des cendres. Je sais seulement de quelle blessure j'ai tiré des forces, de quelle fracture a pu jaillir la source des poèmes.

Sans doute y ai-je mis le temps. Mais la conscience aiguë d'une fin certaine n'assombrit plus mon existence. Bien au contraire : elle en souligne les couleurs, en efface les ombres, en sculpte les reliefs. Elle relègue l'accessoire aux oubliettes. Elle couvre la rumeur d'accords pléniers. Elle me fait, en toutes circonstances, chercher l'essentiel. Peut-on quitter quelqu'un sur une mauvaise parole si l'on n'est pas certain de le revoir ? Perdre pour des vétilles un temps qui nous est tellement mesuré ? S'accrocher à des choses qu'il nous faudra un jour abandonner ?

Je ne parle, bien sûr, ici, que de ma mort à moi. Si déchirante soitelle, si soudaine, si absolue, l'absence d'un être aimé reste, dans une certaine mesure, présence, puisque d'être vivants nous permet quelques leurres : penser à lui, parler de lui, savoir qu'il fut. Tant que nous durons, il existe. Mais notre absence à nous, notre disparition soudaine, totale, irréversible, sans alternative, sans recours ? Le fait d'y être, pleinement, puis, d'une seconde à l'autre, de n'y être plus? De basculer du tout au rien? Malherbe a beau nous dire que « finir, à l'homme, est chose naturelle » et Ronsard qu'il faut « laisser maisons et vergers et jardins, vaisselles et vaisseaux », disparaître à jamais ne semble vraiment pas aller de soi. Autrefois, peut-être, mais certainement plus à notre époque, sous nos climats. Même s'ils savent le dénouement inéluctable, nos contemporains acceptent de moins en moins la perspective de devoir mourir. Chacun pourrait faire sienne la déclaration de Paul-Jean Toulet : « Ce n'est pas drôle de mourir et d'aimer tant de choses. » Hé non. On pratique donc allègrement la politique de l'autruche. Un riche laboureur sentant sa fin prochaine aurait-il encore l'idée d'en parler

COMME VIENT UN VOLEUR DANS LA NUIT

avec ses enfants? Mis au courant, ceux-ci s'efforceraient d'ailleurs de le maintenir dans l'illusion, de lui promettre des délais, de faire miroiter des espoirs aussi faux qu'un hochet virtuel. Lequel d'entre eux — ou d'entre nous — oserait parler comme Walt Whitman dans son poème À un qui va bientôt mourir¹?

Entre tous les autres je te choisis, car j'ai un message pour toi, Tu vas mourir — que d'autres te disent ce qu'ils veulent, je ne peux mentir, Je suis juste et impitoyable, mais je t'aime tu ne peux pas y échapper.

Doucement je pose ma main droite sur toi, tu la sens à peine, Je ne discute pas, je penche la tête tout près et la cache à moitié, Je suis assis tout contre, silencieux, je reste fidèle, Je suis plus que garde-malade, plus que parent ou voisin,

Je t'absous de tout sauf de toi-même, spirituel corporellement, donc éternel, et toi-même sûrement tu en réchapperas, Le cadavre que tu laisses ne sera qu'excrémentiel.

Le soleil perce en directions imprévues,

De fortes pensées t'emplissent, et la confiance, tu souris,

Tu oublies que tu es malade, comme j'oublie que tu es malade,

Tu ne vois pas les médicaments, tu ne remarques pas les amis qui pleurent, je suis avec toi,

J'écarte les autres de toi, il n'y a pas lieu de compatir,

Je ne compatis pas, je te félicite.

Quel sens peut encore avoir cette terrible exhortation dans une société qui gomme la mort ? Tout comme elle tente de faire silence sur la vieillesse, la maladie, la pauvreté. Il suffit de voir les photos publicitaires. Que de familles heureuses, de jeunes bien nourris, de sémillants vieillards !

Ceci dit, n'est-il pas ahurissant de s'obstiner à respirer, envers et contre tout ? Ce qu'on appelle instinct de conservation doit être bien puissant pour maintenir si longtemps hors de l'eau une tête qui, de toute manière, doit y basculer.

Et nous vivons. Jour après jour, nous avançons vers cette unique certitude : disparaître. Nous faisons des projets, plantons des arbres dont nous ne pourrons cueillir les fruits, bâtissons des maisons destinées à durer plus longtemps que nous, entassons des objets que se partageront un jour nos héritiers. Exactement comme si la mort —

¹ Les cent plus beaux poèmes du monde, par Alain Bosquet, Le Cherche-Midi, 1979.

LILIANE WOUTERS

la nôtre — n'aurait jamais lieu. Nous savons pourtant ce qui nous attend. Nous avons vu, cent fois, se produire la chose. Quelqu'un est là, occupe sa place, remplit son rôle. Puis, tout à coup, il cesse d'exister. Le soleil ne s'arrête pas pour autant, la mer ne sort pas de son lit, la terre persiste à tourner. Nous restons frappés de stupeur.

De tous les sentiments provoqués par la mort, c'est bien celui-là qui semble le plus répandu. Alors que tout devrait nous faire prendre conscience de l'issue, qu'elle est présente à chaque moment de l'existence, qu'elle se rappelle sans cesse à nous, son arrivée, chaque fois, nous ébranle de la tête aux pieds. Comme jadis Bossuet, qui parle de la mort s'étonne. Mais l'étonnement de Bossuet était le fruit d'une longue et permanente méditation, celui de Monsieur Tout le Monde le saisit tout à coup et se traduit seulement par l'incrédulité. À croire que la mort n'était pour lui qu'une fiction.

Je n'apprendrai à personne que cimetières et chambres mortuaires sont le territoire d'élection des pires lieux communs. Si le poète s'efforce de ne rien entendre, il faut déjà qu'un dramaturge se sente très affligé pour ne pas ouvrir l'oreille et faire son miel. Vaudeville et tragédie se nourrissent aux mêmes lapalissades, seule varie la manière dont les recoit l'auteur. Et le contexte leur donnera des sens très différents. « On est toujours le premier à mourir » sonne autrement dans la bouche de Joseph Prudhomme que dans celle du roi Béranger. Il est vrai que, de toutes les œuvres littéraires, Le roi se meurt est sans doute celle qui rend le mieux les sentiments d'un homme réalisant sa fin prochaine. Voyant pour la première fois la pièce d'Ionesco, il doit y avoir aujourd'hui quelque trente ans, j'étais partagée entre l'enthousiasme et l'abattement. Ainsi donc, c'était fait, quelqu'un l'avait écrite, cette longue scène d'adieu, quelqu'un l'avait rendue, cette prise de conscience abominable. La spectatrice en moi était comblée, la dramaturge complètement défaite : sur ce sujet qui me tenait tellement à cœur, l'essentiel venait d'être dit, bien dit. Il y avait de quoi désespérer.

Revenons-en à la stupeur. C'est elle, encore, qu'expriment devant la mort, la plupart des poètes, le plus direct étant sans doute notre compatriote Camille Goemans. Voici le début d'un texte intitulé La $mort^2$:

² Périples, le Disque vert, 1924.

COMME VIENT UN VOLEUR DANS LA NUIT

Elle entre et va
sans regarder personne
tout droit vers l'homme qu'elle a choisi
et lui dit de la suivre
— tout de suite —
et lui se lève et obéit,
et lui qui était là
n'y est plus.

Pourtant son verre encore est plein l'haleine de sa bouche se mêle encore à l'air que nous respirons...

On a sûrement écrit de plus grands poèmes sur la mort, on ne peut mieux décrire la stupéfaction qu'elle suscite. Parce que cette stupéfaction est ici le sujet même du texte, alors que, la plupart du temps, d'autres sentiments l'emportent, les regrets, par exemple, ou la douleur ou la révolte, pour ne citer que les plus fréquents. Cependant, exprimée ou sous-entendue, la stupéfaction est toujours présente. Et c'est elle que nous ressentons, avant toute autre chose, depuis toujours. Ainsi l'exprime déjà la tradition orale. Témoin ces chants sacrés fortement teintés d'animisme que j'ai découverts dans une anthologie³. Si leur contenu et même leur construction paraissent très voisins, ils diffèrent totalement sur un point majeur, on verra sans peine lequel. Les voici donc. Le premier est attribué aux Denkas de la basse vallée du Nil:

Au temps où Dieu créa toutes choses Il créa le soleil. Et le soleil naît, meurt et revient. Il créa la lune. Et la lune naît, meurt et revient.

Il créa les étoiles. Et les étoiles naissent, meurent et reviennent. Il créa l'homme. Et l'homme naît, meurt et ne revient pas.

Et maintenant le second, un chant funèbre qui nous vient des pygmées :

L'animal naît, il passe, il meurt, et c'est le grand froid.
C'est le grand froid de la nuit, c'est le noir.
L'oiseau passe, il vole, il meurt, et c'est le grand froid.
C'est le grand froid de la nuit, c'est le noir.

³ Le Livre d'or de la Prière, Alfonso M. di Nola, Marabout.

LILIANE WOUTERS

Le poisson fuit, il passe, il meurt, et c'est le grand froid.
C'est le grand froid de la nuit, c'est le noir.
L'homme naît, mange et dort. Il passe
Et c'est le grand froid
C'est le grand froid de la nuit, c'est le noir.
Et le ciel s'est éclairé, les yeux se sont éteints.
L'étoile resplendit.
Le froid est en bas, la lumière en haut.
L'homme a passé, le prisonnier est libre.
L'ombre a disparu.
L'ombre a disparu.
Khmvoum, Khmvoum, vers Toi notre appel.
Khmvoum, Khmvoum, vers Toi notre appel.

On l'aura sans doute remarqué: si chacun de ces chants traduit la stupeur des humains devant la mort, l'un se contente de constater que l'homme disparaît, sans plus, l'autre émet un espoir, davantage même, puisque « l'ombre a disparu, la lumière est en haut, le prisonnier est libre ». On peut s'interroger sur une différence aussi notable, vers la même époque, sur un même continent. Force nous est de constater que les peuples de l'oralité se partageaient, comme nous, en deux groupes distincts, l'un qui voit s'inscrire le mot FIN, sans rémission, l'autre pour qui scintille le mot QUOI ? Quoi, l'éternité?

Car l'initiale stupeur, toujours, conduit à l'un ou l'autre de ces mots. Le trajet de l'étonnement au questionnement (souvent de pure forme en fait, on n'attend pas de réponse), ce trajet-là est plus ou moins divers, plus ou moins long. S'y inscrivent tous les poèmes inspirés par la mort, testaments, danses macabres, épitaphes, tombeaux et autres thèmes, dont l'ensemble pourrait s'intituler : déploration. Rares, très rares sont les accents qui dépassent — ou ignorent — cette déploration. Parmi ceux-là, certains vont même jusqu'à banaliser le fait de disparaître. Fernando Pessoa⁴, par exemple :

La réalité n'a pas besoin de moi. J'éprouve une joie énorme à la pensée que ma mort n'a aucune importance.

Une telle indifférence est à peu près unique. Les poètes qui transcendent la mélancolie, l'angoisse ou le désespoir inspirés par la

⁴ Les cent plus beaux poèmes du monde, par Alain Bosquet, Le Cherche-Midi, 1979.

COMME VIENT UN VOLEUR DANS LA NUIT

mort, ceux qui témoignent de sérénité, sinon de joie, sont loin d'affirmer un quelconque détachement. Bien au contraire. C'est l'espoir de durer qui les anime, c'est la prescience d'un autre monde, celui dont Francis Thompson⁵ disait :

Ô monde invisible, nous te voyons,

Ô monde intangible, nous te touchons,

Ô monde inconnaissable, nous te connaissons,

Ô monde insaisissable, nous t'étreignons.

Je ne parle pas ici des textes mystiques. Leur essence même présuppose trop de spécificités. Il n'est pas donné à chacun d'écrire : je meurs de ne pas mourir. Il ne faut cependant pas être Thérèse d'Avila pour voir se déchirer l'univers qu'appréhendent nos sens. Ni même croire en Dieu. Nous savons que certains poètes sont des voyants. Emily Dickinson⁶, par exemple, qui écrit : « quelqu'un aujourd'hui s'en ira au cœur de l'énigme » ou « moi, si timide, si ignorante, j'aurai l'audace de mourir » ou encore « Les choses que la mort achètera, l'espace, l'évasion » ou enfin :

comme si s'écartait la mer et découvrait une autre mer et celle-ci une autre, et toutes trois n'étaient que présomptions de mers par cycles...

Sans quitter les États-Unis, je pourrais aussi évoquer Robinson Jeffers⁷ et son étonnant Écrit pour une pierre tombale :

Je ne suis pas mort ; je suis seulement devenu inhumain, C'est-à-dire

Que je me suis dépouillé des orgueils et des faiblesses risibles, Non point comme un homme

Se déshabille pour se glisser au lit, mais comme un athlète Avant la course.

Le délicat écheveau de nerfs par quoi je mesurais,

Certaines conventions

Appelées le bien et le mal, qui me contractait de douleur Et me dilatait de joie.

Méticuleusement réglé comme un petit électroscope :

Tout cela est fini, il est vrai.

(Il ne me manque jamais, et s'il manque à l'univers,

⁵ Cité par H. Bremond, Prière et poésie, Bernard Grasset,

⁶ Emily Dickinson, Poètes d'aujourd'hui, Seghers.

⁷ Anthologie de la poésie américaine, Alain Bosquet, Stock.

LILIANE WOUTERS

il est si facile de le remplacer !)
Mais tout le reste en est agrandi, rehaussé, libéré.
J'admirais la beauté.
Quand j'étais humain ; à présent je fais partie de la beauté.
J'erre dans l'air,
Gaz et eau pour une grande part, et je flotte sur l'océan ;
Je vous touche et je touche l'Asie
Au même instant ; j'ai ma main sur les aubes
Et les lueurs de ce gazon.
J'ai laissé le léger précipité des cendres à la terre
En gage d'amour.

Si bien peu de poètes sont capables d'une telle projection, si beaucoup parlent de la mort comme de leur fin définitive, certains la nient, cette fin, avec une conviction impressionnante. Ainsi, par exemple, quelqu'un dont je ne connais que la date de naissance, la nationalité et le nom : Edvard Kocbek, Slovénie, 1904⁸. Est-il encore vivant ? Je devrais dire : est-il encore sur terre ? Où qu'il se trouve en ce moment, si nous lisons bien son poème, il comptait persévérer dans l'existence :

Je suis. parce que j'étais et chacun pourra m'oublier. Et pourtant je dois dire: je suis et j'étais et je serai et pour cela je suis plus que l'oubli, infiniment plus que le déni, infiniment plus que le néant. Tout ce qui naît est éternel, la naissance est plus forte que la mort, plus persistante que le désespoir et la solitude, plus puissante que le bruit et le péché, plus solennelle que l'abjection.

⁸ Le Livre d'or de la Prière, Alfonso M. di Nola, Marabout.

COMME VIENT UN VOLEUR DANS LA NUIT

Jamais je ne cesserai d'être. Jamais Amen.

Avant de comparer cette *Prière* (c'est le titre du poème) à un texte apparemment aussi négatif que celui-ci se veut positif, j'aimerais faire remarquer que rien dans cet acte de foi ne nous permet de dire qu'il s'appuie sur des certitudes d'ordre religieux. C'est de l'intérieur même de son être que l'auteur s'affirme éternel. Nous ignorons la cause d'une telle assurance. Avant d'émettre une quelconque hypothèse à ce sujet, voyons un deuxième texte, tout aussi contemporain, que nous devons, cette fois, à un poète beaucoup plus connu, qui s'est donné la mort il n'y a pas si longtemps, Paul Celan⁹:

Personne ne nous pétrira de nouveau dans la terre et l'argile personne ne soufflera la parole sur notre poussière

Loué sois-tu, Personne. c'est pour toi que nous voulons fleurir. A ta rencontre.

Un rien, voilà ce que nous fûmes, sommes et resterons, fleurissant : la rose du Rien, la rose de Personne.

Avec la clarté d'âme du pistil, l'âpreté céleste de l'étamine, la couronne rouge du mot pourpre que nous chantions, au-dessus, ô, au-dessus de l'épine.

Face à la *Prière* de Kocbek, ce *Psaume* de Celan peut apparaître comme tout à fait nihiliste. Nous ne sommes rien, nous louons Personne. J'ai dit : à première vue. Parce que, jamais, je n'ai pu le lire sans être transportée de joie. Sa beauté transcende tellement le néant dont il est question que celui-ci semble être l'essence même du tout. Comment, pourquoi ? Là se trouve le mystère de la poésie. Là se trouve l'origine de certitudes inexprimables autrement que

⁹ Anthologie bilingue de la poésie allemande, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1993.

LILIANE WOUTERS

par sa voix. C'est une certaine acuité propre à l'état poétique qui permet à Kocbek d'affirmer : je suis, et qui fait du rien de Celan le contraire même de ce qu'il affirme.

On me dira que l'art, toujours, veut dépasser la mort. Sans doute. Mais ceci nous arrive de régions dont ceux qui en reviennent, qu'ils soient poètes ou mystiques, quelquefois même les deux ensemble, peuvent seulement dire qu'elles sont indescriptibles.

Nous voici loin, très loin, des pauvres fins dernières de Sœur Agnès. Ressentirais-je encore les peurs de mon enfance qu'il me suffirait de relire certains poèmes pour me découvrir apaisée. Mieux encore : aussi paradoxal que cela puisse paraître, de relire certains de mes propres poèmes. Parce que je sais qu'ils m'ont précédée, qu'ils ont été plus loin que moi, plus loin que je pourrais jamais aller.

Ce n'est pas de sang-froid que j'ai un jour écrit ceci, que nie toute logique, et à coup sûr ma raison raisonnante :

Je, c'est-à-dire le principe qui m'anime et qui poursuivra son voyage en me quittant.

Mais, parce que la chair est faible et l'état poétique peu fréquent, parce que l'illumination ne dure guère et que la mémoire finit par en douter (Pascal le savait bien, qui cousit dans son vêtement le Mémorial, ces lignes écrites en état second, certaine nuit de novembre 1654. Sans doute les effleura-t-il souvent quand, par la suite, il crut avoir rêvé); parce que j'ignore dans quel état j'aborderai le dernier passage, et, s'il s'avère exact que des défunts aimés viennent alors nous prendre par la main, à ce moment, j'espère bien apercevoir quelqu'un. Non cet ami très cher qui savait tant de choses, ni celle que j'appelais ma sœur et qui en connaissait encore davantage, ni les trois cents poètes dont parle Rilke, mais la pauvre vieille femme presque illettrée qui m'a élevée. Si peu instruite fûtelle, c'est de sa bouche que je tiens l'essentiel. De l'avoir vue prendre congé comme elle le fit il y a presque un demi-siècle me permettra au moins de regarder ma mort en face :

Elle respire à peine, elle réclame Un prêtre, se confesse. Il s'en va, les yeux pleins de larmes,

COMME VIENT UN VOLEUR DANS LA NUIT

à croire que c'était lui le pécheur. Et, quand il est parti, bras ouverts, elle se redresse sur son lit.

Qui donc voit-elle en ce moment?

Sa dure mère, son père dément,
sa sœur étreinte par la camisole
de force? La charrette aux chevaux blancs,
celle qui vient chercher les fous, les folles,
combien de fois m'en a-t-elle parlé?
Et des petits bordés dans leur cercueil?
Les petits que peut-être elle aperçoit
passé le seuil? Clémence, ma grand-mère, illuminée,
regard fixé sur la porte fermée.

Deux guerres, sept enfants, des kilomètres de tricot, des tonnes de lessive *Ô fontem aquae vivae*. Le cœur usé jusqu'au trognon, dit le docteur. Et le vicaire à la soutane vert-de-gris : c'est une sainte.

Une sainte? Je ne sais pas.
Toute sa vie elle a brûlé. Brûlures des gifles maternelles, de la faim, des mains couvertes d'engelures, du mépris qui la fait rougir, de l'homme accueilli sans plaisir, de la morgue puérile des patrons, du gel qui raidit les torchons, de l'ignorance au dos courbé, de la crainte des fautes attisée par le curé qui tonne en chaire.

À genoux sur le carrelage plus souvent que sur les chaises de l'église, pour eau bénite, le gras des vaisselles, pour goupillon, une brosse en chiendent, pour corporal, sa serpillière, frottant le sale, effaçant la misère et le péché — absolves me — que je te lave avec l'hysope te fasse plus blanche que la neige.

Les bras ouverts, Clémence, elle s'en va. À l'instant où se fige son haleine, ô fontem, fontem, je vois, sur son visage, ce que j'ai su, plus tard, être l'extase, ô fontem aquae vivae.

« Hors du monde sensible et de soi-même » comme chez la Thérèse du Bernin, dans le regard de quelques suppliciés ou dans les yeux de ceux qui s'aiment quand

LILIANE WOUTERS

le plaisir prend la forme du tourment. L'extase, donc. L'extase pure et nue.

Les bras retombent, les lèvres ne happent plus que le vide, le souffle se meurt. Si l'âme existe, c'est alors qu'elle s'échappe du corps sans gloire de Clémence, la servante du Seigneur.

L'Antiquité encore et toujours

Communication du R. P. Lucien GUISSARD à la séance mensuelle du 14 mars 1998

En 1982, fut fondée une collection intitulée *Des travaux*; les fondateurs s'appelaient Michel Foucault et Paul Veyne, celui-ci toujours en vie et bien en vie, professeur au Collège de France, éminent connaisseur de la Rome antique et de sa relation culturelle avec la Grèce. Pour définir l'esprit de cette collection, quelques lignes que voici : « Travail : ce qui est susceptible d'introduire une différence significative dans le champ du savoir, au prix d'une certaine peine pour l'auteur et le lecteur, et avec l'éventuelle récompense d'un certain plaisir, c'est-à-dire d'un accès à une autre figure de la vérité. »

C'est ce travail novateur ou rénovateur, « cette autre figure de la vérité » qu'un lecteur de mon espèce, obligé de faire confiance aux experts en recherche historique, espère trouver quand il prend connaissance des œuvres qu'inspire encore et toujours l'Antiquité. Là nous pensons d'instinct, par habitude scolaire, à la Grèce, à Rome, plus qu'à l'Egypte, et pourtant ! Les hellénistes et les romanistes ont fait la démonstration que leur terrain d'étude n'en finit pas d'être exploré, qu'il mérite de l'être encore, malgré l'énorme abondance d'ouvrages, d'essais, d'articles de revues savantes, de traités à usage pédagogique, où n'ont pas manqué les redites et assez souvent les stéréotypes, quand il s'agit de conceptualiser Rome, la Grèce, l'Antiquité, le classicisme, l'hellénisme, la romanité.

L'attitude du lecteur qui sans être spécialiste est un familier est faite aujourd'hui d'une certaine méfiance à l'égard des conclusions tenues

pour acquises, des définitions tenues pour définitives. Rome, c'est ceci; Athènes, c'est cela... Mais, dans mon cas, la curiosité domine, un appétit sans déclin; j'attends, et je ne suis pas, je crois, un spécimen bizarre, quoi qu'il en soit de l'environnement peu porté sur le latin et le grec, j'attends qu'on m'apprenne du neuf, qu'on ravale les façades de l'ancien si nécessaire, j'attends le « travail », suivant la conception de Veyne et de ses collaborateurs. Il arrive que des auteurs s'illusionnent dans leur prétention à apporter du neuf, mais la rigueur actuelle des disciplines intellectuelles nous promet le plus généralement que les images de la Grèce et de Rome vont dans le sens d'un renouvellement des perspectives historiques : les ensembles culturels sont remis à leur place, les époques ne se présentent plus comme des unités homogènes et sans précédent, la figure idéale d'Athènes, celle de la Rome impériale, ne se détachent plus sur un fond de siècles obscurs comme si on avait affaire à un miracle, et on a assez parlé du « miracle grec » attribué au seul Périclès !

L'enseignement que j'ai moi-même reçu autrefois, sans doute parce qu'il était porteur d'une aptitude à ouvrir les yeux sur la réalité plus que sur les cartes postales, m'a inculqué une admiration durable pour l'antique, mais, en même temps, le plaisir de réactualiser les connaissances et les mesures du beau, du vrai, de l'humain, de ce qui est certain, de ce qui n'est que possible ou de l'ordre des conjectures. Autrement dit, je crois que la culture dite classique que j'ai héritée était, presque sans le vouloir, de nature socratique. Edgard Morin dirait qu'on nous a prédisposés à réapprendre la complexité.

Dans la collection *Des travaux*, un ouvrage que j'ai trouvé particulièrement significatif de ce que je viens d'évoquer, école d'équilibre ou de rééquilibrage : *La raison de Rome*, de Claudia Moatti. Soustitre : Naissance de l'esprit critique à la fin de la République (II^e-I^{er} siècle avant Jésus-Christ)¹. Pour le situer par comparaison, j'évoque Pierre Grimal, le romaniste reconnu, j'allais dire : professionnel, mort il y a peu de temps, et dont nous est parvenu un petit livre posthume : *L'âme romaine*².

Je ne crains pas de dire qu'en lisant ce titre et la justification qu'en donne l'éditeur, je me suis senti mal à l'aise, quelque peu irrité. Comme tout le monde, j'utilise le mot âme, et en sens divers. Le malaise s'est aggravé lorsque je me suis aperçu que, sous la forme

¹ Éditions du Seuil, 1998.

² Perrin. 1997.

L'ANTIQUITÉ ENCORE ET TOUJOURS

d'un dialogue à l'antique entre le jeune Marcus, futur empereur Marc-Aurèle, et son précepteur, le philosophe Fronton, Grimal entendait expliquer que la Grèce est du côté de l'esprit, Rome du côté de l'âme. Un historien de cette envergure n'allait tout de même pas écrire comme si le vocabulaire, *esprit*, *âme*, était d'une clarté immédiate, sans équivoque possible, et sans risques de malentendu. En réalité, le jeune élève demande, bien qu'assez tard, des éclair-cissements et je renvoie là-dessus aux pages 153-154 et 155, mais non sans citer quelques phrases pour montrer que les nuances sémantiques ne font pas disparaître les confusions.

Marcus, en face d'un précepteur qui chante la gloire de l'imperium, pose la question de savoir si les deux moitiés, l'une de langue latine, l'autre de langue grecque, ont, malgré cela, « une seule âme, un seul esprit ». Fronton répond : « Un seul esprit peut-être pas ; mais assurément une seule âme. » Le brave disciple ne voit pas bien comment l'esprit et l'âme peuvent vivre séparément. En vérité, ce qu'il ne voit pas bien, c'est ce que le maître met sous les mots. Pour quel-qu'un qui parle et le latin et le grec, dit le maître, le latin « est la langue de la vie publique et de l'action ; le grec, celle de la vie secrète », ce qui n'empêche pas Marcus « d'être un seul et même être ». Mais Marcus insiste : « Lorsque je pense en latin, je m'efforce de donner à chaque mot son poids, d'enfermer chaque idée dans une formule claire, concise, et qui se grave aisément dans l'esprit. Ne m'as-tu pas appris l'art des sententiae qui sont justement cela ? Si bien que les sententiae relèveraient de l'âme ; le reste, de l'esprit ? »

Et Fronton répond : « Je le pense... Les deux aspects qui se traduisent dans notre langage existent aussi côte à côte dans l'Empire. Sa moitié grecque et sa moitié romaine se juxtaposent et se complètent. Il en fut ainsi dans la succession des siècles. La gloire de la Grèce a précédé celle de Rome, au temps où les grands poètes, les écrivains et les orateurs de là-bas exprimaient le plus profond de leur âme. Maintenant, ils se plaisent davantage aux curiosités de l'esprit, aux jeux de la dialectique, à la description de ce qui est extérieur à leur être. La gloire de Rome est plus neuve ; elle relève des choses de l'âme, plutôt que de celles de l'esprit. Nos orateurs entraînent plus qu'ils ne démontrent, mais ils engagent plus profondément leur être et parfois refusent les gentillesses et les ornements de la poésie grecque. Ils sont du côté de l'âme plus que de celui de l'esprit... Il est un moment où l'âme doit s'engager. Cela, tu le trouveras partout chez les poètes romains, même si leur esprit te semble moins habile, et moins aisément chez les Grecs. Mais il est vain [Fronton concède enfin l'évidence] de vouloir quand il s'agit de la pensée et de l'âme, établir des distinctions trop subtiles. Un vers d'un poète grec peut émouvoir. Moins souvent toutefois que ceux de Virgile, d'Horace et les autres. » Le disciple, qui n'a pas caché son peu de goût pour les énigmes, aurait pu insister à nouveau et remarquer que, pour la Grèce, il fallait ne pas omettre la tragédie, ce que fait Grimal.

Après cette discussion incertaine sur l'esprit et l'âme, on éprouve une réelle satisfaction à suivre Claudia Moatti dans La raison de Rome. En même temps que ce livre, qui a toute la rigueur méthodologique et l'appareil critique (énorme) d'une grande thèse universitaire, sous le patronage de Paul Veyne, l'auteur publie Roma³: déclaration d'amour (Roma-Amor) au sens passionné du terme, à la Rome d'aujourd'hui comme à celle de tous les temps. Puisqu'on en est à chercher les mots qui spécifient, Claudia Moatti en retient un, Beauté, pour désigner l'objet de sa passion, née de la recherche archéologique; mais l'hymne se termine sur le mot, inachèvement. « Rome dit, écrit l'auteur, que tout a une fin », et que tout reste en devenir, dans l'obscurité du temps. La réflexion philosophique accompagne, sans lourdeur ni dogmatisme, la marche sans fin que l'historienne voit dans la perpétuation d'une ville à la fois morte et vivante.

Claudia Moatti, pour l'histoire des idées plus que pour celle des monuments et des institutions, nous donne un authentique « travail ». Elle observe l'interversion des dominantes culturelles, lors de l'avènement de l'esprit critique sous l'ancienne Rome républicaine. On a toujours rendu hommage à la raison d'Athènes, à la Grèce qui a donné naissance à des philosophes, ce qui n'est guère le cas de Rome. Claudia Moatti sait qu'elle prend le risque de provoquer la réaction des idées reçues en invoquant ainsi l'esprit et la raison du côté de Rome. « Ni la philosophie, écrit-elle, ni l'expérience politique, ni la science, n'ont eu à Rome la même histoire qu'en Grèce. » Son livre n'a pas pour objet de disserter sur la notion latine de ratio, ni sur la rationalité. Il veut faire comprendre la façon, dont « à partir du II^e siècle, la société romaine a basculé vers quelque chose de radicalement nouveau »; il veut « décrire l'apparition de discours, de pratiques, repérables simultanément dans la pensée, le savoir, le pouvoir, qui sont rationnels ou qui se veulent tels... La rationalité tient en ceci qu'ils manifestent l'idée critique... Sous le concept de raison, on comprend tout à la fois un principe de pensée, grâce auquel on peut distinguer et séparer, juger et réfuter;

³ Actes Sud, 1998.

L'ANTIQUITÉ ENCORE ET TOUJOURS

une norme susceptible de fonder la certitude et la vérité, en opposition avec le modèle traditionnel ; enfin, une méthode universelle d'organisation et de classification ».

Ce qui fondamentalement se cherche et qui instaurera l'originalité de Rome, c'est la romanité justement; l'identité, la liberté contre les tyrans, l'indépendance à l'égard de la tradition mais sans rompre avec le passé, une ambition d'universalité que rendra visible l'entreprise impériale. La raison de Rome, le pourquoi de cette ville singulière, fondent la raison d'être: pourquoi Rome dans l'histoire et pourquoi cette Rome-là qui se définit en s'édifiant, avec le passage obligé de l'esprit critique? Ce ne serait que construction politique, si le travail de rationalité ne produisait ses effets d'abord dans le domaine de l'esprit, pour trouver une issue à des institutions devenues précaires, pour « inventer » une tradition qu'ensuite on dépassera, comme on dépasse l'antique; pour élaborer les instruments de mise en ordre du savoir, de classification du connaissable, d'« arpentage » du savoir, afin d'en finir avec le désordre et l'inexactitude et de structurer durablement la méthode et la théorie.

On est tenté de transposer dans le présent de notre culture certains aperçus de cet ouvrage stimulant. Claudia Moatti avance des constats que nous entendons tous les jours : effondrement des certitudes, perte du sens, crise du mos (mores).

Il n'est pas d'histoire qui soit inactuelle. C'est ce que réaffirmait Fernand Braudel, en chaque occasion de sa vie d'historien et de pédagogue. Si je le fais comparaître ici, et à l'occasion de Rome, la raison est double : on publie un texte inédit, Les mémoires de la Méditerranée et ce texte nous introduit à celui de Louis Bardollet sur la poésie homérique, sous le titre Les mythes, les dieux et l'homme.

Braudel semblait enfermé, à cause de sa célèbre thèse sur la Méditerranée au temps de Philippe II, dans un siècle, le XVI^e, et dans une Méditerranée du commerce, foyer de cette « civilisation matérielle » dont il fut un des exégètes persévérants. Or, il avait accepté, à la demande de l'éditeur suisse Albert Skira, en 1978, d'écrire un livre sur la Préhistoire et l'Antiquité de la Méditerranée, livre à visée didactique pour un album de luxe, mais sans que l'historien ait à vulgariser sur le mode journalistique son savoir, ce que, sans nul doute, il n'aurait pas accepté de faire. « Ne dites pas que la Préhistoire n'est pas l'Histoire », écrivait-il dans L'identité de la

France. « Je ne cesse pas de faire mon travail d'historien, en retournant à la Préhistoire », veut-il montrer dans Les mémoires de la Méditerranée⁴. Ne dites plus qu'un siècle, le V^e avant J.-C., rend raison de la Grèce tout entière; ne dites plus que la Méditerranée est une mer européenne, chrétienne, grecque, romaine, en omettant qu'elle est musulmane, qu'elle borde le continent africain : ne chantez plus ce que Georges Duby a appelé une « Méditerranée truquée », qui n'aurait été habitée que par les arts et les lettres pendant que les peuples connaissaient la misère et le sang. Fernand Braudel reprend bien la formule magique : « le miracle grec », mais c'est pour l'assortir de guillemets et il demande à la Grèce archaïque comme à celle de Périclès la garantie de la très longue durée sans laquelle il n'y a pas d'histoire humaine, pas cette continuité profonde que représente, par excellence, le paysage géographique, la mer elle-même, témoin irrécusable de ce qui fut, dès les âges mal calculés de la préhistoire.

J'avoue avoir toujours été impressionné par ce sens solide de la durée qu'a professé Braudel, qu'il a professé aussi bien au sujet de la paysannerie qu'au sujet du commerce des métaux d'un port à l'autre de la Méditerranée. Mais il y a autre chose et qui me touche semblablement dans le besoin que ressent le vieil humaniste, je veux dire : humaniste à la vieille mode, d'aller aussi loin que possible dans les strates originelles de l'humanité. Pierre Grimal dédiait son petit ouvrage « à tous les jeunes, curieux de connaître leurs racines », et il supposait donc qu'il y en avait encore quelquesuns; pour les anciens, les origines ne se sont pas perdues dans l'ignorance ambiante ni dans les trous de mémoire, mais elles ont besoin de mieux se légitimer en rassemblant tout le passé. La permanence imperturbable de la mer, je l'ai plus d'une fois vécue, comme — permettez-moi d'en faire l'aveu — la permanence du lac de Galilée. Pour moi plus éloquent que les livres et les monuments triomphalistes. Et cela m'amène au livre remarquable de Louis Bardollet.

Ce nom, je le sais, est moins sonore que celui d'un Braudel. Cet agrégé d'université, professeur de lettres classiques à Paris, s'est signalé par une traduction nouvelle de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* (Robert Laffont, Bouquins, 1995) et par ses travaux sur les tragiques

⁴ De Fallois, 1998. Édition établie par Roselyne de Ayala et Paule Braudel. Préface et notes de Jean Guilaine, professeur au Collège de France, et Pierre Rouillard, directeur de recherches au CNRS.

L'ANTIQUITÉ ENCORE ET TOUJOURS

grecs et sur Homère. On en a un bel exemple dans son dernier livre : Les mythes, les dieux et l'homme ; essai sur la poésie homérique⁵.

La poésie homérique n'est pas tombée du ciel. La génération spontanée n'est pas une explication, même dans un univers de l'oralité, de la légende, des mythes transmis par les conteurs anonymes. Il y avait un monde avant Homère, il y avait du temps avant l'histoire que nous apprenons à dater, à périodiser, à mettre dans des exposés scolaires. Homère est contemporain de l'âge de fer, rappelle Louis Bardollet, et il faut, pour le lire, prendre en considération le matériau littéraire qu'il a pu recueillir des ancêtres, si tant est qu'on veuille le situer dans une lignée généalogique. Ce n'est pas le cas, mais l'Iliade et l'Odyssée en ont une, de généalogie, qui plonge dans un « avant » sans quoi il n'y aurait ni société ni littérature. Pierre Chaunu parle d'une « gêne de l'avant » qui a saisi les historiens à la pensée qu'il existait du temps avant le temps⁶. Braudel, Bardollet, tous les explorateurs de l'atavisme culturel répudient cet état d'esprit. Bardollet libère la voie pour une recherche, à la fois historique, littéraire et philosophique, sur la naissance de l'homme.

J'emploie à dessein cette formule me souvenant de l'ouvrage que j'estime important de Jean Bottéro : Naissance de Dieu⁷. Avec Homère, ce sont les dieux. Et d'où proviennent-ils, ces dieux ? Par quelle genèse se sont-ils trouvés là, dans la religiosité diffuse des populations méditerranéennes, sur les rives de la mer que parcourt Ulysse, dans les bagages mentaux des guerriers de l'Iliade ? Eux non plus ne sont pas nés soudainement, dans l'imaginaire d'un conteur aussi imaginatif qu'a pu l'être Homère. Bardollet, au préalable, fait le nettoyage dans les théories sur les lieux (par exemple, le site de Troie), les dates, les temps, les événements soi-disant historiques, qui parsèment l'œuvre d'Homère, et propose qu'on s'en tienne à ceci : un conteur raconte des histoires romanesques, pas autre chose, et il n'a eu, pour faire intervenir les dieux, qu'à puiser dans un monde épique, les fables et les mythologies déjà véhiculées par le milieu. Ces dieux sont passés par l'habituelle alchimie de l'anthropomorphisme; ils ont subi les métamorphoses que produit le syncrétisme religieux, associé à l'imagination populaire.

C'est dire qu'il faut, une bonne fois, s'abstenir de plaquer sur les poèmes homériques les grilles de compréhension forgées par la cul-

⁵ Les Belles Lettres, « Vérité des mythes », 1998.

⁶ Danse avec l'Histoire. P. Chaunu répond à Éric Mention-Rigau (De Fallois).

⁷ Gallimard, 1986.

LUCIEN GUISSARD

ture judéo-chrétienne. Ce point est au centre de l'argumentation de Louis Bardollet et ce n'est pas moi qui y ferai objection. Il y a long-temps que j'ai rompu avec un certain concordisme spiritualiste, trop ingénieux quand il s'agit de récupérer la divinité du Dieu de la Bible, envers et contre tout, partout. Homère, faut-il le rappeler, est plus âgé que la Bible.

Dans l'exposé de Bardollet, un mot intervient qui, si j'en crois les dictionnaires, a fait une entrée tardive dans notre langue, à la faveur des philosophes. Le mot transcendance. On risquerait de glisser à nouveau dans l'interprétation qui s'inspire de ces philosophies, voire encore de l'ambiance judéo-chrétienne. Bardollet prend donc soin de bien concentrer la pensée sur ce qui, chez Homère, et cela seulement, peut justifier un tel langage. « L'homme des origines. écrit-il, a inventé les dieux et les mythes. Les poèmes homériques tendent à les abolir, en les laissant aller dans l'oubli ou, sans plus songer à leur caractère sacré, en les prenant comme matériaux de contes à émerveiller les gens... En se laissant saisir par le miracle de l'homme, de l'homme vivant sa vie terrestre. Homère, le poète de l'abolition des mythes, retrouve la source même de ces mythes, la source même des dieux, le point de vérité absolue qui précéda cette projection dans l'imaginaire, le moment prodigieux où l'homme des premiers âges, figurant alors l'homme de tous les temps, a pris conscience que là est sa vérité, celle qui, dans la transcendance d'un élan ouvrant vers le divin, vers l'éternel, est d'être un homme vivant, un homme sur la terre. Dans cette transcendance, liée à l'existence de l'homme dans son corps, dans sa chair, ne pourraisje parler d'une spiritualité aussi, fort loin de celle des idéalistes, et, pour tout dire, d'une spiritualité charnelle ? »

Cela est écrit au moment même où un philosophe, Luc Ferry, préconise, dans *L'homme-dieu*, que la réflexion actuelle désacralisée tende vers cette sorte de transcendance, celle de l'homme.

Je veux espérer que le rapprochement des deux livres, celui de Claudia Moatti sur *La raison de Rome* et celui de Louis Bardollet sur l'homme selon Homère ne vous aura pas semblé trop artificiel. J'y ai vu, pour ma part, deux bons exemples de « travaux », où le vrai prend une figure non conforme et où l'Antiquité s'affirme perpétuellement en attente de déchiffrement.

Michel de Ghelderode et l'Académie

Communication de M. Roland BEYEN à la séance mensuelle du 4 avril 1998

Si Ghelderode n'était pas mort – il s'éteignit le 1^{er} avril 1962 –, il aurait eu cent ans hier, mais il n'aurait vraisemblablement pas assisté à cette séance. Nos prédécesseurs ont examiné deux fois sa candidature, en 1950 et en 1952, mais elle a deux fois été refusée. L'édition du tome V (1942-1945) de la Correspondance de Michel de Ghelderode, où j'essaie de faire toute la lumière sur l'attitude et sur l'activité de l'auteur de Fastes d'Enfer pendant et après la guerre, m'offre l'occasion d'essayer de répondre à la question, qu'on me pose souvent : « Pourquoi Ghelderode n'était-il pas membre de l'Académie ? »

Avant 1950, Ghelderode ne parla pas souvent de l'Académie. Le 18 mars 1922, il en salua la création dans la *Revue pour tous*, création jugée « tardive », « la plupart des génies [étant] morts ». Il avait assisté à la séance inaugurale, impressionné par l'éloquence avec laquelle Iwan Gilkin avait fait l'éloge des grands disparus, Verhaeren, Lemonnier, Rodenbach, Van Lerberghe, mais outré par son oubli du « plus puissant de tous » : Charles De Coster. « L'assemblée se compose d'hommes de talent, de fort beau talent », avait-il conclu, ajoutant toutefois : « Y trouve-t-on encore des colosses ? Eekhoud, qu'on peut appeler de ce nom, ne prit pas la parole. Voici donc le pays classé au rang des nations intellec-

tuelles. Que feront ces immortels ? Il est à espérer qu'ils s'occuperont d'autre chose que d'un dictionnaire. »

Le 29 novembre 1932, Ghelderode fut élu à l'Académie Picard, qu'il considérait comme l'antichambre de notre Académie : dans une lettre adressée à Henri Vandeputte le 8 décembre, il l'appelait « cette assemblée pré-académique ». Il en démissionna volontairement le 24 février 1939, après avoir assisté en tout et pour tout à seize réunions mensuelles, sans jamais v « ouvrir la gueule » sinon pour proposer la candidature de quelques-uns de ses amis. Il était trop égocentrique et trop timide pour faire partie d'un groupe quelconque. Déjà à l'époque de La Renaissance d'Occident, la seule association où il ait joué un rôle actif, il confiait périodiquement à Camille Poupeye son « envie de plaquer Gauchez et sa clique » (15 février 1927), son intention de « se tirer des flûtes » (1er octobre 1929). Le 2 mars 1937, le lendemain de la signature du fameux Manifeste du Groupe du Lundi, il avait déjà donné sa démission au Groupe fondé par Franz Hellens, après avoir assisté à seulement cinq réunions. Trois jours après le quatrième Lundi, le 5 mars 1936, il avait confié à son ami Marcel Wyseur : « J'assiste toujours aux séances d'Hellens où je n'ouvre pas le bec. » Il s'était excusé au cinquième, après avoir avoué à Hellens : « J'ai vraiment peur de la prochaine réunion culinaire du Lundi. J'ai cette tare (ou cette vertu?) de flairer le néant partout, particulièrement dans les lieux et les êtres brillants. » Ses confidences relatives aux séances mensuelles de l'Académie Picard révèlent la même incompatibilité. Le 9 novembre 1935, par exemple, il confia à Henri Vandeputte : « Qu'on se rencontre mal, dans cette académie hybride — société comme tant d'autres, et pas du tout d'agrément !... As-tu rien vu d'aussi grotesque que cette dernière réunion-distribution de prix ? Quelle zwanze! Nous en sommes et nous y resterons encore un peu, pour constater que ça ne changera pas et que c'est belge comme tout le reste... » Et le 7 décembre 1937, il écrivit à Daniel van Damme : « Rassurez-vous, l'académie Pic. comprend des individus à demi vieux et pas encore tout à fait bêtes. On v perd son temps, mais le fait d'en être en impose aux idiots qui font le tourment de votre vie comme de la mienne. Et voilà pourquoi il me plairait que vous en fussiez comme j'en suis — platoniquement. »

Le jour de sa démission à l'Académie Picard, le 24 février 1939, Ghelderode confia au peintre Maurice Cantens : « Je n'appartiens plus à aucun groupe artistique et littéraire. Je vis magnifiquement isolé avec mes phantasmes. » Sa démission ne fut pas acceptée, mais il ne mit plus les pieds aux séances. Le 30 juin 1940, il écrivit à Paul Neuhuys : « Je ne vais jamais à cette académie où l'air est belge comme partout, et l'accent... Je suis d'autre espèce — pas ma faute ! — de la mienne, exclus... » Le 18 décembre 1944, il déclara à Camille Poupeye : « Est-ce exact que l'Académie Picard va s'épurer ? Rien d'étonnant. Ce mal qui répand la terreur gagne les gens les plus intelligents. S'il était, au cours de ces examens des membres suspects, question de mon humble personne, vous pourriez utilement rappeler que j'ai cessé de faire partie de cette assemblée, ayant envoyé ma démission en 1938, je crois — avant la guerre en tout cas. Il ne leur appartient donc pas de juger ma conduite, qui fut rigoureusement correcte, et mes écrits, dont je ne retranche pas une ligne. [...] Au fond, je trouve cette réunion un peu ridicule, et je me demande ce qu'Edmond Picard en aurait pensé!... »

Malgré cette déclaration, Ghelderode fit deux ans plus tard de l'Académie Picard, à l'occasion du 45e anniversaire de sa fondation, une évocation assez avantageuse, intitulée *Une académie de bonne odeur* et destinée au *Journal de Bruges* mais restée inédite. Après avoir démontré que cette académie, « pour confidentielle et discrète qu'elle soit, reste la seule et dernière sans doute à jouir de l'estime et de la considération d'un public éclairé », il conclut que « l'actuelle académie Picard peut paraître pâle à côté de ce qu'elle fut lorsque son fondateur en eut nommé la première promotion, par lui voulue » mais qu'il est néanmoins bon de garder « une académie de ce parfum, ne serait ce que pour nous faire oublier celle que rêva Jules Destrée et qui, dans un remugle de médiocre cuisine, se meurt, épuisée et morne, et triste et lasse infiniment... ».

Quelques mois avant cet article inédit, le 10 février 1946, Ghelderode avait écrit à Wyseur : « Console-toi en considérant la nomination des médiocres, des hommes de lettres moyens à cette Académie de Destrée, si déchue. Pourquoi n'y es-tu pas, toi, qui représentes une tradition magnifique et une espèce en voie d'extinction ? C'est ce que j'aurais demandé si j'avais déjà eu le droit de parole, je veux dire, si mon arrêté avait paru, me réhabilitant royalement. D'ici là, j'ai pris le parti de me taire. » Depuis la fin de la guerre, l'Académie avait élu six nouveaux membres : Joseph Calozet, Julia Bastin et Paul-Henri Spaak le 10 novembre 1945, Pierre Nothomb le 1er décembre, Constant Burniaux et Lucien Christophe le 22. Ghelderode en voulait surtout à l'élection de Spaak. Le 14 mars 1946, dix jours après la parution de son arrêté

dans Le Moniteur belge, il écrivit à Wyseur : « Ne méritais-je pas d'être élu à cette Académie royale où il semble qu'on ne veuille que des médiocres ? Comme unique et authentique représentant de la tradition verharienne [sic], tu y aurais figuré avec honneur — l'honneur étant pour cette institution. Jusqu'à présent j'ai dû me taire, frappé que j'étais d'interdit. Mais désormais j'en pourrai parler à L. Christophe qui sait ta valeur et a son mot à dire dans la boutique. Quelle joie, quelle revanche ce me serait! Car la Flandre est absente de cette maison qui abrita les plus glorieux de notre renaissance littéraire, au coup de baguette de Jules Destrée. Hélas! ils en sont à nommer des politiciens sous prétexte... d'éloquence! C'en est à vomir, comme de toute chose aujourd'hui. » La suite montrera que son mépris de l'académie fondée par Jules Destrée était plus verbal que réel car dès qu'il sera question de sa propre élection il changera de ton.

La première allusion à cette élection figure dans une lettre adressée à Robert Guiette le 11 janvier 1950 : « J'ai recu une lettre de Charles Bernard, très bienveillante, mais qui ne me parle pas de ce qui nous a tant fait rire, lors de votre dernière visite. » Charles Bernard, qui était à ce moment Secrétaire perpétuel, avait écrit le 3 : « Cher Confrère, l'Académie voulant reconnaître les services éminents que vous avez rendus à la littérature, j'ai l'honneur de vous adresser sous ce pli un chèque de 3 000 francs ». Pour comprendre ce qui avait « tant fait rire » Ghelderode, il faut savoir que le 7 décembre 1949, il avait noté dans son agenda : « vu Guiette + / allusion Académie » et le lendemain : « vu Francis / confirme le bruit académie/ d'après propos/ de L. Piérard ». Ces deux notes, que j'ai copiées en 1963, ont été raturées par M^{me} de Ghelderode : elle ne voulait pas que l'histoire littéraire apprenne que son mari avait un jour voulu faire partie de l'Académie. Elle se souvenait peut-être de la façon dont son mari avait caché ce désir à Robert Guiette : en riant.

Le bruit répandu par l'académicien Louis Piérard n'était pas faux, car, le 13 mai, en remplacement de Maeterlinck, ses confrères élurent Robert Vivier, par 15 voix, contre 5 à Ghelderode. Celui-ci, qui séjournait à ce moment à Ostende, n'en a peut-être rien su, malgré la publication de ce résultat dans le *Bulletin officiel de l'Association des Écrivains Belges* de juin-juillet 1950, p. 514. Il est peu probable que Ghelderode ait lu ce bulletin. J'ignore ce qu'il pensait de l'A.E.B. en 1950, mais le le décembre 1932 il avait écrit à Paul Neuhuys: « Je m'étonne de n'avoir lu encore aucune critique au

sujet d'Adonis [...] Ca t'apprendra à être membre de l'Association des écrivains belges - voilà! Ils disent ces saligots que l'union c'est la force! Tu fais beaucoup d'honneur [...] à ces instituteurs tourmentés par leur « sexualité »... et ces ex-gardes civiques voués à la littérature patriotique pour distributions de prix. » Le 9 décembre 1935 il avait confié à Wyseur (qui était membre du Conseil d'administration de l'A.E.B.) : « Il n'y a plus à proprement parler de vie littéraire à Bruxelles (je ne cite même pas cette pitoyable Association-mayonnaise des E.B.) ». Il ne changera pas d'avis. Le 26 mars 1960, il écrira à Suzanne de Giev : « Un moyen de diffuser vos écrits serait d'entrer à la Société des Gens de Lettres, de France — car vos « Écrivains Belges », cela n'existe pas, ou n'existe que pour vous réclamer une cotisation et imprimer un bulletin inutile, qui n'intéresse personne! Je n'en suis d'ailleurs pas, encore que profondément attaché à mon pays natal !... » Ghelderode n'a donc, vraisemblablement, rien su de son échec en 1950, malgré sa divulgation dans le bulletin de l'A.E.B.

Il en alla tout autrement à la deuxième offensive de ses admirateurs. animés comme en 1950 par Thomas Braun. Le 14 avril 1951, l'Académie décerne à Ghelderode le Prix Lucien Malpertuis (10 000 F). Le lendemain, le dramaturge écrit au secrétaire perpétuel. Luc Hommel: « Je m'en trouve très honoré et je reste d'autant plus touché par cette très inattendue marque de haute bienveillance, que je me tenais depuis longtemps et pour toujours placé en dehors de la vie littéraire de notre pays, » Le 5 mai, il confie à Paul De Bock, en réponse à ses félicitations : « Ces honneurs — auxquels je ne pense jamais mais que je ne refuserai jamais pas plus que je ne les rechercherai jamais — n'ont pas d'influence sur le rêve d'un artiste créateur : ils honorent surtout ceux qui les décernent et qui éprouvent le besoin de se réhabiliter, en s'occupant un peu d'un honnête homme après s'être conduits en crapules à l'égard de ce même homme. » Un an plus tard, le 29 mai 1952, il prie néanmoins son ami journaliste Jean Francis d'aller voir Thomas Braun afin de solliciter pour le prix « de fin de carrière », « ce prix aux vieilles bêtes » que Franz Hellens a reçu. Il ajoute : « Soyez diplomate, prudent. C'est chose connue : je ne demande rien, mais si l'on épargne ma dignité, je ne refuse pas ce que l'on m'offre... »

Il n'est plus question de ce prix par la suite, mais, le 21 juin, un autre ami journaliste, Jean Stevo, fait savoir à Ghelderode qu'il a parlé de lui au secrétaire perpétuel : « Comme je m'étonnais que vous ne fussiez pas encore académicien, Monsieur Hommel recon-

nut que pareille élection honorerait nos lettres. On songe à vous. Vos amis — les vrais — vous apprécient et vous admirent, » Le 25 octobre, Hommel annonce à De Bock que Ghelderode est « bien placé » pour l'élection du 8 novembre. Il lui demande une « petite notice bio-bibliographique » et ajoute : « Puis-je assurer ceux de mes confrères qui sont quelque peu réticents, qu'il n'y a rien d'autre à reprocher, au point de vue civisme, à Ghelderode, que ses interventions « historiques » à la Radio ? Le principal est qu'il n'y ait aucune condamnation judiciaire. » Le 30 octobre. De Bock répond (lettre que je cite d'après le brouillon) : « Non seulement il n'y a rien eu d'autre à reprocher à Ghelderode que ses interventions à la radio, mais encore y a-t-il lieu de faire une mise au point. 1º Ghelderode a « continué » à donner à la radio des causeries ayant pour objet des sujets touchant à la petite histoire et au folklore. J'ai lu toutes ces causeries [...]. Rien, ni directement, ni indirectement, ne pouvait servir l'ordre nouveau. 2º Fin 1941 (ou 1942 si je ne me trompe) il a été demandé à Ghelderode d'imprimer à ses causeries une « tendance ». Il a refusé net. C'était là pour lui un acte de grand courage. Il avait besoin des quelques centaines de francs mensuelles que ses causeries lui rapportaient. C'est un miracle que Ghelderode, délabré physiquement comme il l'était, ait pu survivre à la guerre! La seule punition a été une suspension de trois mois de ses fonctions de commis à l'Adm. Comm. de Schaerbeek, à une époque cependant où ne régnait aucune mansuétude. C'est tout. J'affirme au contraire que j'ai rarement rencontré chez les Belges un amour de la patrie, un sens de sa grandeur, de son histoire, à la fois de son art et de ses lettres, un sentiment d'attachement enfin semblable à celui qui anime Ghelderode. Pour moi, il est l'exemple même d'un grand patriote dans le sens élevé du terme. Il a, comme le font souvent les poètes, commis des erreurs de jugement. C'est tout. » Le même jour, De Bock confie à Ghelderode : « J'ai fait vis-à-vis d'Hommel le nécessaire. Et davantage. Vis-à-vis de Charlier (par un codétenu). Vis-à-vis de M^{lle} Bastin (par ma belle-sœur). » Le lundi 3, le dramaturge répond : « Voici la notice demandée, confus de te causer toute cette peine. Mais c'est bien la seule, première et dernière fois que nous nous prêtons à cette comédie, n'est-ce pas ? » La notice prouve combien il aspire à devenir membre de l'Académie : il y prétend qu'il « est depuis le début de sa carrière (1916) un écrivain de langue française » — ce qui est vrai — mais il ajoute qu'il « ne lit ni écrit la langue flamande » — ce qui est vrai pour l'écriture mais faux pour la lecture puisqu'il a traduit en 1925 et 1930 le premier acte du Judas de Cyriel Verschaeve et qu'il a mené à terme la traduction du Gierigaard de Gaston Martens en 1929, de Swane d'Emmanuel de Bom en 1933 et de Mater Dolorosa de Willem Gijssels en 1937. Le mercredi 5, De Bock annonce à Ghelderode : « Luc Hommel vient de me téléphoner : — il a reçu la Notice, excellente — tu « tiens la corde « — ton compétiteur est Vandercammen — Hommel me téléphonera samedi vers 4 heures, le 8, pour me donner le résultat. » Le jeudi 6, le dramaturge réitère son désir d'être élu : « Amigo ! Tout est bien ! En attendant, je médite cette phrase qui pourrait bien être de notre confrère l'Ecclésiaste « Tout arrive, rien ne se fait et tout est également indifférent... » En Belgique plus qu'ailleurs ! Je serai chez moi ce samedi, et dimanche aussi. Tu me diras si j'obtiens de porter l'épée (de Tolède) — ce vieux rêve d'un enfant dégoûté du vilain et atomique aujourd'hui. » Mais le samedi 8, il note laconiquement dans son agenda : « vu De Bock +/ échec Ac. ».

Le 13, Marie Gevers écrit à De Bock : « Surtout que Ghelderode ne bouge pas. Il n'a pas renoncé, car il n'a rien demandé, « on » l'a présenté. Il ne s'est pas présenté. Je ne pense pas que les choses en restent là. Hommel a raison. Ghelderode ignore tout. Il était premier candidat de la section littéraire, que le règlement contraint à en présenter deux. Moi aussi, j'aime beaucoup Vandercammen. Mais il fallait d'abord Ghelderode. [...] Vous dirai-je que Robert Vivier, avant d'être élu, a échoué cing ou six fois! Oh! que Ghelderode se taise, » La réaction du jeune Paul Willems est moins prudente. Deux jours après sa mère, il écrit à De Bock : « Il faut à tout prix empêcher que Ghelderode ne renonce, moins encore pour lui que pour ses amis et ses admirateurs qui encaissent la décision de l'académie comme une gifle. Une gifle de la médiocrité, de l'envie et de la bêtise. Il faut maintenant réagir. Pour ma part j'écris à la presse dramatique et je vais essayer d'obtenir que l'on fasse bloc autour du nom de Ghelderode. Je propose que les critiques exigent l'élection de Ghelderode au nom du théâtre belge. Il y a un bon argument : le théâtre n'est pas représenté à l'académie et Ghelderode est l'homme qui s'impose. » De Bock communique cette lettre à l'intéressé, qui lui répond le 20 :

Je te restitue la lettre du gentil Willems, ne trouvant rien à dire, sinon que la jeunesse est chose admirable, la jeunesse généreuse et qui ne doute de rien. Il ignore encore, ce jeune don Quichotte, que la Presse Dramatique est un ramassis de ratés et de jaloux — ceux-là précisément qui me détestent, me débinent et font tout pour que mon art soit impossible, du moins en Belgique où ils pissent leur encre avariée! Évidemment, ce poète fait ce qu'il veut et je n'ai pas à défendre ou à conseiller; cette affaire ne me regardant plus en rien, si elle a pu un instant (trop long) m'amuser et retenir mon attention... Et tu seras très

gentil en ne me parlant plus jamais de cette institution — qui est quoi ?

« Cette vétuste Académie
Où chaque fauteuil est percé
Reste — ô Confraternité! —
Le dernier salon où l'on chie... »

Or je n'aime pas la merde, la belge surtout, grasse, lourde, insistante, expansive, de quelque façon [qu'] on vous la serve! Les Français aussi sont coprophages, mais avec la manière, les ingrédients! Voir *Ubu-Roi* — la réplique du Capitaine Bordure:

« Hé! la merde n'était pas mauvaise! »

Après cette diatribe dépitée, Ghelderode, à ma connaissance, ne parla plus que deux fois de l'Académie dans sa correspondance. La première citation exige une mise au point parce qu'elle figure dans une lettre à Alain Bosquet, publiée partiellement par celui-ci dans son livre *Les fruits de l'an dernier* (Grasset, 1996, p. 70). Bosquet se souvient mal du contexte parce qu'il ne possède pas, comme moi, la copie de sa propre lettre qui a suscité la riposte de Ghelderode.

Le 13 décembre 1956, il avait fait part au dramaturge du fait que Robert Voisin, le directeur des éditions de L'Arche, hésitait à publier un Ghelderode dans sa collection « Les grands dramaturges » et il lui avait posé la question : « Croyez-vous que, faute d'un autre éditeur, il faille envisager la possibilité d'une souscription (c'est une idée qui traverse mon esprit, et que je vous livre pour ce qu'elle vaut, sans en parler à quiconque d'autre, cela va sans dire) belge, par exemple de l'Académie Royale ? Après tout, ils nous doivent bien cela, après toutes les hypocrisies dont ils se sont rendus coupables à votre endroit. J'y connais bien, entre autres, Robert Goffin, Edmond Vandercammen, Constant Burniaux. » Bosquet introduit la réponse du dramaturge, dont il omet d'indiquer la date (22 décembre 1956), par la phrase : « j'ai découvert alors un Ghelderode furieux et méprisant, qui m'a fait du bien. » Voici cette réponse (citée d'après l'original) : « Votre projet – bien généreux – d'intéresser la Belgique à un Ghelderode chez quelque autre éditeur me semble contraire à la dignité d'un poète. Je refuse l'aide d'une Académie de médiocres, dont j'ai refusé de faire partie, cette année même. On y trouve de bons garçons, mais tout notre malheur vient des bons garçons! Les gendelettres que vous me citez, je rougirais qu'ils aient à s'occuper de moi, je refuse leur bienveillance! Ces poètes sans œuvres, ils me détestent - l'ignoriez-vous ?... Et puis, ils sont cléricaux ou francs-maçons - et je suis anarchiste! J'emmerde souverainement tout ce qui vit et dépend de la politique! » Le commentaire de Bosquet vaut la peine d'être cité: « Je

dois avouer que la superbe violence de cette lettre m'a réconcilié avec le bonhomme, que j'étais sur le point de croire mielleux, malgré ses grognements perpétuels. Et que n'aurais-je pardonné pour cette langue, ce style, ces gifles magistrales... » Quant à l'affirmation de Ghelderode concernant son refus de faire partie de l'Académie, Bosquet note brièvement, entre parenthèses : « c'est faux car il a bel et bien été battu aux voix par un poète de série, Edmond Vandercammen ». Cette note ne vaut toutefois que pour 1952 : rien ne prouve que Ghelderode ait « refusé de faire partie » de l'Académie « cette année même ». La seule indication que j'aie trouvée, cette fois-ci non censurée par sa veuve, figure dans l'agenda de 1956, à la date du 8 mai : « visite Robert Goffin + 6 h./ à propos d'Académie! » Cette indication fait penser que Goffin est allé pressentir Ghelderode sur sa réaction à une campagne éventuelle en sa faveur et que le dramaturge, se souvenant de sa déconvenue de 1952, ne s'est peut-être pas montré très enthousiaste. Quoi qu'il en soit, les archives de l'Académie ne contiennent pas la moindre allusion à une élection éventuelle de Ghelderode en 1956.

La deuxième et probablement dernière allusion épistolaire de Ghelderode à l'Académie après sa diatribe scatologique du 20 novembre 1952 est plus étonnante qu'intéressante : le 6 septembre 1960, le dramaturge écrit à son ami Fernand Moulaert, médecin et poète sous le pseudonyme de Ganerel, qu'il est prêt à lancer auprès des académiciens qu'il connaît bien une campagne en faveur de son vieil ami Max Deauville.

Plus intéressantes sont les affirmations de Ghelderode dans ses interviews. Le 28 août 1960, il attribue à l'Académie un rôle peu avantageux lors d'un entretien (publié dans Les cahiers de la Biloque de septembre-octobre) avec le docteur Urbain Thiry et Jean Ray. Après avoir rappelé que pendant son discours à Ostende, le 16 juillet, le directeur de la télévision flamande, Jan Boon, proposa la candidature de Ghelderode au prix Nobel, Thiry note: « les amis américains de Ghelderode le soutiennent, mais les pauvres petits « académiciens » belges freinent tant et plus. » Il n'est pas clair si ces paroles sont de Ghelderode ou de son interlocuteur, mais celuici ajoute: « Comme j'en parle au Maître, il me signale qu'il y a trois ans, sa candidature fut déjà mise en avant. Le comité suédois demanda, par écrit, des renseignements à notre Académie de langue et de littérature françaises. Ces messieurs répondirent en envoyant... la liste de leurs œuvres. Décontenancés les Suédois couronnèrent un auteur finnois. »

Ces allégations sont douteuses. Le seul Finnois jamais couronné fut Sillanpää, qui obtint cette distinction en 1939. Avant 1960, il avait plusieurs fois été question de Ghelderode, non pas « il v a trois ans », mais en 1953-1954. Le 20 janvier 1954, par exemple, l'hebdomadaire satirique Pan avait révélé qu'en 1953 des écrivains de différents pays avaient présenté la candidature de Ghelderode, mais que l'Académie avait « poussé des hauts cris » à cause de sa collaboration à Radio-Bruxelles. Cette révélation n'avait pas empêché Ghelderode de raconter à Gilbert Ganne, le 27 septembre 1954, lors d'un entretien publié le 13 octobre dans l'hebdomadaire Arts sous le titre Ainsi parlait Michel de Ghelderode, Candidat involontaire au Prix Nobel, que l'Académie l'avait « proposé, à la demande de la Suède, comme candidat au Prix Nobel de littérature en même temps que Franz Hellens et Georges Simenon ». J'ai découvert la source, plutôt suspecte, de ce propos : le 30 août 1954, Jean Francis avait écrit au dramaturge, dans l'espoir de rétablir leurs liens d'amitié brisés depuis un an et demi, que grâce à ses démarches auprès d'un attaché culturel qui avait été en mission en Suède, il pouvait enfin lui annoncer une grande nouvelle : « Aujourd'hui je peux vous dire que la Suède souhaiterait accorder le Nobel à un belge et que l'Académie a présenté de Ghelderode, Simenon et Hellens. De renseignements sûrs il apparaîtrait que c'est vous qui avez le plus de chances. »

Devant toutes ces contradictions, une seule chose paraît acquise : Ghelderode n'est pas entré à l'Académie à cause de l'opposition sans appel de Gustave Charlier, qui, selon Joseph Hanse, « ne voulait pas d'inciviques à l'Académie ». Charlier, qui, à la fermeture de l'U.L.B. en novembre 1941, avait été arrêté en qualité de président de faculté et interné à la Citadelle de Huy, avait déjà catégoriquement refusé en février 1945 de signer la pétition rédigée par Franz Hellens. En septembre-octobre 1944, il avait déjà refusé, d'abord à Jean-Marie Culot, puis à Hellens, de témoigner par écrit en faveur de Ghelderode. Le 25 septembre, le dramaturge écrivit à Hellens : « Je n'ai rien pu obtenir, par les personnes qui s'entremirent jusqu'à ce jour, de M^r Vanzype (qui fait le patriotard et prétend que je serais un collaborationniste camouflé!) et de MI Charlier, trop occupé et inapprochable. J'ai pensé que vous peut-être pourriez remettre les choses en place et obtenir ce que de braves gens sans grand prestige n'ont pu obtenir. » Le résultat de la démarche de Hellens auprès de Charlier ressort de ce que Ghelderode répondit le 12 octobre à une lettre datée du 9 mais perdue : « Je comprends parfaitement l'abstention de Mr Charlier et je me demande même s'il est nécessaire de solliciter des écrits des membres de l'Académie. Ces gens nous sont connus : ils ont l'héroïsme (sauf pour un Charlier) dans un suspensoir! » Le lendemain. Hellens lui rendit compte de son entrevue avec le secrétaire perpétuel Gustave Vanzype : « V. Z. me paraît avoir compris très exactement votre cas, avec beaucoup de cœur (son cœur à lui, il semble du moins, n'est pas, comme vous le dites très drôlement, dans un suspensoir!) Il m'a spontanément promis d'écrire une lettre à l'un des échevins libéraux de votre commune, où il vous défendra sans restriction aucune. J'ai eu l'impression qu'on vous estime dans cette vénérable maison de petits parvenus où un peu d'humanité et de justice subsiste peut-être encore, malgré tout. » Vanzype ne tint pas sa promesse, et quatre mois plus tard, refusa de signer la pétition de Hellens en faveur de Ghelderode, mais moins brutalement que Charlier : le 13 février, Marie de Vivier annonça à Ghelderode: « Charlier refuse. C'est un scandaleux personnage! » C'est à cause de cette phrase, peut-être, que le 22 décembre 1949. Ghelderode confia à Robert Guiette, lorsqu'il apprit que l'administration avait demandé l'avis de Charlier sur l'opportunité d'une bourse d'études qu'il venait de solliciter : « Cet homme me déteste et me tient pour un indésirable, qui peut crever, quoi ! Et voilà soulevée, puante, toute l'épuration, le civisme, le patriotisme – et toute cette merde dont on a empoisonné ma pauvre vie de solitaire !... » Le 24, Guiette lui répondit : « Comme vous vous tourmentez ! l'Administration n'est pas rapide, j'en conviens. Mais croyez-moi, personne ne songe à vous être désagréable, bien au contraire. » Et il expliqua que, puisqu'il s'agissait de recherches sur De Coster, il était normal que le C.N.R.S. ait demandé à Charlier « une note sur l'intérêt de la recherche à faire ». Sa conclusion est intéressante pour la connaissance de la personnalité de Ghelderode : « N'imaginez pas de persécutions lorsque les formalités habituelles vous semblent lentes ou compliquées. » Charlier n'empêcha pas Ghelderode d'obtenir la bourse désirée, mais, en novembre 1952, il s'opposa fermement à l'élection de Ghelderode et réussit à convaincre ses confrères philologues. Les archives de l'Académie permettent de préciser que le 18 octobre Ghelderode avait été classé 1er candidat par la section littéraire, mais que le 8 novembre il fut évincé, les deux sections réunies, par 12 voix à Edmond Vandercammen contre 8 (plus 1 voix à Robert Goffin et 1 bulletin blanc).

On aurait voulu que Ghelderode eût succédé à Georges Rency, rien que pour entendre l'éloge qu'il aurait prononcé de son prédécesseur, qu'il n'estimait pas beaucoup. Le 3 avril 1936, il avait déjà confié à Wyseur : « Et plus j'avance, plus je m'éloigne de ce monde

littéraire belge, [...] ce monde petit et méchant, vivant de reliefs étrangers, sans fierté, sans race. Heureuse solitude! Et louée la Providence qui me fit naître Ghelderode plutôt que Rency, Gauchez ou Tartempion !... » Le 30 octobre 1946, réunissant en une seule phrase le nom de Maurice Gauchez, sa principale tête de Turc, et ceux de trois écrivains qui avaient, comme Charlier, refusé de signer en 1945 : le directeur du *Thyrse* Léopold Rosy et les académiciens Gustave Vanzype et Georges Rency, il avait écrit à Jean-Marie Culot : « Comment puis-je oublier à mon âge et après ce que je viens de vivre que nous sommes au royaume où fleurit l'enragé, l'insane, l'inepte, la cacographie, la Gauchèzerie, la Rosystance, la Vanzypette barbue — Vanzipettus barbicum (Dodoneus De rerum natura p. 1755) —, le caseum rency, et tout ce qui fait rire en son for l'excellent homme nommé Jean-M. Culot. Redoutez la vindicte du gendelettre, cher ami, proche cousin du gendarme, et craignez qu'on ne vous soupconne du moindre talent! Et relisez à genoux ce que Baudelaire a liminairement écrit sur la naissance du Poète! » Et le 11 octobre 1951, dix-sept jours après le décès de Georges Rency (nom de plume d'Albert Stassart), il avait écrit à son ami Robert Van den Haute, après avoir annoncé son départ pour Paris : « Je suis vivant, partant... Et mort, Monsieur Stassart dit Rency désormais Pourri! Amen, plus que charitable, jamais été si tendre, moi !... Amen, bis, ter... »

Plutôt que de plaider chaleureusement la cause de Ghelderode, le conseiller d'État Paul De Bock aurait peut-être mieux fait de procurer à Luc Hommel une copie de l'arrêté du Régent paru dans Le Moniteur belge des 4-5 mars 1946. Cet arrêté concluait que la révocation prononcée contre Ghelderode le 12 janvier 1945 par le Conseil communal de Schaerbeek n'était « pas fondée », et il la remplaçait par « une peine disciplinaire de trois mois de suspension sans traitement ». Cette décision était basée principalement sur deux considérations: 1° « l'intéressé a continué, pendant l'occupation, à donner à Radio-Bruxelles les mêmes causeries qu'il y donnait avant le 10 mai 1940, causeries ayant trait à des sujets se rapportant au folklore et à un lointain passé de l'histoire nationale »; 2º « ses causeries ne pouvaient en rien servir la propagande ennemie, mais [...] l'intéressé, qui avait la qualité de fonctionnaire communal, a néanmois commis une faute en ne se rendant pas compte que sa collaboration, à l'abri de toute critique en soi, n'en avait pas moins pour résultat de rendre attrayantes pour les auditeurs des émissions radiophoniques au cours desquelles de véritables collaborateurs se livraient à une propagande antinationale ».

Pour le ministre de l'Intérieur, Adolphe Van Glabbeke, Ghelderode n'était donc pas un « véritable collaborateur » et il n'y a pas lieu, dans l'état actuel de nos connaissances, d'être plus sévère que lui, bien qu'il soit faux que Ghelderode ait « continué » à la radio une activité qu'il exerçait avant le 10 mai 1940 : il est vrai qu'il avait donné à l'I.N.R. quelques causeries avant l'Occupation, mais la dernière de ces causeries, sur Damme, remontait au... 19 juillet 1933. Quant à savoir si les causeries de 1941-1943 ont pu servir la propagande nazie, Ghelderode et ses amis Hellens, Poupeye et Daniel van Damme prétendent que non, qu'elles eurent même l'effet contraire.

Le 24 septembre 1944, Franz Hellens écrivit au dramaturge : « Vous reproche-t-on les causeries faites à l'I.N.R., payées par les deniers belges, et qui ne vous ont servi qu'à payer les remèdes pharmaceutiques qu'exigeait votre état, et sans lesquels vous ne seriez plus de ce monde ? Ces causeries que nous avons tous entendues, savourées, qui servirent à soutenir et relever notre moral, car elles parlaient de notre passé pour l'exalter et rappeler que le goût de la liberté a toujours été le nôtre... Que de fois, en vous écoutant, j'ai tremblé pour vous, vous voyant si audacieux, risquant au micro des idées et des phrases peu orthodoxes à l'époque de terreur où nous vivions. [...] Je considère l'œuvre que vous avez accomplie, comme patriotique au plus haut point. »

Devant la commission d'enquête qui l'interrogea le 13 octobre 1944, Ghelderode affirma lui-même: « J'avais recu l'assurance que je faisais bien et cela de mon meilleur ami, l'écrivain Franz Hellens, qui fait d'ailleurs partie du comité des intellectuels antifascistes. Il m'avait dit que si je n'acceptais pas, on mettrait à ma place un « infâme » collaborateur ». Le surlendemain, il pria son ami de bien vouloir confirmer cette affirmation par écrit. Hellens témoigna aussitôt qu'il lui avait dit en 1941 : « Vous êtes gravement malade et votre état nécessite des soins extrêmement coûteux. Vous n'avez pas d'autre moven de vous les procurer et vos causeries peuvent soutenir le moral des bons Belges qui vous écoutent. Si vous n'aviez pas besoin d'un supplément d'argent pour vous sauver d'une mort prochaine et certaine, vous ne songeriez sans doute pas à accepter un travail en somme ingrat. Mais vous y êtes littéralement acculé, il me semble. Au reste, tout le monde vous connaît, vos nombreux lecteurs savent, comme je sais, comme je puis l'affirmer, que vous êtes un excellent Belge ayant au cœur la haine de l'ennemi qui nous tient sous sa botte! »

Daniel van Damme rédigea un témoignage analogue (que pour des raisons mystérieuses il n'envoya pas). Il rappela à Ghelderode qu'il avait commencé par se montrer réticent parce qu'il redoutait que « le public non prévenu ne discerne pas les mobiles patriotiques qui [l'] inspiraient », mais qu'il avait fini par s'incliner devant la force de son argumentation : « Vous appréhendiez à juste titre que l'intense germanisation de nos provinces se prolongeant, notre peuple perde peu à peu la notion de sa personnalité propre et c'est pourquoi vous vous êtes donné courageusement pour mission de lui rappeler les fastes de son passé et les exquises qualités de son âme. »

Cette argumentation est sujette à caution. La correspondance montre que le dramaturge n'est devenu « belgicain » qu'en 1942-1943, plus particulièrement après le tournant que constituait la chute de Stalingrad. Au début de l'Occupation, il était même germanophile. Le 2 août 1940, il écrivit au graveur flamingant Jac Boonen au sujet de leur ami commun le peintre Prosper De Troyer: « J'espère qu'il connaîtra bientôt cette gloire à laquelle il a droit, maintenant que la Flandre sera rendue à elle-même. Il faudrait une retentissante et vaste exposition de toutes ses œuvres, cette annéeci encore! Il faudrait cela pour vous aussi! Ce doit être possible, avec l'aide des dieux germaniques, qui aiment l'art autant que la guerre. » Le 4 décembre de la même année, il confia au même ami : « Votre destin ne me paraît pas de faire le Diogène avec lanterne et de partir à la recherche d'hommes nouveaux ; votre destin est de vous confiner dans la solitude et de travailler. Aussi, tentez de vous abstraire et d'échapper à la confusion générale qui règne en ce pays de décombres. Et dites-vous que la Flandre (quelque forme [qu']elle emprunte pour renaître) n'existera pas sans l'opération des magiciens: les poètes, les musiciens, les plasticiens... Elle n'existera peut-être et n'obtiendra peut-être d'être respectée que par eux. Vous voyez que je ne me berce non plus pas d'illusions! En attendant, il reste vrai que la lumière vient du septentrion. » Le lendemain, Ghelderode écrivit à Daniel van Damme : « Le temps du suffrage universel est révolu, remercions-en Dieu, et tous les dieux de Germanie. » Et le 28 juin 1941 enfin, il confia à Boonen : « En attendant que l'Antéchrist soit jeté aux abymes par Thor, Wotan et tous les Siegfried tueurs de dragons, je me chauffe au soleil, pareil à un fainéant du breughelien Land van belofte [Pays de Cocagne]... Mais où sont les tartes, boudins, jambons ; où coulent le lait et le miel ?... Espérance... » Ce sont là les quatre seules marques de germanophilie relevées dans l'ensemble de la correspondance. Elles montrent qu'au moment d'accepter la proposition de Radio-

Bruxelles. Ghelderode, tout en mettant en garde son ami Jac Boonen contre l'Ordre nouveau, n'était nullement hostile à l'occupant. Si rien ne prouve qu'il ait accepté la chronique par sympathie pour les Allemands, il est plus que douteux qu'il l'ait fait par patriotisme. S'il a accepté la chronique, vers le 22 mars 1941, c'était parce que son ami de jeunesse Gabriel Figeys, devenu directeur de Radio-Bruxelles, la lui proposait ; c'était parce qu'il avait besoin d'argent pour payer ses médicaments ; c'était aussi parce que, tout en refusant tout engagement au service d'un groupe affilié à l'Ordre nouveau, il partageait la sympathie de Figeys pour une certaine « morale nouvelle ». Le 20 avril 1941, cinq jours avant sa causerie inaugurale, il écrivit à Figeys, en réponse à une lettre malheureusement disparue : « Les pensées dont tu me fais part dans ta lettre rejoignent les miennes. Bien que sous le coup d'une incurable tristesse, je ressens, au spectacle des événements, le vertige, le frisson que donnent les tempêtes. Mon sentiment est double : chagrin de voir les hommes s'entretuer, espérance de les voir se réconcilier pour longtemps, bientôt! Oui, il nous faut tourner le dos au passé qui pue — chose morte et dont nous restons malades ; il nous faut regarder l'avenir avec calme, sans nous demander si nous serons de ceux qui participeront à l'entrée dans un nouveau monde. Il importe que ceux qui viennent soient plus heureux, moins veules, plus vivants !... Dans la mesure de nos moyens, nous devons travailler à la fondation d'une société future ; c'est une loi profonde... Moi, je n'ai que ma plume, ma parole; je les mets au service, non pas d'un système ni d'un groupe, mais d'une morale nouvelle dont tu as, comme moi, annoncé le règne... »

Quant à leur contenu, il est vrai que les causeries étaient essentiellement consacrées au folklore et à l'histoire marginale de la Belgique, mais Ghelderode et ses amis exagèrent lorsqu'ils les qualifient de « patriotiques ». Aux phrases d'Hellens et de van Damme déjà citées, on pourrait en ajouter toute une série de Ghelderode luimême. Je me limite à celles qu'il adressa au docteur Louis De Winter le 3 février 1945 : « Il s'est trouvé, dans un conseil communal, treize individus (contre douze qui me défendaient) pour me faire payer le crime d'avoir, sous l'occupation, rappelé aux Belges qu'il existait une Belgique, une patrie qu'aucune domination étrangère n'avait jamais pu détruire. Relisez les deux volumes de ces chroniques qui ont paru sous le titre Choses et Gens de chez nous — vous serez édifié!... J'ai soutenu le moral de mes compatriotes — et c'est moi l'incivique! Démence!... »

Les deux volumes auxquels Ghelderode faisait allusion ne contiennent que 71 des 112 ou 113 chroniques rédigées pour Radio-Bruxelles. Il faut ajouter que dans les douze manuscrits retrouvés des treize chroniques inédites figurent deux textes dans lesquels Ghelderode fait l'éloge du Grand-Bruxelles, ce qui aurait aggravé son cas si on les avait retrouvés en 1945. Il faut ajouter enfin que les versions publiées ne sont pas entièrement conformes aux versions dactylographiées destinées à Radio-Bruxelles, ce qui vaut également pour les 28 chroniques publiées après 1943. Ces variantes sont sans importance, sauf pour la chronique intitulée Le Juif errant que Ghelderode a lue lui-même le 27 juin 1941 et qu'il terminait en apostrophant directement le Juif errant : « Le temps ne serait-il pas arrivé pour votre tribu de se remettre en marche forcée, le climat de la débonnaire Europe devenant par trop malsain? Certainement partez-vous en éclaireur, vous l'ancien, avec votre valise vide et votre bâton de pèlerin dont vous ferez à l'occasion une matraque. Ce n'est pas moi qui vous retiendrai, par amour du pittoresque. Bon voyage, Isaak! » Comme je l'ai montré en 1971 dans Michel de Ghelderode ou la hantise du masque, la version publiée, amputée de cette fin, est moins antisémite que la version radiophonique. Il est toutefois étonnant qu'aucun des « persécuteurs schaerbeekois » de Ghelderode ne se soit souvenu de cette causerie du 27 juin 1941 et qu'aucun ne se soit achoppé en 1943-1945 à cette chronique qui, même dans sa version affaiblie, restait outrageante.

Il est étonnant aussi que personne ne se soit souvenu en 1945 du conte Eliah le peintre, écrit entre le 1er et le 10 avril 1940 mais publié le 15 novembre 1941 dans l'édition originale de Sortilèges. Ce récit, littérairement un des meilleurs du recueil, contenait, outre une série de clichés antisémites et quelques insultes attribuées à des comparses, un passage où le narrateur, qui ressemble beaucoup à l'auteur, injurie gravement le pauvre peintre en s'attaquant à ses origines juives. « Et les juifs ?... », lui lance-t-il à deux reprises. Le peintre finit par réagir : « Les juifs ?... Pouah !... Oui, les juifs !... Ou'attendez-vous pour les traquer, les massacrer ? Vous, oui vous ! C'est ici un des derniers pays où les juifs vivent en paix... » Et le narrateur de répliquer : « Sans doute, mais vous ferez tant qu'on s'y mettra aussi! Depuis le moyen âge nos princes vous fichaient la paix, c'est vrai ; et ce n'a que trop duré, n'est-ce pas ? Vous l'appelez, la persécution et vous l'aurez. C'est trop simple, la paix pour votre espèce qui se croit la vocation du martyre et qui n'est apte qu'aux pratiques masochistes !... »

Restent les quelques dizaines de traits antisémites, généralement brefs, qui déparent l'ensemble des lettres privées de Ghelderode et une missive du 15 septembre 1942 dans laquelle le dramaturge, dépassant l'insulte, éclaircit quelque peu son « mépris des juifs ». Ces documents auraient certainement influé sur le comportement du Conseil communal en 1945 et de l'Académie en 1952 s'ils avaient été connus. Presque tous ont été révélés par moi, non pas en 1998, dans le tome V de la Correspondance comme certains le croient aujourd'hui, mais en 1971, dans la première édition de Michel de Ghelderode ou la hantise du masque où je consacrais une douzaine de pages à l'antisémitisme de l'auteur de Barabbas. J'y reproduisais même l'essentiel de la lettre du 15 septembre 1942. Il est surprenant que cette révélation n'ait nullement provoqué l'émotion suscitée par son insertion dans le tome V. Ce dernier volume n'apporte pourtant presque rien qui ne figurât déjà dans la thèse de 1971. Ce qu'il apporte de neuf, c'est qu'il pose explicitement la question de savoir s'il y eut un rapport entre l'antisémitisme de Ghelderode et sa germanophilie. Cette question ne pouvait plus s'éluder, car la lettre la plus entachée d'antisémitisme datait du moment où la déportation atteignit en Belgique son point culminant: entre le 4 août et le 15 septembre, 10 000 juifs, dont 4 000 arrêtés lors des quatre rafles faites à Bruxelles entre le 15 août et le 11 septembre, avaient été chargés à Malines dans les trains d'Auschwitz.

Le résultat de mes nouvelles recherches est que, dans l'état actuel de nos connaissances, il ne semble pas y avoir de rapport entre l'antisémitisme de Ghelderode, attesté régulièrement, une trentaine de fois, de 1922 à 1952, et sa germanophilie passagère, limitée à quatre indices, situés, je le rappelle, entre le 2 août 1940 et le 28 juin 1941. Le tome V ne met donc pas Ghelderode dans de vilains draps, comme le titre notre ami Jacques De Decker dans Le Soir du 4 mars dernier. J'avais dénoncé l'antisémitisme de Ghelderode en 1971, mais aucun érudit, aucun journaliste parmi tous ceux – et ils furent nombreux - qui rendirent compte de l'ouvrage n'avait cru nécessaire de mettre en épingle mes treize pages sur l'antisémitisme, même pas notre ami Jacques, auteur de deux excellents comptes rendus. Pourquoi ? Peut-être parce qu'en 1971 le sujet était tabou. Probablement parce que l'époque y était moins sensible que la nôtre et parce que la pression des associations juives était moins efficace. En publiant le tome V, je n'ai voulu ni aggraver le cas de Ghelderode ni l'atténuer. J'ai essayé de pousser aussi loin que possible la recherche de la vérité, persuadé qu'une meilleure connais-

sance de l'antisémitisme de Ghelderode pouvait contribuer à mieux comprendre et à mieux combattre l'antisémitisme en général, tous les racismes. Il faut savoir que Ghelderode était antisémite. Il faut en parler, en discuter. Mais il serait regrettable et injuste de ne parler que de cette tare ou de pratiquer, à cause d'elle, la conspiration du silence, comme l'ont fait cette semaine les médias francophones.

L'antisémitisme de Ghelderode était surtout caractériel. Nettement paranoïde, notre dramaturge était constamment à la recherche de boucs émissaires pour prêter des visages à ses angoisses existentielles. Les Juifs étaient un de ces visages. Les autres étaient les politiciens (anciens et nouveaux), les cléricaux, les francs-maçons, les financiers, pour ne nommer que ceux qu'il désigne lui-même dans sa lettre du 15 septembre 1942, que j'essaie de situer ici dans son contexte immédiat mais qu'il faudrait situer également dans le contexte général de l'antisémitisme de l'époque et dans l'histoire des lettres françaises de Belgique (Edmond Picard, Camille Lemonnier, Max Elskamp, Jules Destrée, Georges Simenon, Jean Ray, Hergé, Franz Hellens, etc.).

Le 10 septembre 1942, Willem Doevenspeck, flamingant antisémite, annonce au dramaturge que sa traduction d'*Hop Signor*! est refusée par le K.N.S. (Koninklijke Nederlandsche Schouwburg) d'Anvers. Ghelderode lui explique aussitôt pourquoi: parce que la femme du directeur Joris Diels (la grande actrice Ida Wasserman) est Juive. Bien que cette explication, suggérée par Jac Boonen le 13, fût fausse — la vraie raison, selon le traducteur lui-même, était que la pièce était trop brève pour remplir la soirée —, Ghelderode se lance à corps perdu dans le discours paranoïde:

Laissez-moi vous confier ma pensée secrète au sujet de cet échec. Il se peut que ce coup soit dirigé contre vous-même, ou contre votre échevin des Beaux-Arts; mais je crois plutôt que c'est moi, l'écrivain, qu'on veut atteindre, comme pour l'affaire d'Halewyn. Notez que je ne connais pas Diels, ni personne dans ce monde spécial, à Anvers. Seulement, on m'y connaît, on y connaît ce que je n'ai jamais caché, depuis que j'écris: mon dégoût des politiciens et mon mépris des juifs. Voyez donc en tout cela des représailles juives! Vous me répondrez qu'on les chasse, qu'ils disparaissent, qu'un régime nouveau s'établit lentement? Je vous dis moi que les juifs poursuivent leur règne occulte sur ce malheureux pays, alliés avec les maçons, voire avec ce pitoyable clergé belge! Quant aux hommes nouveaux qui prennent place? Ce sont d'anciens politiciens convertis, des porteurs de masques, des arrivistes, qui mangent à deux râteliers, qui jouent sur deux tables!... Alors? Il y a tout simplement que votre Diels obéit aux juifs, comme par le passé. Les juifs contrôlaient tout, la presse, le cinéma, la radio, le théâtre, les pélerinages

MICHEL DE GHELDERODE ET L'ACADÉMIE

— ils continuent, par personnes interposées. Et ce Diels a reçu ordre de ne pas jouer ma pièce. De qui ? D'une juive probablement, invisible, qui se tient dans les coulisses. Vous devez en savoir plus long que moi à ce sujet. Sinon, faites une enquête sur le divorce et les fréquentations de cet homme.

C'est pour des motifs semblables que la création de mes pièces reste interdite sur les scènes officielles. Croyez-moi si je vous affirme que les directeurs des scènes bruxelloises, le Parc par exemple, ne font rien sans le consentement des juifs, de la finance, de la politique. [...]

Les façades changeront, les hommes demeurent des hommes! Le théâtre ne deviendra pas un instrument rituel: il restera un lieu de prostitution. En vérité, les juifs y veillent, dont on ne chasse pas les procédés, les alliés, les habitudes, les tactiques, les odeurs, les admirateurs, comme on chasse leurs représentants des zoologiques ghettos! Combat impossible, disproportionné, car il faudra lutter avec l'invisible, les spectres...

[...] Écoutez-moi. Ne cherchez plus à me faire jouer ou à m'éditer. Gardez ce temps précieux, cette énergie pour d'autres artistes dignes d'aide et de confiance : il doit y en avoir beaucoup en Flandre. Moi, mon temps viendra, je puis attendre. Après ma mort, on découvrira ces pièces étranges qui effrayent les éditeurs ou dont la salubrité, annonçant un retour aux grands âges, épouvante les youtres. Ah! s'il s'agissait de faux-art, de fabrication supérieure, de contrefaçon, je serais célèbre. Je ne veux pas connaître la gloire, j'en souffrirais, et, par expérience, j'en ai détourné mon chemin. Un artiste de mon espèce, un voyant, ne sera pas plus à sa place sous le régime qui vient qu'il ne le fut sous le régime qui meurt. Je ne demande plus rien à l'avenir, à l'existence. Je ne participerai plus à rien.

Il est frappant que dans cette longue diatribe Ghelderode renvoie dos à dos les politiciens anciens et nouveaux. S'il explique le refus d'Hop Signor! par l'intervention d'une Juive, c'est parce que la veille il a lu cette explication sous la plume de son ami Jac Boonen. Sinon il aurait attribué son échec à l'ingérence du clergé ou d'un de ses autres boucs émissaires. En 1947, au lendemain de la création parisienne de la même pièce, il attribuera la critique négative aux ... communistes: « La presse communiste ou sympathisante au communisme a recu un mot d'ordre (de Belgique vraisemblablement) et m'a été défavorable. » En 1949, sous l'influence du peintre Félix Labisse, il mettra le scandale de Fastes d'Enfer sur le compte du ... clergé : « Le clergé s'en est mêlé, voilà la vérité ! Le tapage a été mené par ordre, par les jeunesses catholiques, venues en escouades. Et c'est Madeleine Renaud, assez cléricale, qui a alerté le clergé. Barrault aurait engagé Fastes d'Enfer sans l'avis de sa femme. » En 1954, après que Barrault aura retiré La Farce des Ténébreux de l'affiche du Théâtre Marigny, l'auteur expliquera à Gilbert Ganne : « Il y avait certainement une soutane dans les coulisses. »

Ghelderode était infiniment plus anticlérical qu'antisémite. Comme son anticléricalisme, son antisémitisme était irrationnel, sans fondement ni théorique ni pratique (il n'a guère fréquenté ni de Juifs, ni de prêtres). Son antisémitisme n'était pas seulement antérieur à la guerre, mais également postérieur. En 1942, il ne savait évidemment pas ce qui arrivait aux Juifs qu'il voyait disparaître. Après la Libération, lorsqu'il l'apprend, il ne renonce pas pour autant à son « mépris ». Le 12 juillet 1946, il écrit à Wyseur : « Sais-tu que les juifs se sont jetés sur Le Coq comme mouches à merde sur un rosbif? Au point que les honnêtes gens (je veux dire les gens de goût et de quelque distinction) vont se baigner ailleurs, à Wenduyne... C'est leur triomphe, aux juifs, ils ont gagné! Et inventé la bombe atomique. Kyrie Eleison! » Un an et demi plus tard, le 21 janvier 1948, il prétend dans le Journal de Bruges, dans un article sur Chaplin: « Le racisme me fait horreur et [...] il m'a toujours paru aussi odieux de vomir le juif que de l'aduler », mais cela ne l'empêchera pas de décocher encore de temps à autre des traits contre les Juifs. Le plus acéré figure dans une missive du 26 juillet 1952 adressée à Gabriel Figevs. Le dramaturge y raconte à son ami de jeunesse que ses succès à l'étranger lui rapportent un peu d'argent, mais que pour récolter les sommes qui lui sont dues il doit se dédoubler: « d'une part, l'écrivain qui s'abstrait ou cherche à s'abstraire; d'autre part, le boutiquier qui discute comme un youtre avec des youtres — ces réchappés des ardeurs Adolphines qui sont les maîtres de tout et du reste : radios, théâtres, films, éditions, embusqués à tous les étages de la ruche laborieuse, pour sucer le miel des travailleurs intellectuels. »

Après cette diatribe, on ne rencontre plus sous la plume de Ghelderode de pareilles avanies. Le 19 mars 1961, il affirma même, dans une lettre sur *Barabbas* adressée au metteur en scène américain (et juif) Isaiah Sheffer:

En aucun cas, je n'ai voulu ridiculiser des prêtres de la religion hébraïque et je ne le ferai jamais ! J'ai horreur du racisme et de tous ces fanatismes, comme l'antisémitisme, qui ont suscité tant de crimes inexplicables ! Ces prêtres de théâtre sont impersonnels et nécessaires à l'action : s'ils symbolisent quelque chose, c'est plutôt le clergé catholique romain, que je déteste partout où il fait de la politique et trahit la religion primitive de Jésus ! C'est à cause de ce clergé que j'ai rompu toutes relations avec l'Église catholique, d'ailleurs, tout en demeurant chrétien et mystique, par hérédité et par tempérament ! [...] La question de savoir qui a tué Jésus, des juifs ou des Romains : c'est la haine qui a tué Jésus, la peur et la bêtise. Ce n'est pas le peuple juif ni le gouvernement de Rome ! Voilà tout ! Je suis d'ailleurs l'ami de nombreux juifs et jamais je n'ai la moidre discussion à ce sujet — au contraire, j'éprouve pour cette race

MICHEL DE GHELDERODE ET L'ACADÉMIE

antique et qui a tant fait pour le génie humain à travers les âges, une admiration qui n'a fait qu'augmenter depuis les persécutions nazies !...

Ghelderode était peut-être sincère en 1961 lorsqu'il qualifiait la Shoah de « crime inexpiable », mais il mentait lorsqu'il ajoutait que son admiration pour les Juifs n'avait « fait qu'augmenter depuis les persécutions nazies ». Il oubliait ou faisait semblant qu'en 1942 il se vantait de n'avoir « jamais caché » son « dégoût des politiciens et [son] mépris des juifs ». Cet exemple montre, une fois de plus, combien il est dangereux de croire Ghelderode lorsqu'on ne connaît de lui qu'un nombre limité de lettres. Il montre combien il est difficile de publier ses lettres, combien il est nécessaire de les soumettre à un examen approfondi avant de les annoter scrupuleusement.

Ceci dit, je ne crois pas que mes nouvelles recherches auraient gagné à l'auteur de Mademoiselle Jaïre les quelques voix qui lui manquèrent en 1952 pour devenir membre de l'Académie. Elles ont peut-être mis fin à certaines rumeurs tenaces : Ghelderode « a fait partie d'un comité d'honneur (?) aux côtés de Borms, du Dr Daels, de Jef Van de Wiele et autres sommités de la trahison » (Max Rose, dans une lettre datée du 1er décembre 1947) ; Ghelderode a prononcé à la radio pendant la guerre d'odieux discours contre les Juifs (Herman Boon, dans l'hebdomadaire flamand Kerk en Leven du 20 novembre 1969); Ghelderode « passera quelques jours en prison à la Libération. [...] il sortira de l'épreuve profondément ébranlé » (Jacques De Decker, dans Le Soir du 4 février 1998). Elles ont révélé qu'il n'y eut vraisemblablement pas de rapport entre l'antisémitisme de Ghelderode et ses sympathies pro-allemandes du début de la guerre. Mais elles ont confirmé pour le reste la plupart de mes conclusions de 1971 et notamment que Ghelderode était le plus souvent désespérément négatif : anticlérical, antisémite, antifranc-macon, antibelge, antiflamingant, antifransquillon, antifrançais, antiaméricain, antirusse, anticommuniste, antirationaliste, misogyne, etc. La publication de sa correspondance a ajouté qu'il avait aussi fort mauvais caractère : qu'il était souvent acariâtre, atrabilaire, susceptible, ingrat, opportuniste, desservi par une pensée réactionnaire et fluctuante, constamment ballotté entre des sentiments contradictoires, menteur, médisant, mythomane, petit-bourgeois avec des allures de grand d'Espagne, etc. Il avait le culte de l'amitié, mais il lâchait ses meilleurs amis, temporairement ou le plus souvent définitivement, à la première égratignure ou lorsqu'ils cessaient de lui être utiles (Marie de Vivier, Franz Hellens, Camille Poupeye, etc.).

Il faut se garder, toutefois, de réduire Ghelderode à l'image peu flatteuse et sombre qu'il donne de lui-même dans le tome V. Il ne faut pas oublier que les angoisses et les privations de la guerre et de l'après-guerre l'ont beaucoup diminué. Il ne faut pas oublier qu'avant le déclin de sa santé à la fin de 1936, il était capable de l'amitié la plus désintéressée, doué d'un humour typiquement bruxellois qu'on appelle « zwanze », heureux de se livrer à la joie de créer de « grandes machines » et au plaisir épistolaire. Ce n'est que progressivement, suite au tarissement de son génie créateur, que ce qu'il appelait sa « haine » prit le dessus, n'épargnant que l'amitié (bien plus que les amis et beaucoup plus que les amies), ses animaux domestiques (ses chiens, chats, son geai), le Christ et quelques saints (la sainte Vierge, saint François d'Assise, le frère Mutien-Marie), Léopold III et la dynastie, la mer du Nord et la Flandre maritime, la Flandre historique et mythique, l'instinct et le rêve, la poésie et l'art. Ce qu'il appelait sa « haine » était en réalité sa peur, que les termes « prêtrophobie » et « xénophobie » expriment mieux que les étiquettes « anticléricalisme » et « racisme ». Plus encore que sa peur, sa « haine » était en dernier ressort le revers de son besoin insatiable d'être approuvé et aimé. Le 8 juin 1961, après avoir rappelé l'hommage qui lui fut rendu le 16 juillet 1960 à Ostende, il confia dans un émouvant Merci, Jan Boon : « Et d'aucuns comprirent que ce serait ma seule, ma dernière célébration publique, moi qu'on ne fête jamais dans ces Belgiques, moi qu'on n'aime pas! » Sans doute les académiciens qui n'ont pas voté pour lui en 1950 ou en 1952 ignoraient-ils ce besoin d'amour, masqué par tant de défauts et de mécanismes d'autodéfense, et craignaientils autant son insociabilité que son incivisme. Jacques Biebuyck raconta dans La Métropole du 4 avril 1962 qu'un jour qu'il s'étonna du fait que Ghelderode ne faisait pas partie de l'Académie, un académicien lui répondit : « Il n'assisterait pas à nos séances »...

À la lisière des mots : traduire un poème ?

Communication de M. Fernand VERHESEN à la séance mensuelle du 13 juin 1998

La plupart d'entre vous ont constaté comme moi, depuis une quinzaine d'années, la prolifération répétitive d'essais, d'études, d'articles, de colloques et d'Actes en tous genres, sur la traduction littéraire. Ces travaux (la Bibliothèque de Strallen, en Allemagne, en compte plus de 90 0001) de « traductologie » témoignent du niveau généralement exemplaire de la traduction d'œuvres contemporaines ou même anciennes. La traduction dite littéraire implique la traduction de poèmes. Elles ont indiscutablement une base commune, mais singulièrement étroite, et leurs orientations sont radicalement divergentes. Le poème est étranger à la discursivité linéaire du roman ou de l'essai. L'espace du mot, dans un poème, n'est en rien réduit par son entrée en phrase² que lui impose la continuité syntaxique de l'écriture romanesque ou conceptuelle. Il fallait toute l'intelligence d'un Maurice Blanchot, d'un André du Bouchet³, ou bien encore d'un Antoine Berman dont les ouvrages trop peu connus sont d'un extrême intérêt⁴, pour définir quelques similitudes et certaines facultés langagières communes aux divers champs de

¹ E.U.K. — Europäische Übersetzerkollegium. Strallen, R.F.A.. Cf. *La quinzaine littéraire*, n° 732, 1998.

² Cf. Maldiney, L'art, l'éclair de l'être, Comp' Act, 1993, p. 65.

³ André du Bouchet, « Note sur la traduction », dans *Ici en deux*, Mercure de France, 1986.

⁴ Antoine Berman, L'épreuve de l'étranger, N.R.F., 1984; Les tours de Babel (ouvrage collectif), Trans-Europ-Represse, Mauvezin, 1985; Pour une critique des traductions: John Donne, N.R.F., 1995.

FERNAND VERHESEN

traductions. On a du reste rarement souligné la pertinence d'un article de Maurice Blanchot, intitulé « Reprises », paru dans le numéro 93 de la *N.R.F.* de 1969 (republié sous le même titre, dans *L'amitié*, N.R.F., 1971, pp. 69-73).

Les cinq pages de Maurice Blanchot, citées intégralement, permettraient de n'y rien ajouter, l'essentiel étant dit. Je cite quelques lignes : « Le traducteur est un écrivain d'une singulière originalité, précisément là où il paraît n'en revendiquer aucune. Il est le maître secret de la différence des langues, non pas pour l'abolir, mais pour l'utiliser, afin d'éveiller, dans la sienne, par les changements subtils ou violents qu'il lui apporte, une présence de ce qu'il y a de différent, originellement, dans l'"original". » La traduction, ajoute Maurice Blanchot, consiste à formuler « une identité à partir d'une altérité... rendant visible ce qui fait que toute œuvre sera toujours "autre", mouvement dont il faut précisément tirer la lumière qui éclairera, par transparence, la traduction ».

Ces quelques mots mériteraient un long commentaire. Je me bornerai, très simplement, à quelques remarques notées en marge au cours de certaines traductions de poèmes, et me référerai seulement à cette expérience personnelle. Il va de soi que demeurer prisonnier de celle-ci témoignerait de l'égotisme le plus obtus, mais, correctement évoquée, je pense qu'elle peut éviter les théorisations idéologiques et permet une réflexion qui ne soit pas coupée de ses sources. Je reconnais, avec Antoine Berman, que tenter d'élaborer une théorie de la traduction est non seulement utopique, mais fallacieux, et que nous n'avons accès, peut-être, qu'au « lieu ouvert et tournoyant d'une réflexion⁵ ».

L'identité dont parle Maurice Blanchot n'est pas explicitement celle de l'œuvre originale, plutôt celle qui se situe, non au-delà ni au-dessus d'elle, mais entre elle et sa transposition. L'identité de l'œuvre source ne peut, de toute manière, être tenue pour un en-soi, pour un absolu. Le poème à traduire se présente comme « un phénomène en phase d'instabilité » (Jacques Garelli⁶), du moins si on le tient pour un organisme vivant, en provisoire léthargie au fond d'un livre. La forme trompeusement ne varietur qu'il offre sur le papier ne figure que l'étape du cheminement dans le cours duquel l'insèrent l'auteur, le traducteur et le lecteur (la traduction est un jeu

⁵ A. Berman, « La traduction et la lettre », dans Les tours..., op. cit., p. 39.

⁶ Jacques Garelli, Rythmes et mondes, Million, 1991, p. 133.

qui se joue non à deux, mais à trois). Le fixisme d'une forme poétique est une vue de l'esprit. Cette forme devient elle-même, ou plutôt advient à elle-même, se crée en quelque sorte, grâce à une lecture qui suscite, qui « provoque » les potentialités d'un texte inerte jusqu'à l'instant où il se transforme, prend au moins l'une de ses formes possibles, en fonction de la stimulation dont il est l'objet. Transformation qui permet l'économie — ce qui n'est pas sans prix — de toute illusoire transcendance. Un texte poétique est toujours en attente d'être. Paul Valéry l'avait bien vu : « L'œuvre dure tant qu'elle est capable de paraître tout autre que son auteur l'avait faite⁷. » La lecture de son texte par l'auteur lui-même n'est ni univoque ni réductrice, mais ouvre, en principe du moins, comme celle du traducteur, tout le champ des possibles au départ d'une structure apparemment intangible.

Toute traduction se présente, par nature, comme une interrogation sur l'activité poétique. Elle est aussi accompagnement, à des moments précis et répétés, de ce cheminement auquel participe le traducteur pour des raisons éventuellement discernables mais strictement personnelles. Le choix qu'il fait de traduire certains poèmes ne répond nullement à une sorte de manque compensatoire, comme on l'a suggéré. Il répondrait plutôt au désir ou au besoin qu'éprouve le traducteur de faire l'expérience d'une autre identité, non pour enrichir égoïstement la sienne (encore que cet enrichissement soit énorme), ni pour s'en revêtir comme d'un déguisement, mais pour trouver en soi la confirmation que l'acte poétique ne peut advenir, ne peut se vivre, qu'au confluent, au croisement, d'identités multiples et diverses. Bien sûr, certaines affinités sensibles ou mentales déterminent souvent le choix des œuvres à traduire, mais il peut aussi bien être suscité par de stimulantes divergences.

Il s'agit, au départ de toute traduction, d'avoir assimilé au mieux la langue d'usage de l'auteur, ce qui est de toute évidence fondamental, et condamne toute adaptation à partir d'une version littérale fournie par un intermédiaire. Mais il est également indispensable et infiniment plus difficile de se mouvoir dans la langue spécifique, et davantage encore dans le langage propre d'un poète particulier, en même temps que dans son univers sensible et mental. L'espagnol de Huidobro, de Juarroz ou de Silva Estrada est bien toujours l'espagnol, mais nettement différencié, ce qui ne l'empêche pas d'interférer de manière particulière dans leurs langages poétiques propres.

⁷ Paul Valéry, Tel quel I, dans Œuvres, t. II, Pléiade, p. 561.

FERNAND VERHESEN

Dans le domaine français il est par exemple notoire que la langue usuelle de René Char entretient avec son langage de poète des rapports extrêmement étroits mais transformateurs qui les situent sur des plans radicalement différents.

Ce n'est donc pas seulement au niveau linguistique d'usage que se situe le traducteur de poèmes, tant en ce qui regarde la langue source que la langue seconde, non plus qu'à leur niveau conceptuel. La « pensée » du poème ne s'exprime pas sur le plan des concepts (ce qui est affaire de la philosophie). Le traducteur français ne peut l'oublier, sous peine d'étendre abusivement le pouvoir traditionnel de sa langue naturellement portée à en faire grand usage. Cette « pensée » s'exprime sur le plan bien différent de la saisie du fait poétique, de l'événement poétique qui se produisent en parallèle avec la formation des concepts, sans se confondre avec eux (il faudrait ici faire place aux percepts de Gilles Deleuze). Où le traducteur tente-t-il de se placer, s'il veut éviter les pièges d'un transfert strictement linguistique, ceux d'une déviance conceptuelle, ainsi que le renchérissement métaphorique à tendance esthétisante ou explicative? Il ne peut se situer qu'au lieu poétique proprement dit et plus exactement, pour reprendre la définition qu'en donne Jacques Garelli, au *lieu pensant* du poème⁸. Nous y reviendrons.

Jean Paulhan, dans *Braque le patron*, dit : « l'homme qui a inventé, après Cézanne, la peinture moderne, est aussi celui qui sait la protéger de l'indiscrétion. » Le traducteur, lui, pratique une incroyable indiscrétion dès l'instant où il se met à traduire un poème. Il fait incursion violente dans une œuvre jusqu'à cerner, en son tréfonds, l'endroit où opère son éventuel secret qu'il pourrait être tenté de divulguer. Or, il est tenu, s'il l'a situé, de le transmettre tel que l'auteur n'a pu faire autrement que de le « montrer », et tel qu'il se manifestait en lui. Il s'agit, sans plus, d'éclairer ce « noyau » central, de saisir « les signes qu'il [le monde] nous fait et que nous ne voyons pas » (Paul Willems, *Un arrière-pays*, Université catholique de Louvain, 1989, p. 35). Le traducteur se garde bien de vouloir révéler ce que les mots « auraient pu dire, et ce qu'il taisent », comme le note Michel Collot à propos de Jules Supervielle⁹.

L'image du « noyau » est assez facile, sauf s'il s'agit d'un noyau de silence. Car ce noyau n'est peut-être que le rien central dans le

⁸ Jacques Garelli, op. cit., et L'entrée en démesure, Corti, 1993.

⁹ Michel Collot, La matière-émotion, P.U.F., 1997, p. 116.

silence duquel tout se crée et autour duquel le poète répond à un appel. Cet inviolable espace intérieur, avec sa lisière de mots qui seuls sont visibles, est en réalité le lieu de cette « pensée sans pensée » dont parlait Pierre Chappuis à propos d'Octavio Paz (dans Critique, nº 290, 1971, p. 646), et que nous invitent à respecter aussi bien Heidegger que la philosophie traditionnelle chinoise (cf. François Jullien, Figures de l'immanence, Grasset, 1993, et autres ouvrages). C'est à partir de ce lieu-là que commencent à penser les mots. Le traducteur ne peut que se mettre à l'écoute de ce « rien », de ce silence¹⁰ pour percevoir, à son tour et comme en écho, l'appel de ce qui n'est pas dit, l'appel du « muet » (selon André du Bouchet, « Langue, déplacement, jours », dans L'incohérence, Fata Morgana, 1979). Ce non-dit est situé dans les « blancs », les vides qui recèlent l'énigme fondamentale de tout poème. Que cette énigme soit faite d'inexprimable ou d'inexprimé importe peu. L'essentiel est que le poème traduit demeure semblable à l'« "objet invisible" à quoi Giacometti n'en a pas moins voulu, jadis, donner la consistance d'un objet... » : paradoxe, et paradoxe fondateur, que reconnaît André du Bouchet (qui n'est pas tourné vers nous, Mercure de France, 1972, p. 22).

L'objet-poème (ou l'objeu de Ponge) manifestant que ce qui est dit est irrémédiablement incomplet de ce qui ne l'est pas, le premier soin du traducteur est de respecter et de restituer cette incomplétude (cf. Serge Champeau¹¹). Peut-être peut-on penser avec Wittgenstein que « l'énigme n'existe pas » (*Tractatus*, 6,5.6,52), puisqu'elle est désignée, c'est-à-dire circonscrite encore qu'irrésolue, et surtout parce qu'elle se trouve, selon Héraclite, dans le réel lui-même¹². Dès lors, ce que Roberto Juarroz appelait le « fond » du poème ET la réalité (dans un sens proche de celui de du Bouchet), ne peut que demeurer non-dit puisqu'il est la « condition ¹³ » de ce qui est dit. C'est bien ce que pensait encore Roberto Juarroz reconnaissant que le non-dit, le « fond » ou l'abîme ne peut être atteint qu'« à travers la négation », pour « parvenir à quelque forme de l' « affirmation 14 ».

¹⁰ « Souvent j'ai suivi une pensée. Était-ce toujours une pensée ? Parfois plutôt une phrase mentale, muette, signalée, non prononcée, comme sans mots les tamstams africains transmettent des messages », Henri Michaux, Connaissance par les gouffres, N.R.F., 1967, p. 141.

¹¹ Serge Champeau, Ontologie et poésie, Vrin, 1995, p. 137.

¹² Cf. Perniola, Énigmes, La lettre volée, 1995, pp. 28 sqq.

¹³ S. Champeau, *op. cit.*, p. 105.

¹⁴Roberto Juarroz, *Poésie et création*, Trad. Fernand Verhesen, Unes, Draguignan, 1987, p. 147.

La légitimité d'une traduction tient à la manière dont elle se trouve en résonance avec le texte de départ. Est-elle susceptible de coïncider avec les résonances que suscite celui-ci chez son lecteur ? Les « effets » d'un poème, qu'il soit lu à Caracas ou à Bruxelles, sont à jamais indiscernables et d'ailleurs éphémères. Pourtant, relisons Valéry: « C'est véritablement traduire, qui est de reconstituer au plus près l'effet d'une certaine cause » (Œuvres, Pléiade, t. I. p. 451). Le terme de reconstitution implique une fabrication qui récuse, à mes yeux, la nature même de tout poème qui est de présenter (j'emprunte ces termes à Prigogine) une « structure dissipative » vouée à une dissémination totalement imprévisible dans le champ de sa réception. Le traducteur ne dispose ni des effets d'un poème et moins encore de ses causes (ce qui répondrait à une philosophie non pas empirique, mais étroitement positiviste). Il ne dispose que d'un texte, en tout et pour tout, à décrypter en sa profondeur immanente au cours de longues lectures transversales de ses ressources. Aucun poème n'est susceptible d'une seule lecture ni d'une translation définitive, et il faut se garder de l'anesthésier dans un réseau de significations locales ou prétendument déterminantes.

Vivant, cet organisme n'en est pas moins « en situation » dans une œuvre. Il est aussi, et surtout, un organisme ouvert. À quel niveau se produit l'échange avec l'extérieur, je veux dire son oxygénation? Tout au long de sa genèse? S'il se libère du social pour se trouver en dissidence, il est loin d'être « une chose privée de monde » (Garelli). Mais nous sommes dans l'ignorance complète de ce que fut le poème en train de se faire et de ce que furent réellement ses rapports avec son environnement. Le traducteur ne peut qu'espérer conférer à son texte un faisceau de reflets d'une genèse, non pas artificiellement reconstituée (comme le souhaiterait la rationalité valéryenne), mais nouvellement vécue par une sorte d'empathie générative, et créatrice, où s'associent sans se confondre l'autre et le moi.

C'est l'autre que j'accompagne et cet accompagnement implique un écart, une disjonction originelle. Cet écart ne désigne-t-il pas également la distance prise par l'auteur envers lui-même et qui conditionne l'existence du poème ? Un tel écart situe le lieu d'une faille sans laquelle il n'y aurait pas d'écrit. Non que celui-ci soit instrumentalisé pour combler quelque manque psychique ou psychologique (ce qui ferait de la poésie une thérapeutique), mais parce que l'auteur, se cherchant, ne connaît pas cette fusion totale avec lui-

même qui signifierait, en même temps que celle de son regard¹⁵, sa propre inanité. C'est précisément ce regard qu'à son tour porte le traducteur, conjointement avec l'Autre, sur les choses, sur le monde, sur l'existence. Le traducteur se trouve à la fois infiniment proche et irrémédiablement séparé du texte source, comme l'auteur l'est, également, de son texte et de lui-même. En cette équivalence transparaît ce que l'on peut légitimement appeler la paradoxale « fidélité » d'une traduction.

La fidélité consiste en ce sens à situer les caractères fondamentaux du poème, à les respecter sur l'autre versant du texte. Sur son territoire second. C'est ce qu'a fait Alfredo Silva Estrada en d'exemplaires traductions de certains de mes poèmes (Franquear la noche, Éd. Monte Avila, 1976, Caracas — Franchir la nuit, Le Cormier, 1970, Bruxelles). Le texte espagnol présente, en vers libres, des poèmes en prose et ménage des espaces qui favorisent une certaine distanciation du texte d'avec lui-même. Ces distances, implicites dans le texte source, révèlent et rendent sensible un mouvement sous-jacent qui se fait jour dans une langue intrinsèquement plus sonore, plus rythmée que le français, et dont chaque élément demande plus d'espace. On pourrait croire que la fragmentation du texte espagnol modifie le tempo du français, mais il n'en est rien puisque la perception qu'a le lecteur français du rythme plus discret est exactement identique, sous d'autres proportions, à celle du lecteur espagnol. La traduction de Silva Estrada n'explicite pas l'implicite et ne prétend pas dire ce qui précisément n'existait que de n'être pas dit. Elle déplace l'implicite d'un registre où il était tel en fonction de ses constituants linguistiques, vers un autre registre où il se retrouve en fonction d'autres constituants. D'importantes différences n'affectent que les structures de surface. Le rythme de la version est marqué par les « blancs » du texte qui infère son « sens » « à partir d'une discontinuité d'éléments discrets » (j'emprunte ces termes à Jean-Michel Rey¹⁶). Cette discontinuité, discrète d'un côté et accentuée de l'autre, implique une démarche inductive qui signifie « l'abrogation de toute référence transcendantale » (ibid., id.). L'orientation du poème se dessine, non pas au départ des mots mais

¹⁵ Le poème est plus un *aperçu* qu'un *conçu*. Sur l'importance du voir et du « point de vue du regard et du schéma mental », voir « Roberto Juarroz — poésie verticale, poésie immanente », par Fernand Verhesen, dans « Le Courrier du C.I.E.P. », nº 211, pp. 40-41. Cf. aussi Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 262, qui rappelle que Paul Ricœur considère *La métaphore vive* (Seuil, 1975), « comme une façon de voir ».

¹⁶ J.-M. Rey, « Saussure avec Freud », dans Critique, nº 309, 1973, p. 165.

FERNAND VERHESEN

de leurs relations qu'autorisent les « blancs » et les pauses rythmiques. L'on voit à quel point l'opération de la traduction révèle, presque subrepticement, les implications philosophiques du poème.

Il va de soi que « l'adaptation aux structures de la langue », dont parle Henri Meschonnic¹⁷, refuse catégoriquement la « francisation » qu'Antoine Berman a si vigoureusement condamnée. Berman récuse cette édulcoration « francisante » ou ethnocentrique qui arase une traduction et la prive de ce qui précisément surprend, trouble, choque dans la langue originale et doit faire de même dans la seconde. C'est déjà ce qu'affirmait Maurice Blanchot en 1960, avant Walter Benjamin dans « La tâche du traducteur » (dans Mythe et violence, Éd. Denoël, Paris, 1971), et que précise John Jackson dans L'étranger dans la langue¹⁸. Certains traducteurs croient toujours nécessaire de franciser de manière que les lecteurs déclarent : « On dirait que ces poèmes ont été écrits directement en français », ce qui généralement les colonise et les détruit.

Wittgenstein écrivait à Ludwig Ficker, sans doute en 1919 (cité par Georges Steiner¹⁹): « Mon œuvre comporte deux parties : celle qui est ici présente et tout ce que je n'ai pas écrit. Et c'est précisément la seconde qui compte. » Comme le Tractatus, tout vrai poème est semblable au sillon d'une gravure, avant encrage et impression, une sorte de moule silencieux ou la matrice de cela que peut éventuellement se figurer celui qui regarde et écoute. Le traducteur peut tenter de restituer ce même creux, ce même moule de manière aussi précise que possible et sans doute est-ce en cela que se justifie, dans quelques cas, une certaine littéralité (nous y reviendrons). Notons en passant qu'un même sillon de gravure peut être imprimé de manière toute différente à Bruxelles ou à Buenos Aires, parce que les encres et le papier ne sont pas identiques et, d'autre part, le creux des langues n'est pas davantage le même à Bruxelles ou à Buenos Aires. Le non-dit ne suscite pas la vaine tentative de le dire, et sans doute est-ce paradoxalement ainsi que surgit le sens, comme l'avait bien vu Roland de Renéville : « Il y a sens... lorsqu'il y a échec²⁰, » Cela revient à dire, avec Roberto Juarroz, qu'en réalité il

¹⁷ H. Meschonnic, Actes des deuxièmes Assises de la traduction littéraire, 1985, Arles, p. 36.

¹⁸ J. Jackson, « L'étranger dans la langue », dans Autour d'André du Bouchet, P.E.N.S., 1986, Paris, pp. 13-23.

¹⁹ G. Steiner, Après Babel, Albin Michel, 1978, p. 177.

²⁰ Cité par A. Comte-Sponville, Vivre, P.U.F., 1988, p. 238.

n'y a jamais échec²¹, ou plutôt qu'une négation se convertit immanquablement en affirmation.

La traduction de certains poèmes ne présente pas de difficultés majeures parce qu'il sont assignables aux lieux que les historiens (Pierre Nora) appellent « lieux de mémoire » : tournés vers le passé, ils relatent des « données » statiques, circonscrites. Fermés, repliables sur eux-mêmes, cernables, ils peuvent être déconstruits et reconstruits sans trop de peine.

Il en va tout autrement lorsqu'il s'agit d'un poème situé dans le flux temporel, dans des relations qui n'excluent nullement le passé mais l'engagent dans un processus en cours. Sa cohérence ne tient plus dans l'unité stable d'un texte bien délimité, mais dans un ensemble indéterminé d'« interactions réciproques²² », dans un système relationnel d'éléments mobiles, dynamiques, discontinus²³. Si le poème original est une étape « signalée », la traduction devient elle-même une étape que l'on souhaite vécue au même point, au même instant que sur le versant originel, mais dans un registre différent, pour créer dans un espace poétique nouveau et dans une temporalité distincte, un mouvement similaire. Leur commun statut d'étape signifie leur même inachèvement puisque l'un et l'autre sont moments d'une démarche toujours en cours. Le traducteur ne peut que deviner leur cheminement, vers où ? « ... les poèmes sont en chemin, écrivait Paul Celan dans le Discours de Brême, ils font route vers quelque chose, vers quoi ? – vers quelque lieu ouvert, à occuper, vers un toi invocable, vers une réalité à invoquer ». Quant au cheminement intérieur, préalable au poème - sa préindividuation, l'espace de son prélangage, selon Garelli -, il interdit toute introversion temporelle comme est dépourvue de sens prédéterminé toute avancée. Téléologiquement, un poème est impensable.

« Tenir le pas gagné », dit Rimbaud, pour éviter l'enlisement, et « tenir » signifie la possibilité d'une avancée sans fin, comme le pensait Paul Celan. Si une traduction doit être périodiquement repensée, revue, réaménagée, ce n'est pas seulement parce que son auteur peut être amené à transfigurer certains traits, mais parce que le texte original, en mouvement indépendant du temps et des per-

²¹ Cf. « Roberto Juarroz – poésie verticale, poésie immanente », par Fernand Verhesen, *op. cit.*, p. 29-50.

²² Cf. Jean Chesneaux, Habiter le temps, Fayard, 1996, p. 128.

²³ Cf. « Science mathématique et poésie », dans *Propositions*, C.I.E.P., 1995.

sonnes qui l'appréhendent, n'est que partiellement lié à son contexte socio-culturel. Il est générateur de son propre ressourcement. Sans frontières ni profondeur définissables, sans commencement ni fin, sans espace déterminé, le poème est un lieu sans lieu, non localisable²⁴.

Dès lors, comment traduire sans trahir un texte dont les paramètres sont aussi imprécis ? L'une des solutions consiste à tenter, non pas d'imiter les formes d'une pensée et d'une sensibilité, d'un imaginaire étranger, mais de recréer (de créer ?) en soi l'instant même du surgissement de ces formes. Cet instant, justement parce qu'il plonge à la verticale dans l'être (le devenir), inclut la mémoire sans l'enclore, et sans s'y enraciner. Il l'ouvre au contraire, puisqu'il est le signe d'un cheminement sans autre but que celui d'exister en tant que tel. Cette création-recréation relève-t-elle d'une subjectivité démesurée ? Je ne crois pas. Je me demande même si, entre l'original et sa traduction, la saisie de cet instant n'instaure pas plutôt en son lieu-non-lieu une sortie de la subjectivité en faveur d'une paradoxale mais bien réelle objectivité. Sans doute faut-il signer les traductions que l'on assume, mais cette signature vise en réalité ce qui dépasse, ce qui excède les strates des significations colportées par la langue, et cela explique que le traducteur soit l'homme du partage, certes, mais surtout du risque.

Il est l'homme d'un partage partiellement conflictuel, en raison de la tension qui fonde l'éthique du poème, entre sa propre identité, qu'il occulte temporairement, et celle de l'autre, qu'il investit tout aussi temporairement. La résolution aléatoire — et risquée — de ce conflit engendre le texte traduit qui figure une étape au carrefour de deux cheminements...

En accueillant l'autre je pourrais donner l'impression d'altérer mon ego, mais celui-ci n'acquiert, peut-être, sa plénitude qu'en se déployant vers l'autre pour le recevoir. Le dialogue ne s'instaure vraiment que lorsque la parole étrangère permet au traducteur de reconnaître au fond de la sienne sa propre étrangéité. C'est l'autre en moi qui accueille l'autre de l'autre. L'échange qui a lieu devient un change, n'est plus un banal donnant-donnant, et se fait créateur. Que le traducteur ait le sentiment d'une certaine dépersonnalisation, rien de plus naturel, ni de plus salutaire pour éventuellement éclairer, en fin de compte, son identité réelle. La traduction révèle le tra-

²⁴ Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Bourgois, 1986, p. 89.

ducteur à lui-même autant qu'il révèle à elle-même la parole de l'autre.

Traduire un poème répond à la seule injonction du désir, du plaisir, de la liberté d'être soi dégagé du carcan circulaire du moi replié sur lui-même. Ainsi la traduction permet-elle d'offrir réalité à ce qui sans elle ne cesserait d'errer dans l'espace intersubjectif. La forme que prend dès lors le langage est exactement celle de la participation créatrice qui se fait jour entre l'autre et moi. Cette forme, sans antériorité, sans modèle (comme l'a si bien vu Roberto Juarroz), se crée, se constitue en un certain lieu, quelque part entre l'autre et moi, entre la langue de départ et la langue d'arrivée. C'est bien en elle que nous reconnaissons cette « affirmation » dont nous parlions, puisqu'elle figure en son espace propre l'articulation vivante entre le dehors et le dedans, le passé et le présent, et « toujours [dans] un processus en cours » (j'emprunte ces termes à François Jullien²⁵).

Il est certes souhaitable que le traducteur soit, d'abord, prudemment herméneute, ensuite et temporairement philologue, et enfin poète à son tour. Hermémeute, il se dégage du circuit purement informatif de la langue dès qu'il estime avoir suffisamment éclairci les problèmes techniques structurels et transcendé leur complexité. Il peut, en certains cas, se trouver obligé de recourir à la littéralité, sans pour autant faire du mot à mot²⁶ par facilité ni confondre le mot et la lettre, mais en travaillant sur celle-ci de manière que sa traduction ne soit — je cite Antoine Berman²⁷ — « ni calque, ni (problématique) reproduction, mais attention portée au jeu des signifiants » (c'est moi qui souligne). J'ai noté ailleurs la différence entre un conformisme formaliste et la nécessité d'une certaine translation littérale²⁸, qui s'est parfois imposée au cours de mes traductions de Juarroz. La littéralité absolue est une vue de l'esprit, puisqu'elle impliquerait un processus radicalement dénotatif, ce qui est contraire à la nature même des langages (ainsi que le fait remarquer Jacques Bouveresse²⁹).

²⁵ François Jullien, La propension des choses, Seuil, 1992, p. 74.

²⁶ Claude Esteban, « Traduire », dans Argile, XXII, 1950, p. 78.

²⁷ A. Berman, « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », dans *Les tours...*, op. cit., pp. 35-36.

²⁸ « Les machinations de l'ambiguïté », dans *Propositions*, op. cit., p. 120.

²⁹ Jacques Bouveresse, « De la traduction radicale », dans *Critique*, nº 263, p. 339.

FERNAND VERHESEN

Une littéralité discrète ne signifie pas totalité univoque, mais égalité dans l'équivocité des termes mis en rigoureuse corrélation. Ces termes comportent une irréductible part d'indétermination. La qualité du traducteur tient à la justesse avec laquelle il transpose les variables dues au fait qu'il ne connaît pas ce dont parle le poète, mais seulement ce qu'il en dit. Il estime, bien entendu, la teneur littérale du texte source, son poids sémantique, ses virtualités sémiotiques, ses valeurs rythmiques et sonores, son timbre, sa hauteur et surtout les rapports qu'il noue, en chacun de ces registres, dans des réseaux d'interférences infiniment complexes. La littéralité relative mesure avec précision ce qui est structuralement essentiel dans une langue comme dans l'autre. « On pourrait dire : la traduction littérale authentique doit apparaître comme un pur "mot à mot", mais ne pas l'être », note très justement Antoine Berman³⁰. L'apparente servilité littérale tente de dégager de manière directe, immédiate, « le sens de la lettre », comme le comprenait, si je puis dire « à la verticale », Roberto Juarroz. Elle implique décontextualisation, intransitivité, comme le son pur chez Webern ou Debussy, le ton pur par exemple chez Gauguin, en admettant qu'elle distend ou abolit les rapports mais peut en provoquer abruptement d'autres de manière imprévisible. L'espace poétique dans lequel se situe un texte étant « illimitable », il est vain de souhaiter établir de strictes « symétries spatiales », mais non de favoriser la proximité ou la connexité de ces espaces poétiques. La littéralité, quelle qu'elle soit, ne peut de toute manière, « fétichiser le vocable », comme le dit J.-M. Gleize avec André du Bouchet³¹, mais le situer autrement que « mot à mot » dans une verticalité complémentaire de sa « structure d'horizon32 ».

À la verticalité et à l'horizontalité répondent la singularité du poème, de son auteur, et la pluralité de leurs lecteurs, de leurs lectures, et se pose inévitablement le problème du passage du langage « privé » vers le langage « public », tel qu'il a été envisagé par Wittgenstein dans ses *Investigations philosophiques*. Ou bien s'agit-il d'un faux problème ? Du moins s'il n'existe pas de langage « privé » absolu, non plus que de langage « public » absolu. Si le langage « privé » d'un poème peut ne connaître, à la limite, qu'un seul lecteur, il dispose cependant d'une *possibilité intrinsèque* de communication et n'est plus réellement « privé ». Un seul lecteur

A. Berman, « La traduction et la lettre », op. cit., pp. 109-125 et pp. 140 sqq..
 J.-M. Gleize, A noir-Poésie et littéralité, Seuil, 1992, p. 185.

³² Cf. M. Collot, La Poésie moderne et la structure d'horizon, P.U.F., 1989.

d'un poème l'ouvre à la socialisation communicative de tout langage, à condition qu'en sa genèse, en sa source la plus intime, le poète ait éprouvé, fût-ce en sa plus profonde solitude, une nécessité, ou du moins une faculté de partage. Cette part, même minime, sinon infime de ce que l'on pourrait appeler ouverture intrinsèque de la langue et, surtout, du langage poétique, justifie que l'on puisse y recourir pour le passage de l'un à l'autre, c'est-à-dire pour traduire.

Si nous nous en tenons au plan de la langue, ses composantes locales (indigénismes, nuances dialectales, etc.) peuvent être assez facilement intégrées de manière à éviter l'enfermement dans une aire linguistique ou culturelle déterminée qui n'en perd pas pour autant ses caractères. Le texte original ménage cependant un écart d'avec la langue usuelle au *moyen* de laquelle il s'est élaboré et qui constitue son matériau aussi stimulant que le sont la pierre pour le sculpteur ou le cuivre pour le graveur. Il ne s'agit pas de minimiser l'importance de l'outil, mais bien d'assurer l'indispensable transition de la langue prédicative de pure désignation et d'acceptions conventionnelles, vers le langage proprement poétique. Le traducteur quitte en cela le confort de la langue discursive pour s'engager, avec le poète, dans une aventure où les significations ne servent plus que de supports d'autant moins négligeables qu'ils offrent le socle sur lequel s'ouvrent tous les horizons poétiques.

Le savoir-faire du traducteur, si élaboré soit-il, demeure inopérant s'il se satisfait d'un transfert strict de langue à langue et non de langage à langage. Seul importe ce qui excède les limites des premières et pour les franchir le traducteur a tout avantage à mettre entre parenthèses son propre bagage culturel de manière à privilégier une liberté conceptuelle à défaut de laquelle toute traduction est viciée d'avance. Il est souhaitable de parvenir à un certain no man's land intérieur, à l'innocence d'une table rase culturelle ménageant à l'intelligence et à la sensibilité un véritable lieu d'accueil à ce que propose le texte original. Le traducteur se garde bien de se servir de cette liberté pour substituer sa propre inventivité à celle de l'auteur. Il laisse au contraire le texte source se donner, se confier, solliciter, en quelque sorte, sa confiance. Il faut mériter le texte source, mériter de le traduire et on ne le mérite vraiment, me semble-t-il, que si l'on est capable de modestement se taire devant lui, afin que peu à peu s'instaure un dialogue créateur. Poème et traduction sont-ils d'ailleurs autre chose que dialogues entre deux sujets libres ?

³³ N. Elias, Engagement et distanciation, Fayard, 1993.

FERNAND VERHESEN

« L'un ne commence pas : il commence *avec* l'autre », ainsi que le dit J.-L. Nancy³⁴.

La traduction peut, en ces conditions, être dite création. Mais dans quelle mesure ?

Une fois assuré le passage au travers de ce no man's land, subsistent, des matériaux linguistiques, leurs rapports que n'emprisonne aucun circuit de significations déterminées. Le traducteur-créateur tente dès lors de façonner une forme susceptible de dégager de ces matériaux leur pensée, leur sensiblité, toujours naissantes, toujours en devenir. Il ne s'agit nullement d'une « forme pure » (universelle et transcendante) ou d'une « forme abstraite » (selon Vantongerloo que cite Philippe Roberts-Jones dans L'art au présent, p. 61), non plus que de la « forme de la phrase », mais de la « forme de la pensée » (induite des évidences vécues), selon Pierre Reverdy (Gant de crin, Mercure de France, 1962, p. 22), qui recueille silencieusement ce qui n'est pas dit, où l'on discerne entre les lignes ce qui véritablement importe.

La transaction profonde, de créateur à créateur (je ne dis pas d'égal à égal) s'opère bien en ce « lieu pensant » qui n'infirme pas ce que je disais plus haut, parce qu'*Un sage est sans idée*, comme le poète, ainsi que le dit François Jullien³⁵.

En cette zone immanente du texte à traduire, c'est-à-dire son champ poétique, réside l'essentiel qui ne se manifeste qu'en certaines nuances de l'écriture. Si le traducteur éprouve quelque peine à définir ces dernières, il peut avoir la chance, lorsque les circonstances s'y prêtent, de recourir à l'auteur pour parvenir à l'ultime mise au point de sa transposition. Est-il souhaitable que la démarche poétique de l'auteur et celle du traducteur soient similaires ou convergentes? C'est extrêmement heureux, mais pas indispensable. J'ai choisi de traduire des poètes extrêmement différents les uns des autres, et de moi-même. Ces divergences ne sont pas incompatibles avec une cohérence interne que le traducteur pourrait expliciter, et elle relève en tous cas d'une très précieuse « commune mesure ». Plus généralement, la diversité de ces poétiques révèle plutôt, me semble-t-il, un même « foyer agissant de l'esprit », selon les termes

³⁴ J.-L. Nancy, *Hegel : l'inquiétude du négatif*, Hachette, 1977, pp. 86 sqq., 104 sqq.

par lesquels Jean Lacoste rend compte d'un aspect central de la pensée d'Ernst Cassirer³⁶. Pour Cassirer, « une mise en forme symbolique » constitue, non pas l'unité, mais la fonction des diverses cultures. Il en est de même pour les poétiques, dont la convergence — forcément implicite ou même difficilement détectable — réside dans la similitude fonctionnelle de leurs démarches respectives. Au cours de celles-ci, la « mise en forme » poétique des signes particuliers de leurs langues et de leurs langues émane de ce que l'on pourrait appeler une énergie de liaison, dite précisément poésie, susceptible de les affranchir de leurs significations contingentes immédiates.

L'un des défis majeurs de la traduction de poèmes est d'offrir un éventail de lectures semblable à celui de l'original, et que les témoins d'orientation qu'elle présente soient pour le moins congruents. On soupçonne avec quelle prudence le traducteur tente de se situer au lieu juste, au point parfaitement précis et pourtant indéterminé, au carrefour de deux voies dont nul ne sait où elles mènent. Il se fait que chacun de ces points, de ces « points de passage³⁷ », est à trouver, pour chaque mot, pour chaque poème, pour chaque œuvre.

Peut-être est-il possible, allant de l'un à l'autre de ces points, d'esquisser une sorte de ligne virtuelle qui sous-tende de l'intérieur et figure la démarche, sans commencement ni fin, d'une poétique. Ils ne tracent certes pas une voie movenne, un compromis douteux ou de faciles résolutions de situations conflictuelles. Il s'agit. au contraire, requise avec une extrême exigence, de la définition précise de l'endroit où chacun de ces points de convergence ou d'affrontement laisse à toute orientation la chance d'être vécue telle que l'auteur en a fourni les indices. Saisir, mais d'abord subsumer avec attention ces points déterminants, et répéter mille fois la tentative d'en mesurer la portée. Tentatives parfois abouties, lorsque le traducteur a laissé surgir en lui ce moment d'équilibre instable où les éléments constitutifs de l'écriture ou plutôt les fonctions vitales du poème coïncident avec ceux de l'original, un peu comme par miracle. Mais il n'y a pas de miracle, il n'y a que sensible et scrupuleuse vigilance...

³⁶ Cf. « E. Cassirer, *Trois essais sur la symbolisation*, Cerf, 1997 », dans *La Quinzaine littéraire*, nº 720, 1997, p. 23.

³⁷ « Le point de passage », par Fernand Verhesen, dans *Propositions*, op. cit., pp. 28-30. Cf. J.-L. Nancy, *Hegel*, op. cit., pp. 22, 39, 114.

Moments et points de passage sont à la fois de contrainte et de liberté — la voie est étroite mais libre. Ils impliquent le devenir et connaissent, comme toute liberté, certaines balises sans lesquelles elle ne serait pas ce qu'elle est. La patience d'écoute et la justesse d'une réplique dialogique signent, me semble-t-il, la bonne traduction qui offre au lecteur de poursuivre une expérience. Rester à l'écoute de l'autre, c'est « laisser advenir ce qui parle en lui : et accepter cette parole, au cœur même du poème (...), comme le don de l'autre ». Pourrait-on mieux définir l'attitude du traducteur, ainsi que le fait, dans un autre contexte, Philippe Lacoue-Labarthe dans ce livre exceptionnel qu'est La poésie comme expérience³⁸. Le traducteur essaie de donner à cette parole une certaine juste forme qui répercute et repose la question sans fin de toute parole poétique et accorde sa légitimité à son transfert. Admettons que de temps en temps le traducteur puisse s'affranchir de la prétendue intraduisibilité de la poésie et faire à son tour le don du poème.

En somme, pour que le texte original garde son souffle, son rythme, sa mesure ou sa démesure, sa coloration sonore, bref sa charge poétique, on peut souhaiter que la traduction possède, elle aussi, un souffle, un rythme, une vie semblables mais non identiques. Pour ce faire, et éviter le calque d'une adéquation formelle ou l'abstraction d'un schéma langagier, il appartient au traducteur, qui a parcouru toutes les sinuosités d'un cheminement, d'offrir la configuration d'un nouveau paysage, d'un nouvel espace. Le traducteur se désiste à ce moment d'un soi exclusif, pour demeurer fidèle à l'itinéraire qu'il a choisi sans se servir abusivement de son indépendance. S'il suit à la trace certaine démarche, c'est finalement pour révéler, d'un autre point de vue linguistique, un même horizon poétique où les regards, d'où qu'ils s'orientent, parcourent librement, mais aux mêmes heures du jour ou de la nuit, les mêmes étendues illimitées. La transposition, qui fut préalablement élaborée voyelle par voyelle, consonne par consonne, peut, en certains cas, acquérir une pleine valeur littérale, ou transcender celle-ci pour créer, pour fonder dans un autre paysage un nouvel et inlocalisable « lieu pensant », d'où voir ce qui se passe dans l'être du monde. Le traducteur d'un poème conduit vers ce lieu et puis laisse la place. « En poésie, écrivait René Char, on n'habite que le lieu que l'on quitte, on ne crée que l'œuvre dont on se détache » (Sur la poésie, Éd. G.L.M., 1974, p. 28). Après s'être un instant interposé, mais sans faire écran, le traducteur s'efface. Il signe, et il s'en va...

³⁸ Op. cit., cf. n. 24, p. 95.

TEXTE

Max Waller et Camille Lemonnier À propos de quelques lettres

par Émile VAN BALBERGHE et Catherine GRAVET

Notre intention n'est pas de retracer ici l'histoire complète des relations entre Max Waller et Camille Lemonnier. Elle reste à faire, depuis leurs premiers contacts, en passant par les réunions des Jeune-Belgique chez Lemonnier, le banquet donné en son honneur et la rupture entre Max Waller et Edmond Picard. D'ailleurs, la biographie de Max Waller n'est toujours pas entreprise. À partir des quelques lettres que nous avons retrouvées, et seulement autour de ces lettres, nous voudrions rappeler brièvement les événements et les textes qui s'y rattachent¹. Ainsi s'ajouteront, espérons-le, quelques notations qui éclaireront la tumultueuse aventure de la littérature belge de langue française à l'époque de la Jeune Belgique.

Georges-Henri Dumont relève avec justesse un trait de caractère de Camille Lemonnier:

On ne trouvera dans *Une vie d'écrivain* aucune prise de position dans les querelles d'écoles et les démêlés qui opposèrent parfois violemment les revues littéraires, singulièrement foisonnantes dans le pays. Pas même des allusions à tel ou tel conflit personnel. Cela peut surprendre de la part d'un homme prompt à s'enthousiasmer et à foncer tel un fauve sur sa proie. Mais, en fait,

¹ Nous remercions vivement Émile Kesteman de nous avoir signalé les lettres de Max Waller conservées au Musée Camille Lemonnier, Philippe Roy de nous avoir permis, grâce à sa connaissance approfondie de la vie et de l'œuvre de Camille Lemonnier, de préciser plus d'un point et d'éviter quelques bévues, et Paul Delsemme de nous avoir relu avec attention et indulgence.

ÉMILE VAN BALBERGHE ET CATHERINE GRAVET

dans sa nature profonde, Camille Lemonnier était un doux cherchant à apaiser les affrontements².

S'il y a lieu d'admirer cette réserve du grand écrivain, l'historien ne peut que la regretter.

Très vite, Camille Lemonnier est considéré par la jeune génération comme le maître, l'aîné qui a réussi, qui publie à Paris et qui vit de sa plume. Paul Aron montre bien qu'il n'a aucune raison de ne pas jouer le rôle de « père » qu'on lui demande :

Constatant avec enthousiasme que l'auteur du Mâle « était homme de lettres, rien qu'homme de lettres », le groupe de La Jeune Belgique voyait en lui le symbole d'une relation nouvelle des écrivains à leur pratique d'écriture. Ce rôle limité justifie que les Jeune-Belgique aient reconnu Lemonnier comme un « père » ; il permet aussi de comprendre pourquoi l'écrivain naturaliste s'est bien gardé d'intervenir dans les conflits qui, ultérieurement, diviseront ses « fils » en plusieurs camps³.

Et c'est très naturellement que tous célèbrent son talent à l'occasion du banquet donné en son honneur. Il faut dire qu'à ce moment-là, les conflits et frictions ne sont pas encore personnels, mais seulement idéologiques.

En offrant un banquet à Camille Lemonnier, le 27 mai 1883, La Jeune Belgique affirme sa volonté d'inaugurer une ère nouvelle. Elle imprime sa marque sur le passé de la littérature en se choisissant des prédécesseurs : Lemonnier et Octave Pirmez, et s'impose dans le présent comme une concentration des énergies en rassemblant la plupart des jeunes écrivains⁴.

Le banquet Lemonnier marque cependant le début des rivalités :

C'est qu'en se propulsant au devant de la scène littéraire par le banquet qu'elle organise, La Jeune Belgique démontre pour la première fois son autorité. (...) Ce n'est que lorsque le consensus apparent se heurte à une prétention hégémonique que la « guerre » éclate⁵.

² G.-H. Dumont, dans Camille Lemonnier, *Une vie d'écrivain*. Préface et notes de G.-H. Dumont. Bruxelles, Académie royale de Langue et de Littérature françaises, 1994, p. 18 (*Histoire littéraire*).

³ P. Aron, Les écrivains belges et le socialisme (1880-1913). L'expérience de l'art social: d'Edmond Picard à Émile Verhaeren. [Édition corrigée.] Bruxelles, Labor, 1997, p. 134 (Archives du Futur). La citation est de Gustave Vanzype.

⁴ P. Aron, op. cit., p. 142.

⁵ Michel Biron, La modernité belge. Littérature et société. Bruxelles, Labor; Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1994, pp. 78-79 (Archives du Futur).

Dans *Une vie d'écrivain*, Camille Lemonnier relate son premier contact avec Max Waller. Il correspond chronologiquement à l'envoi des premières lettres que ce dernier lui écrit et que nous éditons en annexe :

Un article que vers ce temps Max Waller me consacra fut le commencement de nos relations ; je lui exprimai le désir de le connaître : il vint me voir. Je fus conquis par sa franchise, son charme de jeunesse et de beauté, la grâce alerte de son esprit frondeur et sentimental⁶.

De Max Waller à Camille Lemonnier

La première lettre de Max Waller à Lemonnier, datée d'octobre 1881 (annexe n° 1), fait suite à un bref compte rendu d'*Un mâle*, dans *La Jeune Revue littéraire* du 15 octobre 1881, où Max Waller exprime toute l'admiration qu'il porte à son aîné:

Camille Lemonnier procède de Cladel et de Zola. Il a la virtuosité de l'un et la vérité de l'autre. Son nouveau livre : Un Mâle, nous a profondément étonné. La langue s'est assouplie, le style est devenu plus musical. M. Lemonnier semble vouloir se griser du parfum étrange des mots. Comme les vrais écrivains, il n'est plus qu'un prétexte à grande œuvre. Ici, il est simple. Un homme des bois, un braconnier, un mâle, un de ces errants qui vivent dans l'intimité farouche des forêts, un ours nommé Cachaprès, est tiré de sa solitude sauvage par une belle paysanne : Germaine. La femme est attirée par la beauté robuste de ce mâle qui se fait tendre et docile pour elle. Ils s'aiment brutalement, cachant leurs étreintes sous les épaisseurs du bois. Puis, Germaine regrette ; elle craint l'avenir, elle abandonne son mâle. Cachaprès se fait tuer par les gardes. Cette simple histoire, Lemonnier la raconte en maître ; sa forêt n'est plus cette forêt romantique de Theuriet ; elle est grande, elle est homérique ; elle prend des allures druidiques sous la plume solide de notre grand écrivain national. Il y a dans Un Mâle des tableaux superbes de rendu ; cela est travaillé en pleine pâte, avec des ombres hardies, des profils enlevés nerveusement. Les pages de la kermesse sont superbes. La scène de la chûte (sic), courte, et en même temps intense, est d'un effet magistral. Peut-être querellerions-nous M. Lemonnier sur certaines de ses descriptions. Il nous semble que sa nature est parfois trop fantaisiste, qu'il se laisse aller à décrire une nature idéale, bruyante, parlante, et non la grande nature qui repose, mais cette erreur qui n'est qu'une exubérance d'artiste fécond, nous ne pouvons guère la reprocher à celui que nous considérons comme le premier écrivain qui ait paru en Belgique depuis cinquante ans, et que nous admirons comme un maître7.

⁶ C. Lemonnier, Une vie d'écrivain, op. cit., p. 197.

⁷ Max Waller, dans la rubrique Les Livres, dans La Jeune Revue littéraire, n° 11, 15 octobre 1881, pp. 235-236. André Theuriet (1833-1907), peintre de la vie de province et paysagiste, est, entre autres, l'auteur du Chemin des bois (1857).

ÉMILE VAN BALBERGHE ET CATHERINE GRAVET

Cette recension sort dans l'avant-dernier numéro de La Jeune Revue littéraire. Le directeur de la revue, Albert Bauwens, réforme le comité de rédaction de la revue et en change le titre. Ainsi naît le 1^{er} décembre 1881 La Jeune Belgique. Lorsque Max Waller écrit à Lemonnier, il parle encore de son projet « de faire pour La Jeune Revue Littéraire un (sic) étude de longue haleine » sur son œuvre. L'article paraîtra dans La Jeune Belgique⁸.

Dans la deuxième lettre à Camille Lemonnier (annexe n° 2), Max Waller réitère simplement la demande d'ouvrages qu'il a déjà formulée dans la première lettre. Il reçoit sans aucun doute la plupart des livres demandés, mais il lui manque encore *Le Mort*. Son étude « est presque achevée » et « avant de I[a] publier », Max Waller se propose de l'envoyer à Lemonnier pour qu'il puisse lui communiquer d'éventuelles remarques. Cette lettre peut donc, raisonnablement, être datée de la fin de l'année 1881.

Max Waller s'exécute, puisque sa troisième lettre (annexe n° 3), non datée également, accuse réception du jugement de Lemonnier sur son étude. La lettre de Lemonnier contenant ce jugement est datée du 26 décembre 1881. Malheureusement, nous n'en connaissons qu'un court extrait, livré par Maurice Gauchez (annexe n° 6). Nous y reviendrons.

L'article de Max Waller paraît dans deux numéros de *La Jeune Belgique* du début de l'année 1882, et donc peu après l'envoi de sa lettre qui contient des « souhaits » pour cette année⁹. Cet article se divise en cinq parties. Dans la première, il présente l'écrivain :

⁸ À La Jeune Belgique, Max Waller préfère le titre de La Jeune France belge ou La Revue moderne, mais c'est Bauwens qui décide. (Cf. A. Bauwens, Comment est née « La Jeune Belgique », dans Le Soir, 45^e année, n° 336, 1^{er} décembre 1931, pp. 1, col. f-g - 2, col. a.) En 1882, le père de Max Waller, le docteur Évariste Warlomont, rachète la revue à Bauwens pour son fils. Il paie la somme de 1000 francs. [Oscar Thiry, La Miraculeuse Aventure des Jeunes Belgiques (1880-1896). Bruxelles, Éditions de La Belgique artistique et littéraire, 1911, p. 25.] Fin 1882, Max Waller, qui a de la suite dans les idées, fonde avec Picard La Revue moderne. Celle-ci ne vit qu'une petite année.

⁹ Max Waller, *Nos romanciers. Camille Lemonnier*, dans *La Jeune Belgique*, t. 1, n° 5, 1^{er} février 1882, pp. 66-69, et n° 7, 1^{er} mars 1882, pp. 101-106. Il existe des tirés à part, avec couverture et pagination propres, de cet article: Max Waller, *Camille Lemonnier*. Bruxelles, Société générale d'Imprimerie, de Distribution et d'Affichage, 1882, 12 p. Un exemplaire, dédicacé à Albert Giraud (« À mon ami Albert / M. Warlomont / Bruxelles. 20.2.82. »), est conservé à Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, LP 4151 A.

Lemonnier est aujourd'hui dans la plénitude de son talent ; il s'est peu à peu détaché de ses inspirateurs pour donner sa note sienne. Désormais il est entré au plein du grand mouvement moderne ; sa phrase sonne avec des vibrations de clairon, son style peint ; sa langue s'est assouplie ; les traits se sont accentués avec des profondeurs d'eau-forte ; sa palette s'est enrichie de toutes les tonalités mixtes, insaisissables, exquises ; il est bien l'écrivain-peintre qu'exige le raffinement littéraire de notre époque. Les idoles sont tombées, les poncifs sont morts, la magistrale symphonie moderne éclate vibrante, énorme ; l'idiome se laisse modeler comme une glaise ; le mot se fait de toutes pièces, avec sa nuance mineure, et le livre s'achève dans une simplicité éblouissante 10.

Dans les parties suivantes de son étude, Max Waller passe en revue les livres de Lemonnier. Tout d'abord, les œuvres anciennes, *Nos Flamands*.

livre de fort dans lequel on sent déjà la musculature saine de l'avenir.

Ce premier ouvrage est du romantisme le plus pur et le plus échevelé, avec de grandes fusées d'enthousiasme, de larges envolées lyriques¹¹,

et Les Croquis d'automne, dont deux extraits sont donnés, livre écrit, nous dit Max Waller,

par le même jeune, par le même romantique épris de la nature divine qu'il se fait, n'ayant pas le pied dans la réalité, contemplant avec amour les clairs de lune des ballades, caressant les amadryades aux yeux glauques qui dansent au son du pipeau des Sylvains¹².

La troisième partie, « avant d'arriver à l'un des premiers ouvrages mûrs de M. C. Lemonnier¹³ », Les Charniers, rappelle Paris-Berlin, publié sans nom d'auteur, et qui « est un pastiche d'une fidélité merveilleuse avec ce gonflement épique que seul Victor Hugo sait rendre¹⁴ ». Max Waller nous en convainc en comparant un extrait du livre avec un extrait de Paris-Murcie. Au-delà de « cette plaisanterie » du pastiche, Lemonnier jette « son cri dans l'horreur morne de la défaite¹⁵ » de 1870 :

¹⁰ Max Waller, art. cit., p. 66.

¹¹ Ibidem, p. 67.

¹² *Ibidem*, p. 68.

¹³ Ibidem, p. 101. C'est Max Waller qui souligne.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, pp. 101-102.

ÉMILE VAN BALBERGHE ET CATHERINE GRAVET

Les Charniers sont là, brossés avec du sang, tout remplis de l'épouvante rouge du champ de bataille ; peut-être est-ce le livre le plus vécu du maître belge ; c'est un tableau que nul peintre ne saura jamais rendre et qui frappe plus que la toile la plus réelle. C'est une eau-forte où l'on retrouve les ombres, les clairs-obscurs, les horizons macabres de cet autre maître belge Félicien Rops ; mais ici il y a plus que le noir de l'eau-forte, il y a le frissonnement gris des pluies fines qui percent le ventre des chevaux morts, qui rouillent les canons tordus par leur douleur d'airain, il y a le mystère horrible du tumulus mystérieux, des terres soulevées par les taupes humaines, il y a le sanglot des mères qui ignorent, il y a le hoquet des blessés qui demandent à boire et dont la plainte se perd dans l'immensité des charniers déserts, il y a le râle des mourants qui jettent leur dernier souffle dans la boue sanglante du champ de bataille 16.

Dans la quatrième partie de son analyse de l'œuvre du maître, Max Waller annonce que, dans les livres suivants, Camille Lemonnier

va décrire notre pays : les rudes Flamands et les Wallons hospitaliers, les Flamands, ces durs, ces graves, ces Germains ; les Wallons, ces doux, ces riants, ces Gaulois. Il va peindre nos plaines, nos campagnes, nos paysans carrés, nos femmes aux fortes chairs, nos pâtures grasses, nos horizons gris, nos repues franches (...)¹⁷.

Dans Les Contes flamands et wallons et dans Un coin de village, « Lemonnier se fait bourgeois avec les bourgeois ¹⁸ », adopte « le langage de ses personnages » ; il dérobe aux paysans « leurs expressions joviales, leur gros rire finaud, leur rudesse campagnarde ¹⁹ ». Le critique souligne que, particulièrement dans Un coin de village, Lemonnier a

pensé en flamand (...); il a fait passer dans notre langue les pittoresques expressions qui pouvaient se traduire, les dictons charmants de couleur (...)²⁰.

Dans la cinquième et dernière partie de son étude, Max Waller s'enflamme pour le style et les descriptions d'*Un mâle* et du *Mort* :

(...) Quelles descriptions superbes! Lemonnier jongle avec le mot; il le triture, l'assouplit et la couleur suinte, tandis que sa plume s'ébouriffe en pinceau. Les pages de la kermesse dans *Un Mâle* sont des plus vraies et des plus belles que nous ayons lues, ou plutôt non! nous en avons admiré de plus belles encore dans *Le Mort*, qui est le dernier ouvrage du maître belge.

¹⁶ Ibidem, p. 102.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, p. 103.

¹⁹ Ibidem, p. 104.

²⁰ Ibidem.

Ici le tableau est plus âpre; le sujet en est hideux, Lemonnier l'a rendu sublime; d'un instrument pourri, il a tiré des notes stridentes mais grandioses; tout le livre est taché d'horreur; cela sue la boue, cela poigne le crime et l'écrivain sur ce canevas a brodé la plus magnifique des variations. (...) Résumons: Le *Mort* est le plus beau chef-d'œuvre du maître belge; après ce livre, il pourra faire aussi bien; jamais il ne fera mieux²¹.

Gustave Vanwelkenhuyzen souligne très justement que Max Waller veut toucher dans cet article

cette part nombreuse du public qui demeurait encore indifférente ou hostile à la nouveauté et dont il souhaitait que Lemonnier, célébré par la jeunesse littéraire, emportât également les suffrages. À cette date, cette victoire eût, en effet, signifié la victoire de la *Jeune Belgique* elle-même²².

Cet article marque d'une pierre blanche le début des relations entre Camille Lemonnier et Max Waller.

Dès 1882, les Jeune-Belgique se réunissent le vendredi, chaussée de Vleurgat, aux confins de la commune d'Ixelles, dans la petite maison que Lemonnier occupe depuis le 1^{er} juin 1880²³:

Il s'était trouvé que nous avions commencé un vendredi et nous continuâmes : il y eut dès lors les vendredis de la Jeune Belgique. C'était une fête chaque fois qu'il venait un visage nouveau : on acclama successivement Giraud, Gilkin, Van Arenbergh, Eekhoud, Rodenbach, Nautet (...). C'était entre nous une camaraderie familiale. J'étais le grand frère comme dans les familles de marins, celui qui revient d'un long périple. J'avais des éditeurs à Paris : je tirais ma subsistance de ma plume²⁴.

Non datée, la quatrième lettre de Max Waller à Lemonnier se rattache à la publication de *L'Hystérique* (annexe n° 4). Camille Lemonnier travaille à cet ouvrage depuis 1881; *La Jeune Belgique* du 1^{er} octobre 1882 annonce déjà sa publication dans *Le Voltaire* pour « la seconde quinzaine d'octobre²⁵ ».

²¹ Ibidem, pp. 105-106.

²² G. Vanwelkenhuyzen, *Histoire d'un livre*. Un mâle de Camille Lemonnier. Bruxelles, Palais des Académies, 1961, p. 121 (Académie royale de Langue et de Littérature françaises).

²³ Les différents logements occupés par Lemonnier offriraient un itinéraire original pour la découverte de nos régions, particulièrement de Bruxelles. Son cadre de vie est souvent une source d'inspiration : chaussée d'Ixelles, prieuré de Burnot (vallée de la Meuse), rue des Minimes, rue de la Victoire à Saint-Gilles, chaussée de Vleurgat, La Hulpe, boulevard Militaire, rue Émile Banning, rue du Lac...

²⁴ C. Lemonnier, Une vie d'écrivain, op. cit., pp. 203 et 205.

²⁵ Cf. G. Vanwelkenhuyzen, op. cit., p. 65, n. 1.

ÉMILE VAN BALBERGHE ET CATHERINE GRAVET

Mais l'ouvrage ne paraît qu'en 1885 à Paris chez Charpentier²⁶. Fin 1883 cependant, des extraits en sont donnés par l'auteur à *La Jeune Belgique*²⁷. Un petit texte de la rédaction les précède, très vraisemblablement dû à la plume de Max Waller:

Le roman de Camille Lemonnier est un tableau de la vie des Béguinages de notre pays, en même temps qu'une étude de la névrose, qui, depuis Sainte-Thérèse (sic) jusqu'à Louise Lateau, reste encore dans le domaine du mystère. Sœur Humilité, l'hystérique, a pris pour confesseur le prêtre Orléa. Peu à peu, celui-ci s'enflamme au mysticisme de sa pénitente, et un jour, pendant une des extases qui ôtent à la jeune fille la sensation des choses extérieures, il abuse d'elle.

Que nos lecteurs ne voient dans cette œuvre violente, qui pourrait en blesser quelques-uns, qu'une profonde étude, superbement artistique, et non un livre de propagande antireligieuse contre laquelle protesterait le puissant écrivain de sève qui a écrit UN MÂLE et LES CHARNIERS²⁸.

Les extraits sont tirés des chapitres 19, 20, 25, 26 et 27; les chapitres 25 et 27 étant livrés en entier. Cependant de nombreuses variantes et additions par rapport au texte reçu de l'édition sont à remarquer²⁹.

L'Hystérique paraît d'abord en feuilleton dans le journal parisien de Georges Clemenceau³⁰, La Justice. Il est annoncé ainsi :

Nous commencerons le 7 juillet prochain, le roman de M. Camille Lemonnier:

L'HYSTÉRIQUE

On se rappelle l'immense retentissement du *Mâle*, ce livre qui fut décisif pour la réputation de l'écrivain et le classa parmi les maîtres du roman contemporain.

²⁶ Le deuxième mille est déjà annoncé en janvier 1885 dans la Bibliographie de Belgique (11e année, n° 1, janvier 1885, p. 11, n° 76).

²⁷ C. Lemonnier, L'Hystérique, dans La Jeune Belgique, t. 3, n° 1, 20 décembre 1883, pp. 50-65.

²⁸ *Ibidem*, p. 50.

²⁹ Une étude comparative des extraits et éditions de *L'Hystérique*, parus tant en revue qu'en feuilletons dans la presse, ou encore en volume, reste à faire. (Philippe Roy nous signale que le manuscrit de *L'Hystérique* a été offert par Lemonnier à Léon Bazalgette. On ne sait où il se trouve actuellement.) Voir, par exemple, l'article de Paul Delsemme sur les différentes versions d'*Un mâle*: À propos d'Un mâle: Camille Lemonnier écrivain coruscant, dans Francophonie vivante, 37° année, n° 4, décembre 1997, pp. 195-212.

³⁰ À remarquer que Clemenceau est orthographié avec accent aigu dans l'en-tête du journal.

L'Hystérique ne le cède en rien à cette œuvre remarquable : c'est une étude des mœurs cléricales pleine de scènes violentes et dramatiques dont l'équivalent ne se sera peut-être rencontré que chez Barbey d'Aurévilly (sic), ce poète de l'horreur.

Dans son nouveau roman, M. Camille Lemonnier a reconstitué le tableau d'un de ces Béguinages tels qu'il s'en rencontre seulement en pays flamand, avec leurs mœurs fossiles si curieuses. C'est dans ce milieu tranquille que par un émouvant contraste, il a transporté le théâtre des tragiques amours d'un prêtre et d'une malheureuse fille en proie à des crises d'hystérie.

Jamais la puissance du coloris, la subtilité d'analyse, la profondeur d'observation qui caractérisent la manière de l'auteur n'ont été poussées plus loin que dans ce sauvage et douloureux chapitre des souffrances humaines.

Le succès d'un tel ouvrage ne peut être douteux : non seulement la nature de son sujet éveillera une intense curiosité ; mais la vigueur avec laquelle ce sujet est traité fera sensation, même parmi ceux qui savent les audaces habituelles du peintre du *Mâle* et du *Mort*³¹.

Le roman paraît en feuilleton en deuxième page — ou, dans quelques numéros, en troisième page (du 5 au 10 septembre) — de La Justice, du 7 juillet 1884 (5° année, n° 1636) au 11 septembre 1884 (5° année, n° 1702)³². Avec près de deux mois de décalage, L'Hystérique paraît ensuite une seconde fois en feuilleton, cette fois dans le journal bruxellois Le National belge, du 30 août au 17 octobre. Un article de présentation de Max Waller précède cette publication. Nous l'éditons entièrement en annexe (n° 10)³³. On y retrouve quelques larges extraits de l'article sur Lemonnier que Max Waller a publié dans La Jeune Belgique et que nous venons d'analyser.

Dès l'annonce par voie d'affiches³⁴ de la publication de *L'Hystérique* en feuilleton dans *Le National belge*, l'avocat catholique Paul

³¹ La Justice, 5^e année, n° 1633, 4 juillet 1884, p. 1, col. e. Même texte dans les deux numéros suivants (n° 1634, 5 juillet 1884, p. 1, col. d, et n° 1635, 6 juillet 1884, p. 1, col. e).

³² À l'exception des numéros des 10, 14, 17, 21, 24, 28 et 31 juillet, des 4, 5, 7, 14, 15, 18, 21, 25 et 28 août, et 1^{er}, 4 et 8 septembre.

³³ Max Waller, Camille Lemonnier, dans Le National belge, 5e année, n° 230, 28 août 1884, pp. 1, col. a-d - 2, col. a-d (en feuilleton). Voici la description précise de la parution de L'Hystérique, dans Le National belge : 5e année, du n° 232 du 30 août 1884 au n° 280 du 17 octobre 1884, publié en feuilleton en p. 1, col. a-d, puis à partir du n° 235 du 2 septembre 1884, en p. 2, col. a-d., soit en 47 parties. (Ne paraît pas dans les n° 259 du 26 septembre et 268 du 5 octobre.) C'est durant cette même année 1884 qu'Émile Verhaeren collabore au National belge. Cf. É. Van Balberghe, « Voici quelqu'un » : Émile Verhaeren, critique de Léon Bloy. Avec le relevé des articles de et sur Léon Bloy parus dans « L'Art moderne ». Bruxelles, Les Libraires momentanément réunis, 1997, pp. 6-9 (Documenta et Opuscula, 22).

³⁴ Voilà un document dont nous aimerions retrouver un exemplaire!

ÉMILE VAN BALBERGHE ET CATHERINE GRAVET

Wauwermans dénonce le caractère « ordurier » de ce roman : son article est publié dans *Le Patriote* du 28 août sous le titre *Pornographes*³⁵. Tout dégoûté qu'il est, Wauwermans cite l'en-tête donné par *La Jeune Belgique* aux extraits qu'elle a publiés du roman de Camille Lemonnier. Il ajoute perfidement :

Notez que ceci est écrit sous l'inspiration de M. Max Walter (sic), fils du Dr Warlomont, dont on connaît les les (sic) philippiques académiques sur cette question !!³⁶

Il réclame la répression de cette pornographie littéraire, car

Il y a certaines œuvres qui peuvent se donner en brochure, mais dont personne n'admettra la publication dans un journal à un sou qui se colporte sur la rue³⁷.

Cet extraordinaire roman, devenu introuvable, méritait la réédition qu'en ont faite récemment les Nouvelles Éditions Séguier³⁸:

L'Hystérique — il ne faut pas craindre de l'affirmer — se classe parmi les meilleures des productions naturalistes. Elle est, par sa conception originale, sa valeur artistique, son style, une œuvre personnelle dans laquelle s'affirme une fois de plus le talent complexe et puissant de Lemonnier³⁹.

Pendant longtemps le livre est quelque peu mis sous le boisseau. Par exemple, l'incontournable historien de nos lettres, l'abbé Camille Hanlet, l'escamote en disant que Lemonnier, « sous prétexte d'étudier une anomalie pathologique, raconte une histoire sadique et sacrilège » et lui attribue la cote 1 des livres « à proscrire en vertu de la foi ou de la morale chrétienne ». Hanlet ajoute que le livre est « manifestement inspiré de La Sorcière de Michelet, que l'auteur a souvent nommé comme un de ses maîtres⁴⁰ ». Cette dernière asser-

³⁵ Ric-Rac [Paul Wauwermans], Pornographes, dans Le Patriote (Bruxelles), 1^{re} année, n° 241, 28 août 1884, p. 1, col. a-b.

³⁶ Ric-Rac, art. cit., p. 1, col. a.

³⁷ Ibidem.

³⁸ C. Lemonnier, *L'Hystérique*. Édition établie et présentée par Éléonore Roy-Reverzy. Paris, Séguier, 1996. Nous avons déjà souligné le rôle indirect de Max Waller dans notre compte rendu de cette réédition: *Textyles*, n° 13, 1996, pp. 235-238.

³⁹ G. Vanwelkenhuyzen, L'Influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900. (Bruxelles), La Renaissance du Livre, 1930, p. 192 (Académie royale de Langue et de Littérature françaises, Mémoires).

⁴⁰ C. Hanlet, Camille Lemonnier, le Zola belge. Liège, La Pensée catholique, 15 mars 1943, p. 11 (Études religieuses, n° 528). Même texte dans Les Écrivains belges contemporains de langue française. 1800-1946. Liège, Dessain, 1946, t. 1, p. 114.

tion, reprise par d'autres, est un peu courte. Déjà en 1904, Léon Bazalgette, dans un beau résumé de l'ouvrage, en désigne plus précisément les influences :

L'Hystérique est peut-être le plus parfait roman de la série psychologique. Comme sûreté d'art et d'unité de composition il prend place à côté du Mort. C'est l'histoire atroce, monstrueuse et sadique des amours d'un prêtre inquisiteur et d'une malheureuse fille que sa maladie nerveuse offre en proie passive au vouloir de son directeur. La culminante figure du livre, c'est bien moins la béguine que l'inoubliable Orléa, le descendant des conquérants espagnols des Flandres, le tortureur aux assouvissements diaboliques, dont les luxures ont un relent de chair grillée aux bûchers. Certains chapitres de ce livre, tel celui où Orléa sent se réveiller en sa chair une virilité sauvage dans la griserie des verdures et l'efflux des sèves, resteront parmi les plus puissants, les plus absolument beaux du romancier. Et cette figure de prêtre coupable, aux traits d'une énergie étonnante, parmi toutes celles qu'a silhouettées l'art du dix-neuvième, s'érige en pleine lumière. Elle s'apparente aux créations de Barbey d'Aurevilly, qui fut avec Gautier, Flaubert et Cladel, le maître préféré de Camille Lemonnier, en sa période d'initiation⁴¹.

Dans ses notes communiquées à Edmond Picard sur ses livres, Lemonnier lui-même en donne les éléments constitutifs:

L'Hystérique, qui greffa sur l'aventure de cette stigmatisée célèbre, Louise Lateau, des sensations provinciales de béguinages et de cloîtres⁴².

En effet, comme l'a noté Maarten van Buuren,

le principal modèle de cette héroïne était Louise Lateau, la stigmatisée belge qui, entre 1868 et 1883, subissait les stigmates dans des conditions analogues (au prêtre près) à celles de la béguine⁴³.

⁴¹ L. Bazalgette, Camille Lemonnier. Paris, F. Sansot & Cie, 1904, p. 19 (Les Célébrités d'aujourd'hui).

⁴² C. Lemonnier, *Une vie d'écrivain*, op. cit., p. 262. Voir aussi la présentation de *L'Hystérique* par Jean-Marie Horemans, dans le dictionnaire des œuvres des lettres françaises de Belgique. Il n'y est malheureusement pas fait mention de Louise Lateau. [Robert Frickx et Raymond Trousson (éd.), *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres*. T. 1 : *Le Roman*. Sous la direction de Vic Nachtergaele et Raymond Trousson. Paris-Gembloux, Duculot, 1988, pp. 255-256.]

⁴³ M. van Buuren, Art, maladie et diable. Hystérie et littérature dans la fin-desiècle, dans Actes du colloque international La Littérature de fin de siècle, une littérature décadente? (Luxembourg, septembre 1990). Luxembourg, 1990, p. 366 (Courrier de l'Éducation nationale, numéro spécial; Revue luxembourgeoise de Littérature générale et comparée, numéro spécial).

Dès lors, rien d'étonnant à ce que Camille Lemonnier ait demandé à Max Waller des renseignements sur l'hystérie. Son père, le docteur Évariste Warlomont, bien qu'ophtalmologue, n'a-t-il pas écrit sur Louise Lateau⁴⁴?

Le cas fit grand bruit à l'époque et opposa catholiques et libres penseurs. En 1875 particulièrement, on voit s'amonceler des publications sur le sujet lors de la mise en place d'une commission de l'Académie royale de Médecine chargée d'étudier le cas. Des volumes de varia en recèlent plusieurs à la Bibliothèque royale Albert I^{er} à Bruxelles, dont celles du docteur Évariste Warlomont⁴⁵, rapporteur de la commission.

La notice donnée dans le second supplément du *Larousse du XIXe siècle* nous semble résumer parfaitement un point de vue de l'époque. Elle a, en effet, l'intérêt d'être rédigée quelques années seulement après les faits :

LATEAU (Louise), stigmatisée et illuminée belge, né (sic) à Bois-d'Haine (province de Hainaut) le 30 janvier 1850, morte dans la même commune le 27 août 1883. Elle appartenait à une famille d'ouvriers ; son enfance et sa première jeunesse furent maladives, sans présenter cependant aucun fait médical digne d'attention. D'une intelligence moyenne, son instruction était fort limitée. Sa piété était ardente, elle communiait chaque jour. Ses lectures consistaient dans l'Imitation de Jésus-Christ et le Manuel du tiers-ordre de Saint-François. En 1867, Louise entra dans la confrérie de ce tiers-ordre. Il est bon de rappeler que le créateur de cette institution religieuse, saint François d'Assise, eut, vers la fin de son existence, des visions mystiques à la suite desquelles ses mains et ses pieds portaient la marque sanglante de clous, et son côté, une plaie contuse, sanguinolente, telles que ces blessures diverses se rencontraient chez Jésus crucifié. C'est là ce qu'on appelle les stigmates du saint. Au commencement de 1868, Louise Lateau eut des accidents nerveux, des vomissements de sang. Elle garda, pendant un mois entier, une diète presque absolue. Elle raconta que, pendant ce temps, l'Enfant Jésus lui était apparu. Les prêtres qui l'entouraient crièrent à l'extase, au miracle ; les gens pieux des environs vinrent visiter la malade, et tous, par leurs discours et leurs témoignages d'admiration, exaltèrent l'état de celle-ci. Elle eut bientôt, comme son saint préféré, François d'Assise, des hémorragies et des stigmates au côté, aux mains et aux pieds, et des extases qui duraient des jours entiers. L'enthousiasme d'une partie du clergé belge ne connut plus de bornes ; une sainte nouvelle était apparue sur terre ; l'évêque

⁴⁴ Maurice Gauchez est l'un des rares à rappeler cette information dans son livre : Camille Lemonnier. Bruxelles, Office de Publicité, 1943, p. 29 (Collection nationale, 3° série, 29). Anne-Françoise Luc parle curieusement du « cas de Louise Lateau soignée par le docteur Warlomont, père de Max Waller ». A.-Fr. Luc, Le Naturalisme belge. Bruxelles, Labor, 1990, p. 104 (Un livre, une œuvre, 22). C'est nous qui soulignons.

⁴⁵ Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, II 33883 A.

de Tournai⁴⁶ venait, à plusieurs reprises, garantir le miracle par sa présence. Les libres penseurs ricanaient ; mais on trouva des médecins français et belges pour certifier que les faits étaient en dehors de la science humaine. Cependant d'autres docteurs étudièrent le cas, le rapprochèrent d'autres connus, et conclurent que la sainte du (sic) Bois-d'Haine n'était qu'une malade atteinte d'une hystérie grave. Ceci ne paraît pas douteux lorsque l'on sait qu'une des sœurs de Louise Lateau, comprenant le danger que courait celle-ci, prit en 1875 la direction de la maison, éloigna les curieux et les autres causes d'excitation. Une amélioration notable suivit ces mesures ; la malade mangea de meilleur appétit ; elle n'eut plus d'extases, et ses blessures ne saignèrent plus. En un mot, une vie normale permit à Louise Lateau d'atteindre l'âge de trente-trois ans⁴⁷.

Le docteur Évariste Warlomont est donc le rapporteur de la commission de l'Académie royale de Médecine chargée d'examiner le cas Louise Lateau. Il présente les « vues de la Commission » dans un opuscule publié en 1875. Le point deux les résume entièrement :

Les phénomènes présentés par Louise Lateau constituent une maladie, de l'ordre des névroses. Il convient de la classer, dans les cadres nosologiques, sous le nom de « NÉVROPATHIE STIGMATIQUE »⁴⁸.

^{46 « (...)} Mgr Edmond Dumont, évêque de Tournai depuis 1872. Cet ancien missionnaire en Amérique du Nord, mystique quelque peu illuminé, déployait un zèle intempestif à lutter contre les catholiques libéraux qu'il croyait sincèrement plus nuisibles à l'Église que les libéraux eux-mêmes. Mgr [Victor] Dechamps [archevêque de Malines] en eut raison en 1880 en le déchargeant d'office de son diocèse, qui échut au très docile Mgr Isidore Du Rousseaux, ancien supérieur du petit séminaire de Malines. » Georges-Henri Dumont, La Vie quotidienne en Belgique sous le règne de Léopold II (1865-1909). Nouvelle édition revue, augmentée et illustrée. Bruxelles, Le Cri, 1996, p. 154. Louise Lateau est mêlée à la lutte menée par Mgr Dumont contre les catholiques libéraux puisqu'il la considère comme son soutien spitrituel et vient maintes fois solliciter ses prières.

⁴⁷ Pierre Larousse, Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle. T. 17: Deuxième supplément. Paris, (1890), p. 1503. C'est le rédacteur de la notice qui souligne. Il existe une histoire récente de la stigmatisée de Bois-d'Haine. Il s'agit d'un texte hagiographique de la pire espèce. Le rôle de Warlomont n'est pas ignoré mais entièrement déformé. On n'y lit évidemment pas les conclusions de l'éminent médecin. (Maria Didry et A.M. Wallemacq, La Stigmatisée belge. La servante de Dieu, Louise Lateau de Bois-d'Haine. Histoire abrégée. 4º édition. Bois-d'Haine, Gilquin et Decoster, 1987, avec une préface du chanoine Albert Millet qui espère que l'intérêt pour la stigmatisée va croître et qu'elle profitera de l'attention que Jean Guitton a portée à une autre stigmatisée, Marthe Robin.) La revue d'histoire religieuse du comté et de la province du Hainaut, Haynau, consacre un numéro (n° 3, juin 1992) à la stigmatisée de Bois-d'Haine. À relever l'article de Philippe Martin (Louise Lateau à l'intersection de deux univers : médecine et spiritualité au dernier siècle, pp. 23-32), auteur d'un mémoire de licence à l'Université catholique de Louvain sur Louise Lateau en 1984.

⁴⁸ Docteur Warlomont, *Louise Lateau*. Rapport médical sur la stigmatisée de Bois-d'Haine, fait à l'Académie royale de Médecine de Belgique, au nom d'une commission. Bruxelles, C. Muquardt ; Paris, J.B. Baillière et Fils, 1875, p. 193.

Dans une réponse à un contradicteur — Ferdinand Lefebvre, professeur à l'Université catholique de Louvain, où, rappelons-le, Évariste Warlomont a fait ses études —, celui-ci précise sa position et celle de la commission devant les prétendus faits surnaturels :

M. Lefebvre a terminé son discours en vous disant que malgré l'absence d'une explication qui le satisfasse, et bien qu'il croie au monde surnaturel et en particulier à ces grandes manifestations de la puissance divine qu'on appelle des miracles, il n'entendait pas décider si les faits de Bois-d'Haine sont de cet ordre. Il croit devoir, dit-il, se maintenir à cet égard dans une sage réserve, non que son esprit l'éloigne d'une semblable conclusion, mais parce que la compétence lui manque en présence d'une de ces questions mitoyennes dont les lumières de notre science ne peuvent éclairer que l'une des faces, l'autre étant tournée en plein vers le domaine théologique.

Que mon honorable contradicteur me permette de lui faire observer qu'il répond ici à autre chose qu'au travail de la Commission. Ce travail, en effet, a porté exclusivement sur des faits qui sont de son ressort, sur des faits de l'ordre physiologico-pathologique. Quant à la question du surnaturel, elle ne s'en est pas un instant préoccupée et on lui rendra cette justice de reconnaître que le mot « miracle » n'a pas été une seule fois prononcé par elle. Si donc la question de Bois-d'Haine est une question mixte, ainsi que le croit M. Lefebvre, la Commission n'a pas à se reprocher de l'avoir envisagée sous un autre point de vue que celui qui lui revenait. Négligeant comme elle le devait, toute considération étrangère à la recherche d'un diagnostic médical, elle a abandonné à la théologie toute la part qu'il pourrait lui plaire de réclamer dans un verdict dogmatique où l'Académie n'en a aucune à revendiquer.

Dans notre pensée, cette recherche a abouti à la preuve que les extases et les stigmates observés chez Louise Lateau sont, en ce qui concerne l'explication physiologique, sur le même rang que beaucoup d'autres névroses extraordinaires admises dans la science, et qu'ils ne peuvent servir à aucun degré à l'édification d'un fait surnaturel⁴⁹.

Ce texte ne fait-il pas honneur à la science médicale de la fin du XIX^e siècle et à la grande probité d'Évariste Warlomont? Lors de la parution en volume de *L'Hystérique*, Max Waller en fait un compte rendu dans le journal bruxellois *La Réforme*⁵⁰. Nous l'éditons en annexe (n° 11).

La dernière lettre conservée de Max Waller à Camille Lemonnier n'est pas datée (annexe n° 5), mais sans doute envoyée en 1887 par l'auteur, à la réception de la réédition du *Mort* de Lemonnier. En

⁴⁹ Docteur Warlomont, *Louise Lateau*. Réponse à M. le professeur Lefebvre. Bruxelles, H. Manceaux, 1875, p. 67-68 (extrait du *Bulletin de l'Académie royale de Médecine*, t. 9, 3^e série, n° 7).

⁵⁰ M. W., Chronique littéraire. L'Hystérique par Camille Lemonnier, dans La Réforme, 2^e année, n° 26, 26 janvier 1885, p. 3 (en feuilleton).

effet, Max Waller fait allusion au *Doigt de Dieu*, qui, avec *Le Vieux Sonneur* et *L'Hôte de Quadvliet*, est réédité à Paris, chez Alphonse Piaget, avec un dessin de Constantin Meunier. Par ailleurs, la lettre porte, écrite au crayon par une autre main, la mention : « 1887 / Réédition "Le Mort"⁵¹ ».

Cette lettre prouve que les relations entre les deux écrivains ne sont pas entièrement rompues puisque Lemonnier fait parvenir à Max Waller un de ses livres. Le ton en est cependant à la fois familier et distant. Elle est écrite deux ans après la troisième lettre que nous avons retrouvée de Camille Lemonnier à Max Waller, laquelle marque une distance entre les deux hommes.

De Camille Lemonnier à Max Waller

Nous ne connaissons que des extraits des deux premières lettres adressées par Camille Lemonnier à Max Waller que nous avons repérées.

Dans la première, Lemonnier fait part de sa lecture du manuscrit de l'article sur son œuvre que Max Waller lui a envoyé, article qui paraît, comme nous l'avons vu, dans *La Jeune Belgique* (annexe n° 6). Nous n'en connaissons que l'extrait qu'édite Maurice Gauchez dans son livre sur Camille Lemonnier⁵².

L'extrait de la deuxième lettre est donné dans un article de Michel Siraut qui la date du 18 juin 1883⁵³. Nous l'éditons en annexe, bien que sa transcription pose problème (annexe n° 7). Non seulement la langue est peu lemonienne — peu française pour tout dire —, mais sa date est certainement erronée. Car, si elle est bien datée du lundi 18 juin 1883, il semble difficile pour le maître de se rendre à Paris le jeudi suivant, c'est-à-dire le 21 juin 1883, alors qu'il se marie le lendemain! Nous croyons que, si cette lettre existe bien, sa transcription, y compris la date, est hasardeuse.

⁵¹ Cf. Bibliographie des écrivains français de Belgique. 1881-1960. T. 3: H-L. Établi par René Fayt, Colette Prins, Jeanne Blogie, sous la direction de Roger Brucher. Bruxelles, Palais des Académies, 1968, p. 220 (Académie royale de Langue et de Littérature françaises).

⁵² M. Gauchez, op. cit., p. 14.

⁵³ M. Siraut, Dimanche 27 mai 1883: La Jeune Belgique organise à Bruxelles le banquet à Camille Lemonnier (sic), dans Bulletin [du] Comité littéraire Jeune Belgique, n° 2, juin 1983, non pag.

À l'époque du banquet, Camille Lemonnier tient la chronique Belgique dans la revue parisienne d'Octave Uzanne, Le Livre. Dans sa chronique datée du 2 septembre 1883, il fait l'éloge de Max Waller et de son livre La Vie bête, qu'il a d'ailleurs préfacé⁵⁴. En fin de chronique, dans un corps typographique plus petit, suit un post-scriptum signé des initiales de Max Waller. Il y est fait mention de Lemonnier et du banquet donné en son honneur⁵⁵. Ainsi s'effectue un parfait renvoi d'ascenseur. Pour l'un comme pour l'autre, il serait inélégant d'écrire sur soi-même⁵⁶...

Leurs relations restent tout aussi cordiales en 1884. En septembre, ils se rendent ensemble au vernissage du Salon de Bruxelles⁵⁷ et lorsque en octobre Max Waller édite sa plaquette sur cette manifestation artistique, Lemonnier en fait la préface⁵⁸.

La troisième lettre de Lemonnier, envoyée à Max Waller, est datée du 28 mars 1885 (annexe n° 8). Elle est conservée à la Bibliothèque royale Albert I^{er}, dans un volume ayant appartenu à Max Waller ou constitué par sa sœur Valentine Warlomont et qui provient de la bibliothèque de M^{me} Louis Solvay. Voici la description de ce volume d'après le catalogue de cette collection :

LEMONNIER (Camille). Morteroche. Manuscrit autographe de soixante-neuf pages, rehaussé de deux croquis à la plume par l'auteur (p. 23 et 26) ; 69 f. de formats divers (variant entre 13,5 × 10,5 et 23 × 14), numérotés au crayon dans le coin supérieur gauche et collés sur les pages blanches d'un tirage à part relié du numéro de la Revue de Belgique dans lequel l'œuvre est publiée (voir la

⁵⁴ Max Waller, La Vie bête. Préface de Camille Lemonnier. Eau-forte de Théodore Hannon. Bruxelles, A. Brancart, 1883.

⁵⁵ C. Lemonnier, *Belgique*, dans *Le Livre*. Bibliographie moderne, 4^e année, 9^e livr., 10 septembre 1883, pp. 545-549. Mais, dans la même livraison du *Livre* paraît également un compte rendu de *La Vie bête*, signée des initiales P. C. (pp. 567-568). Il est particulièrement négatif et se termine par les mots : « M. Max Waller a fort besoin de travailler ; son coup d'essai est loin de ressembler à un coup de maître » (p. 568).

⁵⁶ Če n'est pas vraiment le cas pour Max Waller, qui présente lui-même son livre dans sa propre revue. Max Waller, *La Vie bête*, dans *La Jeune Belgique*, t. 2, n° 8, 1^{er} juillet 1883, pp. 301-303.

⁵⁷ Accompagné de Jules Destrée, qui commente dans son *Journal*: « Ce qu'il y a eu de meilleur dans cette journée, ça été le dîner avec Lemonnier, Waller, [Max] Sulzberger de l'Étoile, puis [Jef] Lambeaux rencontré au Globe. » [J. Destrée, *Journal*. 1882-1887. Texte établi, présenté et annoté par Raymond Trousson. (Bruxelles), Académie royale de Langue et de Littérature françaises, 1995, p. 238.]

⁵⁸ Max Waller, *Le Salon de Bruxelles 1884*. Avec une préface de Camille Lemonnier. Bruxelles, J. Finck, 1884.

référence ci-dessous). Ce volume contient en outre : 1° La lettre autographe signée de l'auteur à Max Waller (...). 2° Une note manuscrite, signée M. Warlomont [Max Waller], sur la genèse de *Morteroche*. 3° « Deux dessins [au crayon] tirés de l'album de Camille Lemonnier » ; 1 f. monté sur onglet (15 × 9). 4° Les épreuves corrigées et signées au crayon dans le coin supérieur droit. Au verso du plat supérieur figure le nom de « Madame Deppe. Sœur de Max Waller ».

ÉD. PRINCEPS: C. LEMONNIER, Morteroche. Revue de Belgique, t. 40 (avril 1882), p. 349-396; ID., Thérèse Monique (Un chapitre inédit). La Jeune Belgique, 1er volume, n° 16 (15 juillet 1882), p. 241-245 et n° 17 (1er août 1882), p. 257-261⁵⁹.

Nous croyons intéressant de livrer entièrement la note de Max Waller qui se trouve entre les épreuves et le manuscrit de *Morteroche* :

Cette nouvelle, publiée sous le titre de MORTEROCHE, devait s'intituler primitivement : Le Solitaire, Pierre de Dominis, Dominis, Morteroche, Les deux fois, Un mangeur de prêtres, Un libre-penseur, L'affranchi, Un damné, Les deux consciences, Une conscience, tous titres inscrits au crayon de la main de Camille Lemonnier sur le numéro de la Chronique dans lequel était enveloppé le manuscrit, lorsque C.L. me le donna (16 Juin 1882.)

Ce manuscrit fut terminé le 14 Août 1879 et ne parut que trois ans après, dédié à Max Sulzberger, dans la Revue de Belgique.

Sans que l'on puisse parler de rupture⁶⁰, le ton change entre les deux hommes. Très intrigués par ces mystérieuses « choses irréparables » auxquelles Lemonnier fait allusion dans cette lettre du 28 mars 1885, nous avons cherché des motifs de discorde entre le maître et son cadet. Rappelons que Lemonnier fête ses 41 ans le 24 mars 1885; Max Waller a alors 25 ans. Près d'une génération les

⁶⁰ C. Lemonnier, *Une vie d'écrivain*, op. cit., p. 206 : « Après tant d'années, je garde au cœur la chaleur de ces communions si pleines d'effusion et qui sortaient d'un pacte d'amour. Le pacte, en dépit des dissidences et des écarts auxquels entraîne la vivacité des luttes, ne fut jamais rompu. La Jeune Belgique a pu disparaître matériellement ; son essence spirituelle est restée vivante dans le souvenir de ceux qui l'ont aimée et en firent partie. »

⁵⁹ Bibliothèque de Madame Louis Solvay. T. 3 : Éditions originales et autographes d'écrivains français contemporains. Catalogue rédigé sous la direction de Marie-Thérèse Lenger par Jean-François et Martine Gilmont, Nathalie Grunhard et Jean Warmoes. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 1966, pp. 160-161. La mention « Sœur de Max Waller » est ajoutée au crayon en dessous de la mention « Madame Deppe ». Valentine Warlomont (°1854) a épousé Auguste Deppe (1853-1911), militaire doué d'un certain talent de musicien si l'on en croit Paul André. Il met en musique un texte de Max Waller, La Fin des choses, qui prend le titre définitif de Lota. (Cf. P. André, Max Waller et La Jeune Belgique. Bruxelles, Le Thyrse et Librairie Vanderlinden, 1905, pp. 87 et suiv.)

sépare et la sympathie qu'éprouve Lemonnier pour le paladin fougueux ne doit pas aller sans un certain agacement face aux rodomontades du jeune homme. Camille Lemonnier émet d'ailleurs quelques réserves discrètes à l'égard des Jeune-Belgique ; leurs écarts, leur vivacité, leur hardiesse étaient parfois excessifs⁶¹. Ainsi, lors de l'affaire du prix quinquennal, il refuse d'abord la proposition de Max Waller. Il ne veut pas d'histoire, dit-il, un banquet troublerait sa vie, il a besoin de paix, de silence⁶². Or, pacifique, Max Waller ne l'est certes pas, même si Robert Gilsoul, pour sa part, le considère comme « le plus diplomate des Jeunes⁶³ »!

Littérature et politique opposent les intellectuels de l'époque. La question capitale est celle de la définition de l'art, de sa mission. René Chauveaux, dans son article *Max Waller et le renouveau en Belgique*⁶⁴, estime que la crise s'étale surtout de 1883 à 1887, avec son acmé en 1885, date du duel Picard-Giraud, le 21 octobre⁶⁵. Chauveaux fait coïncider le début de la crise avec la fin de *La Revue moderne* (20 décembre 1882 - 1^{er} novembre 1883), c'est-à-dire le début du désaccord entre Edmond Picard et Max Waller. Gilsoul retrace les phases de la querelle. Plus tard Max Waller exprime nettement son hostilité à l'égard de la littérature engagée⁶⁶. Ces lignes sont si violentes que Chauveaux refuse de les citer dans son article⁶⁷.

On connaît l'engagement politique de Lemonnier, il est patent dès ses premières publications — par le choix de Henry Kistemaeckers comme éditeur par exemple — et ne fait que s'amplifier avec la crise politico-sociale belge. Malgré leur désaccord certain à ce

⁶¹ Cf. ibidem, pp. 198 et 204.

⁶² Cf. ibidem, p. 212.

⁶³ R. Gilsoul, La Théorie de l'art pour l'art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours. Bruxelles, Palais des Académies ; Liège, H. Vaillant-Carmanne, 1936, p. 185 (Académie royale de Langue et de Littérature françaises, Mémoires, 11).

⁶⁴ Dans Le Flambeau, n° 7-8, septembre-octobre 1960, p. 461.

⁶⁵ Max Waller attaque Picard dans La Jeune Belgique sans signer; ce dernier croit que c'est Giraud le coupable. Giraud est particulièrement insupportable et a déjà attaqué Picard, ce qui explique que Picard s'en prenne à lui. Cf., par exemple, René Fayt et É. Van Balberghe, « Typographiquement, le livre n'est pas extraordinaire. » Autour d'une lettre inédite de Léon Cladel à Georges Eekhoud, dans Le Livre & l'Estampe, t. 43, n° 148, 1997, pp. 139-140, n. 42.

⁶⁶ Max Waller, L'Art au-dessus des révolutions, dans La Jeune Belgique, t. 5, n° 8, 1er août 1886, pp. 339-344, et n° 9, 5 septembre 1886, pp. 382-384.

⁶⁷ R. Chauveaux, art. cit., p. 462 : « Ce grand impulsif les a sûrement regrettées. »

sujet, bien que Max Waller se crispe, lui, de plus de plus dans une position parnassienne intransigeante, le compromis reste encore possible entre les deux hommes.

Un autre fait de 1883 retient notre attention : la visite de Léon Cladel.

Le 15 juin 1887, dans son journal, Louis-Pilate de Brin' Gaubast, familier d'Alphonse Daudet, met dans la bouche de ce dernier un portrait de Cladel où les points d'exclamation sont lourds de sousentendus:

Ah! le singulier bonhomme, et peu et mal connu, avec les cinq ou six jeunes de lettres dont il se compose chaque année un entourage fanatique sans cesse renouvelé avec une habileté!... (...) Ce qu'il a la langue mauvaise, ce qu'il bave, et des énormités inventées à plaisir, et sur les plus grands, les plus respectueux, non, vous n'en avez pas d'idée! Ce qu'il injecte de son fiel à ces malheureux petits caudataires aplatis devant ses poses de fumiste convaincu et pontifiant naturellement, tout en se donnant comme un homme tout rond!... Rond, Cladel, ah bien oui! Le plus retors, le plus madré, le plus avide des paysans⁶⁸.

Paul Delsemme constate que Max Waller, ayant sans doute peu de goût pour l'« aplatissement », change d'avis au sujet de l'écrivain français. La Vie bête (1883) porte encore une dédicace chaleureuse :

À LÉON CLADEL avec l'admiration d'un qui voit blond POUR LUI qui voit rouge.

MAX WALLER.

Si l'admiration est certes dite, l'opposition (blond/rouge, antithèse politique ou sexuelle⁶⁹ ?) est cependant présente et « le premier

⁶⁸ Le Journal inédit de Louis-Pilate de Brin' Gaubast. Témoignage sur Alphonse Daudet. Document sur l'affaire du vol du manuscrit des Lettres de mon moulin. Préface et notes de Jean-Jacques Lefrère, avec la collaboration de Philippe Oriol. Paris, Horay, 1997, p. 141. Ce texte est à ajouter au portrait quelque peu négatif de Cladel dans l'article cité plus haut de Fayt et Van Balberghe.

⁶⁹ Le débat est parfois très sexualisé. La virilité semble primordiale au point que ceux qui ne sont pas naturalistes sont des émasculés. Le « mâle » puissance trois est au centre de la dédicace que Barbey d'Aurevilly rédige à l'encre écarlate ; destinée à Lemonnier, elle accompagne Les Hommes et les Œuvres : « À mon ami intellectuel, l'auteur du Mâle aussi Mâle que son Mâle » (cité par Maurice des Ombiaux, Camille Lemonnier. Bruxelles, Charles Carrington, 1909 [1910 à la couverture], p. 61).

septembre [1885], Max Waller procède à l'éreintement d[u] roman $[N'a-qu'un-\varpi il^{70}]$ » et attaque par la même occasion « l'avocat belge », Edmond Picard⁷¹. La visite de Cladel est déterminante dans le revirement de Max Waller⁷².

Si l'on en croit Henri Nizet, Jeune-Belgique contemporain de Max Waller, Cladel dès sa descente du train fait mauvaise impression⁷³. Ensuite, toujours dans Les Béotiens, le roman à clé de Nizet, à deux reprises, Broubal, alias Max Waller, se sent profondément humilié par Royanès, alias Cladel⁷⁴. Ainsi ce jeune homme — dont le portrait tiré par Nizet est loin d'être flatteur⁷⁵ — a des démêlés avec de nombreux proches de Lemonnier. Jeancoi, alias Lemonnier, doit même s'interposer plusieurs fois pour empêcher disputes et duels. Dans l'expression de notre lettre, « en immolant dessus les vieilles affections⁷⁶ », le reproche contenu semble, dès lors, plus clair : Lemonnier n'admet ni les excès ni l'ingratitude dont fait preuve Max Waller vis-à-vis de ses amis Cladel, Picard, mais aussi Louis Hymans et Lucien Solvay et même Charles Potvin. Cet « autre sentiment », autre que la « cordialité littéraire », qu'éprouverait Max Waller, n'est-ce pas la jalousie, l'envie ou « cette vengeance de cuistre après une dispute d'amour-propre » dont parle Nizet⁷⁷ et qui semble ronger le cadet ?

De plus en plus, nous avons le sentiment que nous ne pouvons expliquer rationnellement la rupture ; celle-ci se produit sans doute

⁷⁰ Roman de Cladel réédité par Charpentier avec l'étude d'Edmond Picard sur Cladel en Belgique.

⁷¹ Max Waller, dans la Chronique littéraire, dans La Jeune Belgique, t. 4, n° 9, 1^{ex} septembre 1885, pp. 470-471. Cf. P. Delsemme, Les Grands Courants de la littérature européenne et les écrivains belges de langue française. Bruxelles, Émile Van Balberghe Libraire et Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, 1995, p. 189 (Documenta et Opuscula, 18).

⁷² Cladel, qui n'a pu assister au banquet donné en l'honneur de Lemonnier, le 27 mai 1883, est choisi par ce dernier pour être témoin de son remariage avec une nièce de Constantin Meunier le 22 juin suivant, l'autre témoin étant Edmond Picard.

⁷³ H. Nizet, *Les Béotiens*. Préface de Raymond Trousson. Bruxelles, Académie royale de Langue et de Littérature françaises, 1993, p. 225 (*Histoire littéraire*).

 ⁷⁴ Cf. *ibidem*, pp. 246 (Royanès interpelle Broubal « pitchoun ») et 258 (Royanès veut « rosser Broubal qui lui avait innocemment tapé sur le nombril »).
 ⁷⁵ Cf. *ibidem*, pp. 151 (« trop jeune, il a une figure de petite fille »), 192 (« impubère à tête d'embryon »), 194 (« gueule d'évêque ratatiné »), 197 (« potache malingre »), 266 (« ce galopin de Broubal et ses fafarces puantes »), etc.

Le terme « affection » apparaît dans la dédicace à Picard de L'Hystérique.
 Ibidem, pp. 294-295.

après l'accumulation de maints petits faits. Nous risquons d'y plaquer des fantasmes personnels en insistant plus lourdement.

De la dernière lettre retrouvée, adressée par Lemonnier à Max Waller, nous ne connaissons qu'un court extrait donné par Max Waller lui-même (annexe n° 9)⁷⁸.

Le 2 février 1888, Charles Warlomont, le frère de Max Waller, meurt à Boma. La famille doit attendre le 23 février pour apprendre la disparition de leur parent en Afrique centrale. Max Waller décide alors d'éditer les lettres que son frère a envoyées de l'État indépendant du Congo à sa famille. Dans sa préface, il marque son violent rejet du « noir pays » et cite deux phrases de la lettre de condoléances que Camille Lemonnier lui envoie nécessairement après le 23 février⁷⁹.

La correspondance fragmentaire que nous éditons ici (ou rééditons pour les extraits) sert de prétexte à une enquête — nous la voudrions minutieuse — sur les causes d'un refroidissement qui s'installe, en 1885, entre deux hommes, Camille Lemonnier et Max Waller. Léon Cladel ne semble pas étranger à cette dissension. Prétexte également à rassembler quelques éléments épars sur les publications des deux écrivains, notamment L'Hystérique. Petit à petit, par touches successives et parfois pointillistes, se dessine ainsi l'image d'une amitié et, par là, d'une époque révolue. Si notre démarche n'est en rien exhaustive, elle prétend néanmoins poser quelques questions à la fois humaines, littéraires et historiques.

⁷⁸ Charles Warlomont, *Correspondance d'Afrique*. Ouvrage posthume avec une préface de Max Waller et un portrait de l'auteur. Bruxelles, M^{me} V^{ve} Monnom, 1888, pp. XIII-XIV.

⁷⁹ Cf. É. Van Balberghe et Nadine Fettweis, « N'allez pas là-bas! » Le séjour de Charles Warlomont au Congo (1887-1888), ses écrits et leur réception par son frère Max Waller. Préface de Jean Stengers. Avec une carte géographique. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 1997, introduction, passim (Documents pour l'Histoire des Francophonies, 1).

ANNEXE

1. Max Waller à Camille Lemonnier, Louvain, octobre 1881. Ixelles (Bruxelles), Maison Camille Lemonnier (Maison des Écrivains).

Monsieur et admiré Maître.

J'ai depuis longtemps l'intention de faire pour La Jeune Revue Littéraire un (sic) étude de longue haleine sur votre œuvre littéraire.

Vous êtes le seul écrivain Belge qui soit destiné à compter dans l'histoire des lettres à côté des Cladel, des Richepin, des Zola et des Flaubert ; et il nous semble qu'après La fête de Conscience, fête dont les « vieux » surtout ont été les promoteurs, nous devons, nous, les jeunes, offrir notre modeste bouquet à celui que nous admirons si profondément.

Je ne sais si notre rédacteur Albert Bauwens vous a parlé de cela, Maître, mais je me permets de me présenter moi-même pour vous demander une approbation.

Malheureusement les éléments me manquent ; je ne possède que Les Croquis d'automne, Nos flamands, Les Charniers et Un Mâle, et j'ai compté sur vous, Monsieur, pour me prêter les autres en m'en indiquant l'ordre chronologique.

Je trouve que l'on n'a pas rendu suffisamment justice à votre génie qui se détache si brillamment de notre habituelle médiocrité.

C'est un devoir pour nous de vous placer sur votre piédestal dans la mesure de nos jeunes forces ; nous tâcherons de le faire bien.

Respectueusement à vous

Maurice Warlomont à la Revue : Max Waller

Louvain, Octobre 1881.

2. Max Waller à Camille Lemonnier, Bruxelles, [décembre 1881]. Ixelles (Bruxelles), Maison Camille Lemonnier (Maison des Écrivains).

74 Avenue de la toison d'or.

Monsieur et Admiré Maître,

L'étude que je vous ai dit avoir l'intention de faire sur vos superbes ouvrages est presque achevée & paraîtra d'une semaine à l'autre dans la Jeune Belgique. Pour la compléter il ne me manque plus que *Le Mort* et j'ai compté que vous voudriez bien satisfaire encore mon indiscrétion et me donner avec une ligne de votre main ce livre qui doit être si beau étant écrit par vous.

Aussitôt mon travail fait, je vous l'enverrai, Maître, avant de le publier, pour que vous me fassiez vos remarques.

Agréez, Monsieur l'hommage de ma profonde et respectueuse admiration.

Maurice Warlomont

3. Max Waller à Camille Lemonnier, [janvier 1882]. Ixelles (Bruxelles), Maison Camille Lemonnier (Maison des Écrivains).

Cher Maître.

Je ne puis pas assez vous dire combien profondément j'ai été touché de l'indulgence avec laquelle vous avez apprécié mon étude sur vos œuvres.

C'est par vous que j'ai voulu commencer la série d'études que j'entame sur les écrivains et les artistes belges. À côté des grands, des arrivés que nous voulons analyser et admirer, ne soyez pas étonné de trouver plus tard dans la Jeune Belgique des éloges de plus jeunes qui ne les méritent peut-être pas sans restriction; c'est ainsi que vous y verrez des études sur Herbo, Dillens, Rodenbach, Verhaeren, etc, études dans lesquelles nous — je dis nous, car je ne ferai pas cela seul — tâcherons de pousser ceux qui ont quelque chose là (comme Chênier).

J'ai relu les Bas-fonds de Monnier dans l'édition minuscule de Rops⁸⁰; c'est superbe et j'en ferai mon profit; voilà en effet du vrai naturalisme bonne marque, mais c'est égal, j'aime mieux *Le Mort*.

Recevez, cher Maître avec mes remercîments, mes souhaits pour 1882 et l'assurance de ma profonde admiration

M. Warlomont

4. Max Waller à Camille Lemonnier, sans date.

Ixelles (Bruxelles), Maison Camille Lemonnier (Maison des Écrivains).

Cher Maître, comme il m'est impossible d'aller chez vous aujourd'hui, voici par écrit les renseignements que vous m'avez demandés.

Une femme hystérique d'abord n'est pas ce qu'un vain peuple pense ; elle n'est ni volcanique ni nymphomane, ni plus ardente⁸¹ qu'une autre, au contraire.

Beaucoup de^{82} filles publiques sont hystériques, mais le sont devenu (sic) « sur le tard » par l'excitation à outrance⁸³ des organes génésiques.

L'hystérie peut être guérie par le mariage avec maternité, jamais par la simple union de la chair avec la chair. Cependant, lorsque l'hystérie avait pour cause un amour malheureux, on a vu des cas de guérison par le seul rapprochement, corollaire de la satisfaction de désirs plus élevés & compagnon de l'appauvrissement de longs chagrins ou d'une attente incessante.

Donc une femme hystérique n'est pas plus amoureuse qu'une autre et le mariage stérile ne la guérira pas, tel est le résumé de mon enquête auprès de mon père qui m'a bien recommandé de vous tirer d'une erreur très répandue dans le public et où moi-même je donnais en plein, quoique placé à la source des informations.

À vous de cœur

Max Waller

5. Max Waller à Camille Lemonnier, [1887].

Ixelles (Bruxelles), Maison Camille Lemonnier (Maison des Écrivains).

Mille fois merci, Mon cher fécond, pour votre volume du Mort. C'est toujours et sans discussion possible la plus belle ou du moins l'une des plus belles choses que vous ayez jamais écrites. J'y ai retrouvé avec joie ce *Doigt de Dieu* qui me fit si profonde impression naguère & m'en fait davantage aujourd'hui. C'est de beau,

⁸⁰ Il s'agit de l'édition minuscule tirée à 64 exemplaires des *Bas-Fonds de la société* d'Henry Monnier, illustrée par Félicien Rops. Elle a été éditée à Bruxelles par Henry Kistemaeckers en 1879.

⁸¹ Au-dessus de « chaude ».

⁸² Au-dessus de « La majorité des » barré.

⁸³ Au-dessus de « amusement » barré.

ÉMILE VAN BALBERGHE ET CATHERINE GRAVET

sincère, poignant tragique, et d'une admirable impeccabilité de style. Faites en encore des masses comme cela pour la délectation des artistes & le réjouissement des amis.

Votre dévoué

Max Waller

 Camille Lemonnier à Max Waller, extrait d'une lettre datée du 26 décembre 1881.

Maurice Gauchez, Camille Lemonnier. Bruxelles, Office de publicité, 1943, p. 14.

Le naturalisme n'est pas le rapetissement, mais la plus grande somme d'intentité (sic) dans le type jusqu'à en faire craquer la basse réalité photographique. Il y a M. Champsaur, mais il y a Balzac, Henri Monnier et surtout Gustave Flaubert.

7. Camille Lemonnier à Max Waller, extrait « d'une longue lettre inédite », datée du 18 juin 1883 [?].

Michel Siraut, Dimanche 27 mai 1883: La Jeune Belgique organise à Bruxelles le banquet à Camille Lemonnier (sic), dans Bulletin [du] Comité littéraire Jeune Belgique, n° 2, juin 1983, non pag.

Le premier pas qu'inspire ma réflexion est que vous avez mon accord pour vous aider. Par son labeur régulier et écrit, l'auteur fera naître sans crainte autres choses que des dilettantes du verbe. Continuez à rechercher la vérité, très âprement. La Jeune est sortie plus jeune encore et je songe à ce décor de rêve dans le parc où s'exprime toujours la volupté de mes pensées.

Ami que vous êtes bon. L'art sera toujours plus libre, et la Jeune Belgique vivra. Jeudi, je vous porterai en prenant le train pour Paris deux dessins comme promis. Dites à Giraud de me voir.

Pas de réunion vendredi. Rentrerai sans doute lundi.

Préparez vos papiers sur l'Allemagne, j'ai envie d'un exaltant lyrisme.

Merci ami pour ce que vous faites. Je suis aux Jeunes.

8. Camille Lemonnier à Max Waller, La Hulpe, le 28 mars 1885. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier, Réserve précieuse, F.S. IX 1193 L.P.

Mon Cadet,

Telles choses irréparables ne m'empêchent pas d'être touché de ce témoignage de cordialité littéraire. Je ne veux pas vous blesser en y soupçonnant le retour d'un autre sentiment. Vous avez pensé qu'on ne faisait bien une barricade qu'en immolant dessus les vieilles affections.

Ce n'est pas mon sentiment. Avant vous j'étais insurgé, je le suis encore, — mais mon esprit, non mon cœur.

Votre.

Camille Lemonnier

La Hulpe,

28 mars 85.

9. Camille Lemonnier, extrait d'une lettre à Max Waller, [après le 23 février 1888].

Charles Warlomont, Correspondance d'Afrique. Ouvrage posthume avec une pré-

face de Max Waller et un portrait de l'auteur. Bruxelles, Mme Vve Monnom, 1888, pp. XIII-XIV.

Je l'avais vu joyeux et fort, je ne puis l'oublier. Et je sens, à travers votre douleur, notre commune haine pour le noir pays, mangeur de fils et d'amis.

10. Max Waller, Camille Lemonnier, dans Le National belge (Bruxelles), 5e année, n° 230, 28 août 1884, pp. 1, col. a-d - 2, col. a-d (en feuilleton).

« Au plus grand écrivain belge, poste restante, Bruxelles (Brabant), (Belgique).

« Monsieur, j'ai bien l'honneur de vous saluer. Je..., mais je n'ai pas l'honneur de vous connaître et voilà de quoi m'arrêter dès le commencement... »

C'est par ces mots que C. Lemonnier commençait, dans *Nos Flamands* (1869), une série de lettres charmantes de finesse, sur la littérature Welche⁸⁴.

Ces lettres sont restées à la poste — adresse inconnue et introuvable, — mais aujourd'hui nous pouvons les sortir de leur carton administratif et les renvoyer à leur auteur ; elles y arriveront à leur destination.

Outre le grand De Coster qui est descendu en terre avant d'avoir connu la gloire qu'il méritait, le pensif et solitaire Octave Pirmez, qui, il y a un peu plus d'un an, s'est éteint dans la sérénité du printemps, outre les jeunes qui tentent en ce moment de briser l'indifférence et la haine du public belge engoncé de tout temps dans son mutisme littéraire, Lemonnier qui fut l'encourageur des nouveaux venus, dans une cordiale amitié d'aîné, le compagnon de ses amis artistes, De Coster, Pirmez, Picard, est des écrivains belges celui qui a tenu le plus vaillamment le drapeau des Lettres, qui n'a pas transigé, seul presque dans sa force et dans la conscience de sa supériorité.

Depuis douze ans qu'écrit Camille Lemonnier, il a donné à la littérature une suite de pages serrées, chaudes, bruyantes de vie, où l'on sent la préoccupation de l'artiste qui travaille pour l'art, rien que pour l'art, sans souci du public banal. Lemonnier est aujourd'hui dans la plénitude de son talent ; peu à peu il s'est détaché de ses inspirateurs pour donner sa note personnelle. Désormais il est entré au plein du grand mouvement moderne ; sa phrase sonne, avec des vibrations de clairon ; sa langue s'est assouplie ; les traits se sont accentués dans des profondeurs d'eau-forte ; sa palette s'est enrichie de toutes les tonalités mixtes, insaisissables, exquises ; il est bien l'écrivain-peintre qu'exige le raffinement littéraire de notre époque.

Lemonnier est avant tout un descripteur. Il a la ligne exacte, le coloris intense, la main souple. Il sent la nature, il en rend l'imposance (sic), il l'anime, il la fait bruire et chanter. Son tempérament de peintre déborde et il se saoule à l'odeur âcre de la couleur.

Parfois, en lisant certaines de ses descriptions, nous nous sommes récrié sur sa façon bruyante de rendre la nature. Pour, nous (sic) elle n'est pas ainsi pleine de cris, de parfums, de couleurs. Nous la voudrions plus calme, plus impassiblement grandiose. Mais un tableau n'a jamais qu'une exactitude relative.

⁸⁴ Bien que le terme désigne généralement « l'étranger », c'est-à-dire le Français ou l'Italien du point de vue des Allemands, il faut entendre ici « belge ». Lemonnier adresse cinq lettres « Au plus grand écrivain belge », un inconnu puisque la littérature belge n'existe pas encore pour l'intransigeant qui dresse un bilan bien lamentable de la Belgique en 1868.

ÉMILE VAN BALBERGHE ET CATHERINE GRAVET

Une impression d'art détermine dans chaque cerveau une sensation différente.

La vérité n'est plus absolue ; elle dépend de l'acuité sensorielle du peintre ; où nous voyons une couleur uniforme, il perçoit toute une gamme de nuances exquises, toute une échelle de tons mineurs qui jouent dans un rayon de soleil. Malgré cela, nous croyons que Lemonnier se laisse souvent entraîner par la griserie descriptive ; qu'outre ce qu'il voit, il décrit ce qu'il pourrait voir, ce qu'il voit dans sa pensée ; que, comme Hugo, il fait parler trop haut les choses matérielles, les végétations, les vies inconnues. De là ces débauches qui font la suprême beauté du livre, de là cette fantaisie d'artiste qui se mêle à la vérité descriptive et qui fait planer, au-dessus de l'âpre réalité de l'œuvre, l'idéale rêverie du poète.

De même que Nos Flamands, les Croquis d'Automne renferment des pages remarquables écrites par un jeune, par un romantique épris de la nature divine qu'il se fait, n'ayant pas le pied dans la réalité, contemplant avec amour les clairs de lune des ballades, caressant les amadryades aux yeux glauques qui dansent au son du pipeau des Sylvains.

Les Croquis d'Autonne rendent doucement la mélancolie de la chute des feuilles ; il y a là comme un abattement voluptueux, comme un anéantissement immense, comme une douleur assoupie dans une chambre de malade.

La seconde partie du livre rappelle les pages exquises de Gustave Droz; ici c'est une automne plus réelle avec ses brumes, ses pluies fines, ses rhumes, ses longues heures d'ennui; des lettres de « Poste d'automne » sont finement esquissées, spirituelles; ce sont autant d'impressions vraies légèrement forcées pour le relief. Avant d'arriver à l'un des premiers ouvrages mûrs de Camille Lemonnier, n'oublions pas ce tour de force: Paris-Berlin, qu'il fit paraître en 1871 et qui passa si longtemps pour l'œuvre du réfugié de Guernesey. C'est un pastiche d'une fidélité merveilleuse, avec ce gonflement épique que seul Victor Hugo possède, ces grandes phrases sonores comme les trompettes de Jéricho, ces quintessences mystiques qui semblent des prophéties!

Mais qu'on le sache ; malgré cette plaisanterie littéraire qui dut paraître lugubre en ce temps de désolation, Lemonnier avec les écrivains de France, jeta son cri d'horreur dans l'horreur morne de la défaite. Une grande œuvre est là, brossée avec du sang, remplie de l'épouvante rouge du champ de bataille ; peut-être est-ce le livre le plus vécu du maître ; c'est un tableau que nul peintre ne saura jamais rendre. C'est une eau-forte où l'on retrouve les ombres, les clairs-obscurs, les horizons macabres de cet autre maître belge, Félicien Rops ; mais ici il y a plus que le noir de l'eau-forte, il y a le frissonnement gris des pluies fines qui percent le ventre des chevaux morts, qui rouillent les canons tordus par leur douleur d'airain, il y a le mystère horrible du tumulus mystérieux, des terres soulevées par les taupes humaines, il y a le sanglot des mères qui ignorent, il y a le hoquet des blessés qui demandent à boire et dont la plainte se perd dans l'immensité des charniers déserts, il y a le râle des mourants qui jettent leur dernier souffle dans la boue sanglante du champ de bataille.

Cela s'appelle les Charniers, un chef-d'œuvre.

Davantage encore dans ses autres livres, Lemonnier est lui, c'est-à-dire belge : il va décrire notre pays : les rudes Flamands et les Wallons hospitaliers, les Flamands, ces durs, ces graves, ces Germains ; les Wallons, ces doux, ces riants, ces Gaulois. Il va peindre nos plaines, nos campagnes, nos paysans carrés, nos femmes aux fortes chairs, nos pâtures grasses, nos horizons gris, nos repues franches ; et alors il laissera tomber de son cœur et de sa plume ces œuvres nationales, ces œuvres vraies : Les Contes flamands et wallons, Un coin de village, Un Mâle, Le Mort. Le premier est plein de pages émues, doucement émues.

Le Noël du petit joueur de violon, Bloementje, tout en étant parfaits de fidélité, tirent les larmes comme les idylles délicieuses de Droz. Mais c'est mieux que Droz, car ici le milieu où l'action se passe est plus humble et plus vrai, parce que ces scènes nous rappellent les scènes vivantes que nous avons entrevues, parce que cela se déroule chez nous, dans nos Flandres, dans notre Hainaut, dans notre Belgique. Le style de l'auteur s'y ressent aussi du sujet qu'il traite : dans ses Contes, Lemonnier se fait bourgeois avec les bourgeois, il y prend un ton bonhomme tout à fait en dehors de son tempérament raffiné, une manière simple qui est le suprême de l'art. Ici il rappelle Conscience, mais chez notre romancier flamand le bourgeoisisme est naturel, il coule de source, tandis que chez l'auteur de Bloementje, il est voulu, étudié, atteint, et fait songer à ces portraits chefs-d'œuvre devant lesquels on s'écrie : Comme l'original ressemble au portrait ! Il y a là une nuance.

« Le lendemain, dix heures sonnant, Truitje se rendit à la messe dans sa jolie toilette noire, tenant dans les mains son livre de prières et son chapelet. Tout le monde la regardait à cause de sa fraîche mine reluisante comme de l'étain neuf, et elle se mit à genoux sur sa petite chaise, non loin du chœur, levant de temps à autre la tête pour regarder M. le curé à l'autel. On ne pourrait affirmer toutefois qu'elle regardât uniquement M. le curé, car elle roulait par moments son gentil œil brun de côté, comme une maligne petite fille qui sait bien que Pieter Suip n'est pas loin. »

Nous avons à dessein souligné certains mots de ce court fragment pour montrer que le procédé existe et qu'il serait peut-être facile de le reproduire, mais ce procédé, Lemonnier l'a trouvé ou plutôt l'a tiré du flamand en l'assouplissant à l'idiome français. Cette manière naïve donne aux idylles des Contes une fraîcheur agreste ; on voit derrière ces fillettes, candidement fines, les mers de blé et leurs vagues ondulantes, les horizons verts des trèfles et des gazons, la blancheur bleuâtre des chaumières flamandes avec leurs couvertures de chaume, et, près des portes basses au-dessus desquelles se balance la branche de genévrier, la charrue polie par la grasse terre brabançonne. Sans que l'écrivain décrive, on voit le paysage qu'il eût mis comme fond à son tableau s'il avait voulu faire autre chose qu'une esquisse.

Nous insistons à dessein sur les études flamandes de Camille Lemonnier ; elles parurent à une époque où la conspiration du silence était chez nous une religion, où les littérateurs officiels écartaient avec soin tout ce qui était d'art, au profit d'élucubrations séniles, grassement payées par le gouvernement. Aujourd'hui que cette génération rhumatisée s'effrite peu à peu sous la poussée des jeunes, on comprendra mieux les premiers ouvrages de celui qui a introduit en notre pays le culte de l'art littéraire. Il y a de ces justices tardives.

Nous disions que dans ses contes, Lemonnier n'avait fait qu'une esquisse.

Cette esquisse, il l'a agrandie, ce paysage il l'a achevé dans *Un Coin de village*, et, s'il y a encore appliqué son procédé, qui n'est en somme, pensons-nous, que ceci : qu'il a pensé en flamand le livre qu'il écrivait en français, il a complété ce procédé de son superbe génie descriptif. Le sujet de *Un Coin de village* est simple : « Un riche pachter⁸⁵ flamand aime la fille d'un de ses fermiers, Jan Slim; il aime la belle Roose. Mais Roose n'aime pas Kobe Snipzel et elle est triste parce qu'elle sait bien que son père veut qu'elle l'épouse. Jan Slim est avare; il a caché son argent au pied d'un pommier du jardin et il donnera sa fille au vieux

⁸⁵ Fermier en néerlandais.

ÉMILE VAN BALBERGHE ET CATHERINE GRAVET

Snipzel pour ne pas devoir payer ses termes. Il a dit : je veux, et la pauvre Roose devra renoncer à son amoureux Lamme, pour le pachter qui a deux fois son âge. Lamme aussi est bien triste, mais Lamme est malin ; il trouve la place où le vieil avare a mis son or ; il déterre le sac et l'emporte. Le vieux Slim s'arrache les cheveux, crie au voleur inconnu, mais Lamme fait l'innocent. La mendiante Ursula, qui est dans le secret, fera rendre son argent à Slim, si Slim donne Roose au brave Lamme. Et c'est ainsi que les deux jeunes gens s'unissent. Quand au brave pachter, qui regrette bien un peu la belle Roose, il épouse Catherine Wild, une bonne ménagère de son âge. Ce fut une belle noce. Longtemps encore la bière coula dans les verres, et passé minuit, les villages furent réveillés par de grands vacarmes ; c'étaient les gens de la noce qui rentraient au logis. »

Nous avons dit que ce livre a été pensé en flamand, mais Lemonnier a fait mieux : il a fait passer dans notre langue les pittoresques expressions qui pouvaient se traduire, les dictons charmants de couleur, comme « il n'y a pas plus belle chanson que chanson de gros sous dans la poche », « ce n'est pas avec la langue qu'on défait le nœud d'un mouchoir. » Il y a cent « mots » pareils, qui donnent leur saveur à ce livre taillé en pleine vie, en pleine chair flamande, tout saturé de couleur nationale, qui a la rubiconderie (sic) de Teniers et la naïveté de Metsys, qui est chaud, intense, vrai.

Quant au style, il est différent de tout ce qu'on connaît ; Lemonnier a adopté dans son récit le langage de ses personnages ; il leur a dérobé leurs expressions joviales, leur gros rire finaud, leur rudesse campagnarde ; de là est sortie une œuvre continue dans laquelle aucune note ne détonne, où l'on vit avec les paysans qui s'y prélassent, conservant après la dernière page la saine odeur des champs et la fraîcheur ensoleillée des aubes.

Cette nature que Lemonnier rend si bien dans *Un coin de village*, peut-être parce qu'il ne la détaille pas trop minutieusement, nous la retrouvons sous une autre tombée de lumière dans *Un Mâle*. Ici le peintre laisse les champs pour la forêt. Après les étendues de pâtures, les enfoncements de bois ; après les illuminations radieuses de la plaine, les profondeurs sombres des futaies ; après les sillons réguliers, les broussailles et les bruyères ; après les fermes baignées de jour, les huttes noires des braconniers ; après l'homme des champs au regard clair, l'homme des bois farouche, à l'œil soupçonneux, au front plissé ; après l'homme, le mâle.

Ce livre est, sous forme de roman, un grand hymne à la nature sylvestre ; la langue, souvent rude comme celle de Cladel, semble taillée à la hache dans les grands chênes ; puis, lorsqu'elle chante l'homme des bois et les amours fauves sous les ogives feuillues, elle se fait rauque, pour s'adoucir dans une tendresse, hientôt

Dans le Mort, qui suivit de près Un Mâle, le tableau est plus dur ; c'est un cauchemar écrit dans une nuit de terreur, du sang de bête féroce répandu sur la terre flamande.

Après ces deux œuvres, voulant sans doute prouver son étonnante souplesse, Camille Lemonnier donna *Thérèse Monique*.

Ceci est notre livre à nous, les jeunes. C'est le poème de nos vingt ans, avec ses tendresses et ses douceurs. C'est l'idylle que tous nous avons chantée dans l'éclosion intime des choses bêtes et suaves du cœur. Thérèse Monique, ce livre écrit autrefois, est tout demi-teinte et intimité. L'action, simple, se déroule dans une petite ville de province, à Louvain, au milieu de cette bourgeoisie terne et comme assoupie dans ses maisons blanches aux petits rideaux que soulève parfois un doigt de vieille fille, de la bourgeoisie trottinante avec ses papotages, ses mesqui-

neries, ses tendresses naïves. Celui qui raconte son histoire, un étudiant neuf à qui le printemps et la curiosité font jeter ses gourmes, se lie à une cabotinette gentille qui l'aime par fusées, le trompe, le quitte. Brusquement déserté, il retrouve dans l'amour chaste de sa cousine Thérèse Monique une occupation à son cœur qui déborde de sève et de foi. L'autre revient au milieu de l'idylle bourgeoise, l'étudiant veut résister, mais trop faible il reprend la chaîne ancienne. Thérèse Monique en meurt.

Cela est raconté de cœur, d'impression fraîche rappelant Mürger (sic), mais Mürger (resic) moins le fard, moins la sentimentalité fausse. Je l'ai dit, c'est l'histoire où tous se retrouveront ceux qui ont laissé aller leur jeunesse à la délicieuse dérive de leur âme qu'appelait à grands cris la mystérieuse révélation des choses. Cette figure de Thérèse Monique, dont le nom même évoque un frôlement de robe virginale, m'inquiète ; autour d'elle flotte une mysticité de madone ; il semble que l'auteur n'ait pas voulu la dessiner entièrement et laisser dans un nimbe ce profil perdu, cette silhouette troublante et délicate ! Oh ! ce n'est pas du Lemonnier que nous connaissons ; ce livre est une fraîcheur qui passe dans l'âpreté farouche des œuvres telles que Le Mort, c'est une brise qu'a voulu respirer l'ouvrier en sortant un instant de sa forge, c'est le rose sur lequel le peintre broyeur de rouge a voulu reposer ses yeux. Thérèse Monique, le rocailleux et superbe Cladel l'a bien dit, complète Lemonnier. C'est une réelle étude, presque une autobiographie faite avec une pensée d'artiste qu'a tamisée un cœur.

Pendant qu'il donnait toutes ces œuvres qui resteront, qui ne peuvent mourir, Lemonnier en élaborait une plus grande encore : la description de la Belgique qu'Édouard Charton venait de lui demander pour le *Tour du Monde*.

Rapidement les matériaux furent réunis et le livre fut conçu. Il y avait à faire plus et mieux qu'une topographie sèche compliquée d'une sorte d'ethnologie méthodique, il fallait peindre et décrire l'esprit d'un peuple, le pittoresque de ses mœurs, le côté artiste de sa vie intérieure vue par un œil sensible et ardent.

Lemonnier comprit cette belle tâche. Malgré les cuistres et les académiciens voués aux prix quinquennaux qui l'accusèrent de calomnier la Belgique, il poursuivit son œuvre et cette œuvre lorsqu'elle paraîtra illustrée de ces dessins superbes où Mellery partout a mis sa griffe, sera le livre du pays, un livre durable que rien ne pourra dépasser.

L'Hystérique appartient à la même époque. Nous nous souvenons avoir trouvé le maître alors qu'il habitait encore sa petite maison de la chaussée de Vleurgat, un matin. Des nuages d'encens faisaient autour de lui une ombre bleue, et, entouré de chapelets, de rosaires, d'ex-voto, que sais-je? plongé dans l'étude de tout ce qu'on a écrit sur Sainte-Thérèse (sic), Louise Lateau, Palma d'Oria, les extatiques anciennes et nouvelles, il préparait cette Hystérique où il a mis l'âme des religions exaltées et superstitieuses.

Cette œuvre, nous allons la lire ici même.

Aujourd'hui Lemonnier continue sa tâche, infatigablement. Enfermé là-bas, à La Hulpe, dans son rustique hermitage (sic), il poursuit son âpre travail d'artiste, malgré les dédains ou les rancunes.

Quoi qu'on dise et quoi qu'on fasse, en Belgique comme en France, il n'y a que la pensée écrite. « Le reste, a dit Zola, n'est qu'agitations vaines, que vision d'une heure emportée par le vent. Ce n'est plus un Messie, c'est la vérité qu'attendent les nations modernes. Et les nouveaux prophètes qui en annoncent la venue ne donnent plus leur sang dont nous n'avons que faire ; les nouveaux prophètes, savants et écrivains, donnent leur encre qui féconde notre intelligence ».

ÉMILE VAN BALBERGHE ET CATHERINE GRAVET

11. M.W. [Max Waller], Chronique littéraire. L'Hystérique par Camille Lemonnier, dans La Réforme (Bruxelles), 2e année, n° 26, 26 janvier 1885, p. 3 (en feuilleton).

À l'époque où il écrivit l'Hystérique, Camille Lemonnier habitait encore la petite maison de la chaussée de Vleurgat où nous l'avons vu pour la première fois. C'est là, dans son cabinet de travail, encombré de ses chers livres et de ses bibelots amis, que nous le trouvâmes un jour enfoncé dans son œuvre. Autour de lui, sur la table, sur les meubles, toute une collection de chapelets, d'images pieuses, de rosaires bénis, de paroissiens, donnaient une allure dévote à sa pensée, et sur le marbre de la cheminée, des grains d'encens brûlaient faisant monter vers le plafond les spirales bleues de leur fumée. Là aussi s'ouvraient, aux pages les plus effrayantes, tous les traités sur les stigmatiques et les névropathes, depuis cette épouvantable Iconographie de la Salpétrière où se contorsionnent les martyres de l'hystérie, en des poses déséquilibrées, avec des gestes de possédés et des regards extatiques, jusqu'aux ouvrages catholiques racontant, avec foi, les douleurs de François d'Assise ou de sainte Thérèse.

Avant d'écrire les premières lignes de son livre, Camille Lemonnier avait accumulé tous les documents de l'histoire mystico-pathologique. Il connaissait Adhémar, la sœur de Paul de Saint-Thomas, Agnès de Jésus, Catherine de Ricci, la sœur Dominique du Paradis, Jeanne d'Orvieto, Lucie de Narni, Véronique de Julianis, Mariangola Virgili, Catherine de Sienne, Ursule Aguir, Cialina, Vincentia Ferreria, Prudence Rasconi, Palma d'Oria, Louise Lateau, d'autres encore, ayant lu tout ce qu'on a écrit sur la série des stigmatisées et des illuminées, et la piété se mêlait en sa pensée à la mystérieuse genèse de la maladie.

Adoptant les conclusions que notre académie de médecine avait amenées sur le cas de la stigmatisée de Bois-d'Haine, il avait, lui aussi, vu dans le phénomène des saignantes extases un hypnotisme spécial, une concentration de la pensée molle de ces femmes vers une vision continuelle des douleurs du Christ, une aspiration tendue à ressembler au crucifié, à souffrir ses souffrances, à saigner ses plaies, à pleurer ses larmes, et cette volonté toujours entretenue amener une réalité physique d'une surprenante analogie.

Aucun roman n'avait été écrit sur cette donnée admirable. Seul Barbey d'Aurevilly avait créé la virginale Calixte du *Prêtre marié*, mais rien de la matérialité n'avait pénétré dans son livre et le poème du sang restait à faire.

Celui qui a créé *Un Mâle* était élu pour le dire, ce poème, de sa forte voix flamande.

Dans un béguinage du pays, béguinage fictif dont l'écrivain a puisé les modèles à Gand, à Bruges, à Louvain, une jeune fille vit, avec ses sœurs, dans le recueillement de la vie dévote. Repliée en elle-même, Humilité n'a qu'une pensée : le Salut. Elle s'absorbe dans une piété inquiète, multiplie les pénitences, lève son âme vers le ciel, dans une contemplation infinie, jusqu'à l'heure où s'annonce la névrose. Son corps débile, anémique, est ravagé par la préoccupation divine, il s'imprègne du feu céleste, s'y enflamme, s'y martyrise ; la vie se dédouble : Humilité reste de longs instants, broyée et pétrifiée par l'extase, les yeux grands ouverts, les membres raides, la volonté disparue. De jour en jour, la névrose parcourt ses stades ; à mesure que la béguine, croyant aux épreuves du ciel, se châtie, augmente ses dévotions, la chair s'émacie davantage ; les stigmates, imperceptibles d'abord, apparaissent, se creusent ; le sang filtre, et de période en période la malheureuse renouvelle, avec des douleurs inouïes, la scène du crucifiement.

Celui qui a suivi les phases de ce long martyre est un prêtre, l'abbé du Béguinage, un descendant de ces Espagnols qui s'étaient fixés en Flandre à l'époque d'Alvarez de Tolède. L'artiste nous montre le curé Orléa « de haute taille, brun, des yeux de loup sous des sourcils broussailleux, gardant sur sa peau olivâtre le poil dru des barbes rebelles au rasoir... »

« Le jour de sa première messe, les béguines ressentirent comme la commotion d'un grand changement : il allait et venait à l'autel, entre les diacres, avec des mouvements indisciplinés, d'un pas presque saccadé qui faisait craquer le bois des marches sous lui ; et quand il se tourna vers ses brebis, plus appliquées à le regarder qu'à lire leur livre d'heures, elles aperçurent un visage noir aux regards enflammés, sous les bosses d'un front tourmenté où les cheveux, ras et bas, découpaient une ligne dure. Il vida la burette avec brusquerie, tout le corps renversé en arrière, dans le coup de vent de son surplis, puis, à l'ite missa est, eut l'air de jeter sa bénédiction, au lieu d'envelopper les fronts humiliés dans une lente élévation de mains implorantes et miséricordieuses... »

C'est ce prêtre farouche qui accompagnera Humilité dans sa lente souffrance.

D'abord saisi d'une frayeur superstitieuse au spectacle des extases de la béguine, il finit par s'approcher d'elle ; au confessionnal et dans la sacristie où la sœur est attachée d'office, il la rencontre, pénètre dans cette âme simple, fermée aux choses de la terre et que le corps ne sollicite point. C'est lui qui la veille, pendant les heures où la vie semble se détacher d'elle, lui qui stimule la foi de la jeune fille, lui qui remplit de sa parole sonore le cœur de sa pénitente, jusqu'à lui faire confondre le Dieu qu'elle adore avec le pasteur qui le représente. Leurs pensées se confondent ; mais tandis qu'Humilité ne voit en Orléa que le prêtre, lui voit en elle la femme et pendant une crise, aveuglé, fou de stupre, il se jette sur sa victime

Dès lors, rien ne l'arrêtera plus, jusqu'au jour, où réveillée soudain, la sœur comprend et s'épouvante. Alors le pasteur tâche de voiler son crime ; avec la séduction de sa parole à laquelle jamais elle ne résiste, il édifie un monde de mensonges ; il adoucit sa voix, et, presque agenouillé devant elle, lui dit :

- « Je vous ai choisie parmi toutes les autres femmes, Humilité, pour être la bien-aimée de mon âme... Dieu a permis qu'il me vînt sur cette terre une sœur pour me soutenir dans ma voie solitaire... Nos âmes sont pareilles, nous les avons confondues à la source de l'amour éternel; elles sont mêlées l'une à l'autre à travers le saint sang de Jésus... Et vous êtes semblable à la coupe de mes délices, Humilité; je boirai en vous les voluptés, et je serai pour vous comme votre frère et votre amant en son cœur sacré, son doux cœur qui est tout amour.
- « C'est Jésus lui-même qui fait couler dans nos veines le feu de son amour. C'est lui qui, tout à l'heure, descendait en vous... Il nous invite, ce doux Jésus, à renoncer aux apparences trompeuses pour nous fondre ensemble au torrent de son adoration... Fermez vos yeux terrestres, ces yeux qui ne s'ouvrent qu'à des mensonges et ne peuvent percer les secrètes obscurités de la volonté divine, fermez-les, Humilité, et ne laissez ouverts que les yeux de la Foi, les yeux de votre âme, qui vous aideront à pénétrer les mystérieux desseins d'en haut... Je suis la porte du ciel, chère Humilité, je suis celui qui vient, je suis Jésus... »

Ces paroles troublent l'âme simple de la béguine ; elle croit aveuglément en Orléa. Dès ce moment, il la tiendra dominée sous lui, sans volition, sans révolte. Puis un jour, la maternité s'éveillera ; les stigmates se referment, et les amants se séparent, l'une après un avortement qui l'achève, l'autre revenu à la lumière de sa Foi, dans la pénitence et le recueillement.

Ceci est un livre d'homme. Ainsi que pour voir certains spectacles de sang, il faut,

ÉMILE VAN BALBERGHE ET CATHERINE GRAVET

pour le lire, une force mâle, tant cette *Hystérique* est pleine d'une frissonnante horreur. Il semble que, comme le sombre Orléa, Camille Lemonnier se soit attaché à sa victime ; il torture vraiment dans ses pages rouges et lumineuses la sœur souffrante qu'il crée ; il la lie sur sa couche de douleur et déchire ses plaies avec un raffinement d'inquisiteur, et ne s'interrompt qu'un instant au cours du livre, pour se rafraîchir le front dans la délicieuse idylle de la sœur Claire et du sonneur de cloches Martinus Putz.

Ce nom du carillonneur est peut-être le seul qui nous indique le pays belge comme lieu de la scène ; Lemonnier n'a pas tenu à faire œuvre de terroir au moyen de noms et de patois, et le livre gagne à cette indécision de lieu.

Écrite dans une langue ample et déployée, l'Hystérique est peut-être le meilleur roman de celui qui a fait les Charniers. Plus n'y est trace de l'effrayant jargon « naturaliste » dont on nous accable depuis quelques années, surtout les sous-Zola français et belges. On l'a vu par nos quelques citations, c'est ici de la vraie langue française, raffinée par l'harmonie des phrases, non par une puérile recherche de néologismes.

On verra dans ce livre une originalité nouvelle ; le mélange de mysticisme et de matérialisme y crée un effet dont on ne se doutait point et qu'un Flamand seul pouvait obtenir. Certes, les dévots crieront au blasphème et les timorés au scandale ; on hurlera *naturalisme* à tous les coins de la critique influente, et l'on parlera de Zola entre et dans les lignes. M. Camille Lemonnier a trop de talent pour échapper à ces sottises.

Élections

M. Paul Delsemme a été élu au siège de M. Louis Remacle, le 10 janvier 1998. M. Alain Bosquet de Thoran a été élu au siège de M. Paul Willems, le 9 mai 1998. M. Daniel Droixhe a été élu au siège de M. Robert Frickx, le 13 juin 1998.

Message à l'Académie française

Viennent seulement de paraître (Paris, Champion) les actes du colloque international sur Le dictionnaire de l'Académie française et la lexicographie institutionnelle européenne, colloque qui s'est tenu à l'Institut de France du 17 au 19 novembre 1994 et où notre Académie était représentée par M. André Goosse. L'ouvrage s'ouvre sur des messages adressés à leur illustre consœur par diverses académies européennes. Voici le nôtre, qui n'a pas perdu de son actualité.

L'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, que j'ai l'honneur de représenter, est bien jeune, puisqu'elle ne fêtera l'an prochain que son soixante-quinzième anniversaire. Elle n'a pas pris l'initiative d'un dictionnaire, qui n'aurait pu être que concurrent, mais elle a publié des travaux importants sur le français et ses formes diverses, y compris les dialectes. Elle partage ardemment l'intérêt de l'Académie française, son aînée et son illustre modèle, pour la langue que nous avons en commun depuis plus de huit siècles, comme les Lorrains, les Bourguignons ou les Champenois, et pour son avenir dans le monde. Elle prend part avec joie à ces journées qui fêtent, non pas seulement le troisième centenaire de la publication, mais les trois cents ans d'existence d'un dictionnaire qui a traversé les péripéties de l'histoire en se renouvelant sans cesse, en s'adaptant à tous les changements qu'a connus la civilisation occidentale. Elle fait des vœux cordiaux et chaleureux pour la suite de l'entreprise, pour la prospérité de l'Académie française et pour le resserrement des liens entre nos deux compagnies.

Séances publiques

Le 24 janvier, MM. Pierre Mertens et Jean Tordeur ont accueilli officiellement MM. Michel del Castillo et Jacques De Decker à l'Académie ; les nouveaux membres ont fait l'éloge de leurs prédécesseurs, Georges Duby et Albert Ayguesparse.

Le 6 juin, M. Jacques De Decker et M^{me} Liliane Wouters ont souhaité la bienvenue à M. Guy Vaes (succédant à Jacques-Gérard Linze) et à M^{me} Claire Lejeune (succédant à Louis Dubrau).

Un public nombreux et enthousiaste a assisté à ces deux séances. Les quatre discours sont publiés dans le présent fascicule.

MM. André Goosse et Jean Tordeur ont présenté, le 23 février, respectivement les lauréats des prix de 1997 et les publications récentes de l'Académie. Les allocutions sont publiées ci-dessus.

Le 21 mai Robert Goffin aurait eu cent ans. Ce jour-là, dans l'après-midi, à l'hôtel de ville de Wavre, une séance d'hommage a été organisée en commun par l'Académie, la Province du Brabant Wallon, l'Association des écrivains belges de langue française et la Fondation Nausicaa. Devant un public nombreux y prirent la parole M. Fernand Verhesen, au nom de l'Académie, et M. Marc Moulin, que ses souvenirs personnels désignaient naturellement pour parler des rapports de Robert Goffin avec le jazz, rapports si importants et pour l'écrivain et pour le jazz. La Fondation Nausicaa remit son prix biennal Robert Goffin à Philippe Mathy. M^{me} Claudine Pierret lut avec talent des poèmes de Robert Goffin. Le Minor Swing exécuta des morceaux de jazz. On projeta le film Robert Goffin poète de la rue des Sols.

Le matin, une cérémonie plus intime a réuni au cimetière d'Ohain sur la tombe de Robert Goffin M. Valmy Féaux, gouverneur de la province, des autorités politiques locales et quelques amis. M. André Goosse, secrétaire perpétuel de l'Académie, et M^{me} France Bastia, présidente de l'Association des écrivains belges, déposèrent des fleurs au nom de leurs institutions. M. André Goosse prononça une brève allocution.

Les trois discours sont publiés dans le présent bulletin.

Quoiqu'il ne s'agisse pas de séances publiques, notons ici que l'Académie a accueilli les réunions du Conseil du livre de la Communauté française de Belgique. L'Académie y est représentée par M^{me} Claire Lejeune, MM. Jacques De Decker et André Goosse.

Séances mensuelles

On trouvera dans ce numéro le texte de cinq des communications présentées à ces séances :

Le 10 janvier, M. Roland Mortier a étudié l'évolution d'un thème cher à Hugo: Hugo ou le romantisme de l'obscur. Le 14 février, M^{me} Liliane Wouters a montré comment ont ressenti l'idée de la mort elle-même et des poètes de diverses origines: Comme vient un voleur dans la nuit. Le 14 mars, le R. P. Guissard a présenté et discuté les idées originales de plusieurs livres récents: L'Antiquité encore et toujours. Le 4 avril, M. Roland Beyen a décrit avec précision et objectivité sous le titre Michel de Ghelderode et l'Académie des rapports complexes qui éclairent la personnalité de l'auteur dramatique. Le 13 juin, M. Fernand Verhesen nous a fait partager une expérience bien instructive: Notes en marge de la traduction de poèmes.

Police et poésie à Paris en 1749, la communication faite par M. Robert Darnton le 9 mai, sera publié ailleurs. En voici le résumé :

En 1749, le comte d'Argenson fait embastiller un étudiant en médecine accusé d'avoir diffusé un poème commençant par Monstre dont la noire furie, violent pamphlet contre le roi. La police met au jour tout un système de communication de poésies subversives tenant lieu de nouvelles, sept en tout, et quatorze suspects sont arrêtés. On a pensé que cette opposition était le fait ou des jansénistes ou du parti philosophique. Cela n'est pas confirmé par ce que l'on sait des suspects : ce sont des jeunes gens (le plus âgé a trente et un ans) surtout désireux de s'amuser aux dépens des grands, sans menace politique sérieuse, malgré l'importance que le gouvernement donne à cette affaire. Les textes sont très variés : cela va de la satire montrant une vaste culture classique à la chanson plutôt populaire et dépourvue d'art. En passant d'une copie à l'autre, ils présentent de grandes variantes : on a affaire à une composition collective. Il serait excessif de voir dans tout cela un souffle révolutionnaire. La campagne contre M^{me} de Pompadour était parfois inspirée par des gens très proches du pouvoir.

Le 13 juin, la bourse que la Fondation artistique Mathilde E. Horlait-Dapsens met généreusement à la disposition de l'Académie a été attribuée à M. Claude Haumont.

Publications récentes de l'Académie

Dans ses collections de poche, l'Académie a publié simultanément quatre volumes, dont deux spécimens du roman belge du XIXe siècle. L'un illustre la condition de la femme dans les milieux bourgeois: Une Parisienne à Bruxelles par Caroline Gravière (1875; d'abord publié dans la Revue de Belgique sous le titre Un mariage à Bruxelles). L'autre, dont le sous-titre révèle l'inspiration, Gueule-Rouge, roman naturaliste de mœurs ouvrières (1894), est fortement influencé par le Germinal de Zola, en plus pessimiste et dans un style plus chargé.

En dehors des études érudites, l'Académie publie de façon exceptionnelle des œuvres de ses membres. Une de ces exceptions est la réédition du premier ouvrage (littéraire) en prose de Georges Thinès, Les effigies (1970), récit qui participe à la fois de l'autobiographie et du mythe. Le quatrième volume réunit des Poèmes choisis d'Andrée Sodenkamp, heureusement encore présente et qui le restera grâce à sa poésie dont l'art se nourrit d'une spontanéité charnelle.

Activités des membres

Le 12 février a été remise à Gérald Antoine son épée d'académicien (Académie des sciences morales et politiques) dans les grands salons de la Sorbonne. Séance à la fois solennelle et amicale, souriante à l'image de notre confrère. Parmi l'assemblée nombreuse et de choix, notre Académie était représentée par le secrétaire perpétuel André Goosse, par nos secrétaires perpétuels honoraires Georges Sion et Jean Tordeur et par Jacques Monfrin. – Gérald Antoine a publié dans la Revue des sciences morales et politiques un article à méditer par tous ceux qui réfléchissent sur la poésie en général et sur la poésie moderne en particulier (La poésie française moderne : formes et contenus).

Charles BERTIN a publié le 7 mars dans le journal *Le Soir* une « carte blanche » intitulée *Lettre d'un habitant de Rhode aux donneurs de leçons* : cet article répondait au manifeste publié la veille dans le même journal par 70 intellectuels « contre la bêtise nationaliste ».

Roland BEYEN a publié le tome V de la Correspondance de Ghelderode. Ce volume particulièrement gros, est consacré aux années 1942 à 1945, période grave pour l'auteur : difficultés dues à la guerre et difficultés juridico-administratives après la guerre, à la suite des émissions de Ghelderode à la radio. Préface, notes, index répondent de manière adéquate à toutes les questions que se pose le lecteur.

Jacques CRICKILLON a publié un nouveau recueil intitulé *L'Astrolabe* ainsi qu'une brochure illustrée concernant le sculpteur René Cliquet.

Robert Darnton a publié sur l'Illuminisme un petit livre séduisant, contenant et contenu.

Le livre autobiographique de Michel DEL CASTILLO, *De père français*, a rencontré un accueil très favorable dans la presse et dans le public.

Paul Delsemme a donné à la Biographie nationale de l'Académie royale de Belgique trois notices subtantielles sur des écrivains belges : Théodore Hannon, James Van Drunen et Gustave Vanwelkenhuyzen (qui a été membre de notre Académie).

Georges-Henri Dumont a rédigé pour la Biographie nationale trois notices, notamment celle du poète Valère-Gille.

André Goosse, a pris la parole le 17 mars à Paris, à l'Institut de France, quai de Conti, pour présenter l'ouvrage collectif *Le français en Belgique*, en présence de M. Charles Picqué, ministre de la Culture de la Communauté française de Belgique, de M. Maurice Druon, secrétaire perpétuel de l'Académie française, et d'autres personnalités françaises et belges. Il a occupé la Tribune de l'Académie à la radio belge le dernier lundi de chaque mois. Il a adressé les compliments amicaux de l'Académie à Thomas Owen, qu'on a fêté le 2 avril à l'hôtel Europa Inter-Continental (voir ci-dessous). Les actes du colloque international *Lexicographie européenne* (1994) viennent seulement de paraître ; ils contiennent la communication d'André Goosse: *L'Académie « greffier de l'usage »* (Paris, Champion). Il a fait des conférences à Mons sur *Le français en Belgique*, à Bruxelles (club Richelieu) sur *Français écrit, français parlé*, à Caen (Club Richelieu) sur *Français et Francophonie*. Il a présidé les 22-23 mai au château de la Bûcherie, à Saint-Cyr-en-Arthies le conseil d'administration et l'assemblée générale du Conseil international de la langue française.

Philippe Jones a publié un beau recueil de poèmes intitulé *Le soleil s'écrit-il le soleil* (Le Cormier).

Claire LEJEUNE a organisé le colloque belgo-québécois qui s'est tenu à Mons les 29 et 30 avril sur le thème Les langages de l'éthique. Éthique et sujet, science et société. Elle a présidé à la publication des numéros 82-84 de la revue Réseaux et 89-91 des Cahiers internationaux du symbolisme. Ce dernier contenait les actes du colloque de janvier 1997 sur Écriture et engagement. Actualités de Charles Plisnier, notamment la communication de Claire Lejeune intitulée Les premiers pas de la citoyenneté politique. Elle a publié aussi De la citoyenneté poétique à la citoyenneté européenne dans le nº de Francofonia consacré au thème La mujer escritora en las literaturas francofonas, ainsi que des extraits du Livre de la mère dans Marginales. Sa pièce Ariane et Don Juan ou le désastre a été jouée à Mons (17-21 février), à Seraing (7 mars) et au festival de théâtre universitaire de Cadix (14 avril). La pièce a servi de thème le 9 février à un entretien radiophonique avec Jacques Cels (R.T.B.F.) Claire Lejeune a été l'objet d'un hommage au Conservatoire de Mons le 31 mars et elle a donné deux séminaires au département de littérature française de l'Université de Cadix.

La célèbre collection *Bouquins* de Robert Laffont a réuni en un volume de 825 pages les *Essais sur la Chine* de Simon Leys, où la vivacité du style est mise au service d'une clairvoyance impitoyable, qui contrastait avec les partis pris à la mode. Des textes ont été rassemblés sous le titre *L'ange et le cachalot* (Le Seuil); l'Académie avait eu la primeur de plusieurs d'entre eux, notamment du portrait si original de Georges Simenon. Le *Monde* a salué d'un « Leys, le juste » ces deux publications de notre compatriote (3 avril).

Robert MALLET a été fait grand officier de la Légion d'honneur.

Françoise MALLET-JORIS a été faite officier de la Légion d'honneur.

Pierre MERTENS a été choisi comme membre du comité de rédaction de la N.R.F.

Roland Mortier a été invité en qualité d'expert à une soutenance de thèse sur Diderot, le 14 février, à l'Université finlandaise de Jyväskylä. Il a fait la conférence annuelle de la Fondazione Sapegno, le 16 mai, à Aosta, sur le thème Imposture et crédulité à l'âge des Lumières. Le 25 mai, à Paris, il a fait un exposé sur L'actualité des Lumières à l'aube du XXI^e siècle devant l'Académie des Sciences morales et politiques, dont il est membre étranger. Du 2 au 5 juin, il a participé, à l'Université hébraïque de Jérusalem, à un colloque sur Les caractères en littérature, où il a présenté un exposé sur les caractères des héros de roman de Diderot.

Un hommage chaleureux a été rendu à Thomas Owen (alias Stéphane Rey) à l'hôtel Europa Inter-Continental le 2 avril en présence d'une assistance très nombreuse. Divers discours ont été prononcés, notamment par le secrétaire perpétuel au nom de l'Académie. C'était en même temps le vernissage d'une exposition de peinture d'une richesse et d'une variété étonnantes. C'est un beau témoignage de l'admiration et de la sympathie suscitées par notre confrère.

Raymond TROUSSON a fait à l'Université de Cadix des conférences sur les lettres françaises de Belgique, à l'Université de Bologne des exposés sur Rousseau et sur la littérature utopique, à Bruxelles une conférence sur Diderot. Il a publié divers articles dans le Dictionnaire du XIX^e siècle européen, des études sur Gérard de Nerval et Voltaire, sur Lamartine entre Platon et Cicéron dans les actes du Colloque de Vérone (Risonanze classiche nell'Europa romantica), sur Jules Destrée et le procès Wagner dans La Monnaie wagnérienne. Il a enfin publié un volume intitulé D'Utopie et d'utopistes (Paris, L'Harmattan, 1998), et, en collaboration avec F.S. Eigeldinger, Rousseau au jour le jour. Chronologie (Paris, Champion).

La Grammaire critique du français de Marc WILMET a reçu le prix Logos de l'Association européenne des linguistes et des professeurs de langue et le prix France de l'Association royale des écrivains wallons. Marc Wilmet a publié des articles: Marcel Proust: à la recherche du juif perdu (dans le Non-dit); Georges Brassens, de la chronique à la poésie (dans le recueil collectif Georges Brassens: lingua, poesia, interpretazioni, Fasarro, Schena); La fin des classes (dans Multum et multa, mélanges offerts à Peter Wunderli pour son soixantième anniversaire, Tübingen, Narr); Combien de classes? (Actes du 21e Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza, Tübingen, Niemeyer). Il a fait des communications: au séminaire de l'U.L.B. sur Le temps et l'espace (2 mars), au colloque international de Copenhague sur Le passif (7 mars), à la journée des professeurs belges de français sur La grammaire, pourquoi et pour quoi faire? (28 mars), au colloque de Grenoble sur Métalangage et terminologie linguistique (16 mars), ainsi que diverses autres conférences.

De Liliane Wouters, La salle des profs a été créée en grec, dans une traduction d'Hélène Papachristopoulou, à Athènes par le Théâtre Pedion. Charlotte ou la nuit mexicaine est parue dans l'anthologie The Key to Our Aborted Dreams, aux États-Unis chez Peter Lang dans une traduction d'Anne-Marie Glasheen. Une grande partie du Journal du scribe a été traduite en néerlandais par Frank De Crits et publiée, avec une présentation de l'auteur, dans la revue Brutaal. Liliane Wouters a préfacé les Poèmes choisis d'Andrée Sodenkamp, publiés par l'Académie. Elle

a présenté notre confrère Philippe Jones dans le numéro de printemps de la revue Gierik 1 Nieuw Vlaams Tijdschrift. Elle a participé aux travaux de divers jurys (notamment le prix de la Communauté et le prix Robert Goffin), donné des conférences à l'Université du temps libre (La Louvière, 17 mars) et aux Midis de la poésie (Bruxelles, 24 mars), participé à des rencontres autour de ses derniers livres : Maison des écrivains (Bruxelles, 22 avril), « Livresses » (Charleroi, 24 avril), « Het groot beschrijf » (Bruxelles, 26 avril), Quartiers latins (Bruxelles, 8 mai), Marché de la poésie (Namur, 28 juin). Elle a également assisté au déjeuner de travail organisé par le ministre Charles Picqué au château de Seneffe en présence du roi.

Ouvrages publiés par l'Académie

Nouveautés

RENARD Marius. — Gueule-Rouge. Préface et notes de Paul Delsemme. 379 p., 1998

SODENKAMP Andrée. — *Poèmes choisis*. Portrait par Carl Norac. Préface de Liliane Wouters. 266 p., 1998.

THINÈS Georges. — Les effigies. Portrait par José-Willibald Michaux. Préface de Jean-Luc Wauthier. 279 p., 1998.

Sous presse

GODEFROID François — Aspects inconnus et méconnus de la contrefaçon en Belgique, 924 p.

En coédition avec les Éditions Racine :

GOSLAR Michèle - Yourcenar. Biographie. 406 p.

Collections de poche:

GHELDERODE Michel de — La halte catholique. L'homme sous l'uniforme. Préface de Jacqueline Blancart-Cassou. 320 p.

LILAR Suzanne — *Théâtre*. Portrait par Françoise Mallet-Joris. Préface de Colette Nys-Masure. 476 p.

TROUSSON Raymond — Petite histoire de l'Académie. 224 p.

VIVIER Robert — Poèmes choisis. Préface de Maurice Delcroix. 444 p.

I. La vie de l'Académie

Alphabet illustré de l'Académie. [Notices sur les 154 membres belges et étrangers depuis la création de l'Académie.] 324 p. 20 x 30, 1995	500 FB
Galerie des portraits. Recueil des 89 notices biographiques et critiques publiées de 1928 à 1990 dans l'Annuaire par les membres de l'Académie. 5 vol., 350 à 500 p., 14 x 20, illustrés de portraits.	
Tome I, 1972: Franz Ansel, Joseph Bastin, Julia Bastin, Alphonse Bayot, Charles Bernard, Giulio Bertoni, Émile Boisacq, Thomas Braun, Ferdinand Brunot, Ventura García Calderón, Joseph Calozet, Henry Carton de Wiart, Gustave Charlier, Jean Cocteau, Colette, Albert Counson, Léopold Courouble. Tome II, 1972: Henri Davignon, Gabriele d'Annunzio, Eugenio de	
Castro, Louis Delattre, Anna de Noailles, Jules Destrée, Robert de Traz, Auguste Doutrepont, Georges Doutrepont, Hilaire Duesberg, Louis Dumont-Wilden, Georges Eekhoud, Max Elskamp, Servais Étienne, Jules Feller, George Garnir, Iwan Gilkin, Valère Gille. Tome III, 1972: Albert Giraud, Edmond Glesener, Arnold Goffin,	
Albert Guislain, Jean Haust, Luc Hommel, Jakob Jud, Hubert Krains, Arthur Långfors, Henri Liebrecht, Maurice Maeterlinck, Georges Marlow, Albert Mockel, Édouard Montpetit, Pierre Nothomb, Kristoffer Nyrop, Louis Piérard, Charles Plisnier, Georges Rency.	
Tome IV, 1972: Mario Roques, Jean-Jacques Salverda de Grave, Fernand Severin, Henri Simon, Paul Spaak, Hubert Stiernet, Lucien-Paul Thomas, Benjamin Vallotton, Émile van Arenbergh, Firmin van den Bosch, Jo van der Elst, Gustave Vanzype, Ernest Verlant, Francis Vielé-Griffin, Georges Virrès, Joseph Vrindts, Emmanuel Walberg, Brand Whitlock, Maurice Wilmotte, Benjamin Mather Woodbridge.	
Tome V, 1990: Marthe Bibesco, Roger Bodart, Constant Burniaux, Lucien Christophe, Herman Closson, Fernand Desonay, Mircea Eliade, Marie Gevers, Robert Guiette, Adrien Jans, Géo Libbrecht, Jean Pommier, Paul-Henri Spaak, Edmond Vandercammen, Gustave Vanwelkenhuyzen. Chaque volume	600 FB
L'Académie royale de langue et de littérature française célèbre son 75 ^e anniversaire. Trois quarts de siècle de lettres françaises en Belgique. Catalogue de l'exposition à la Bibliothèque royale Albert I ^{er} rédigé par Jacques Detemmerman et Jean Lacroix. Avant-propos de Jean Tordeur. 328 p. 14,5 x 22, 1995	300 FB
Annuaire de l'Académie. 60 vol. 11,5 x 18, 1928-1995. Chaque volume	250 FB
Bulletin de l'Académie. 74 tomes 16 x 24,5, 1922-1996. De 1922 à 1988, chaque fascicule	275 FB 420 FB

(reste de l'Europe), 1 200 FB (reste du monde) En outre, la plupart des communications et articles publiés dans le Bulletin sont disponibles en tirés à part. Chacun	100 FB
Bulletin. Table générale des matières, tomes I à XLVIII, 1922-1970, établie par René Fayt. 122 p. 16 x 24,5, 1972	250 FB
Bulletin. Table générale des matières, tomes XLIX à LXVIII, 1971- 1990, établie par Jacques Detemmerman avec la collaboration d'Andrée Art et René Fayt. 64 p. 16 x 24,5, 1994	250 FB
II. Anthologie	
Wouters Liliane et Bosquet Alain. — Poésie francophone de Belgique. Tome III (1903-1926) 475 p. 16 x 24,5, 1992	1200 FB 900 FB
III. Bibliographie	
Bibliographie des écrivains français de Belgique, 1881-1960. 5 vol. 16 x 24,5.	
Tome 1 (A-Des) établi par Jean-Marie Culot. VII-304 p., 1958 Tome 2 (Det-G) établi par René Fayt, Colette Prins, Jean Warmoes, sous la direction de Roger Brucher. XXXIX-217 p., 1966	700 FB 700 FB
Tome 3 (H-L) établi par René Fayt, Colette Prins, Jeanne Blogie, sous la direction de Roger Brucher. XIX-307 p., 1968	700 FB
Tome 5 (O-Q) établi par Andrée Art, Jeanne Blogie, Roger Brucher, René Fayt, Colette Prins, Renée van de Sande (†), sous la direction de Jacques Determmerman. 270 p., 1988	700 FB 900 FB
BEYEN Roland. — Bibliographie de Michel de Ghelderode. 840 p. 16 x 24,5, 1987	1750 FB
Culot Jean-Marie. — Bibliographie d'Émile Verhaeren. 156 p. 16 x 24,5, 1958	350 FB
DE SMEDT Raphaël. — Bibliographie de Franz Hellens. Extrait du tome 3 de la Bibliographie des écrivains français de Belgique. 36 p. 16 x 24,5, 1968	150 FB
LEQUEUX Charles. — « La Jeune Belgique » (et « La Jeune revue littéraire »). Tables générales des matières. Introduction par Joseph Hanse. 150 p. 16 x 24,5, 1964	400 FB
LEQUEUX Charles. — « La Wallonie ». Table générale des matières (juin 1886 à décembre 1892). 44 p. 16 x 24,5, 1961	250 FB

IV. Études : littérature belge

1920-1995: un espace-temps littéraire. 75 ans de littérature française en Belgique, par Raymond Trousson, Jacques Cels, Jacques De Decker, Vincent Engel, André Goosse, Paul Delsemme. 199 p. 14 x 19,5, 1995	550 FB
Destrée le multiple. Préface de Jean Tordeur. Textes de Raymond Trousson, Georges-Henri Dumont, Philippe Jones, Jacques Detemmerman. 303 p. 16 x 24,5, 1995	900 FB
Le centenaire de Maurice Maeterlinck. [Discours et études de Carlo Bronne, Victor Larock, Edmée de La Rochefoucauld, Robert Vivier, Jean Cocteau, Jean Rostand, Georges Sion, Joseph Hanse, Henri Davignon, Gustave Vanwelkenhuyzen, Raymond Pouilliart, Fernand Desonay, Marcel Thiry.] 314 p. 16 x 24,5, 1964	700 FB
Le centenaire d'Émile Verhaeren. [Discours, textes et documents.] 89 p. 16 x 24,5, illustrations, 1956	300 FB
BERG Christian. — Jean de Boschère ou le mouvement de l'attente. 372 p. 16 x 24,5, 1978	750 FB
BERTIN Charles. — Marcel Thiry. 293 p. 16 x 24,5, 1997	850 FB
BEYEN Roland. — Michel de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de biographie critique. 540 p. 16 x 24,5, 1971. Réimpressions 1972 et 1980	900 FB
Bodson-Thomas Annie. — L'esthétique de Georges Rodenbach. 208 p. 16 x 24,5, 1942	450 FB
Braet Herman. — L'accueil fait au symbolisme en Belgique, 1885-1900. 203 p. 16 x 24,5, 1967	500 FB
CHAMPAGNE Paul. — Nouvel essai sur Octave Pirmez. I. Sa vie. 204 p. 14 x 20, 1952	500 FB
CHARLIER Gustave. — Le mouvement romantique en Belgique (1815-1850). II. Vers un romantisme national. 546 p. 16 x 24,5, 1948	000 ED
Châtelain Françoise. — Une revue catholique au tournant du siècle : « Durendal ». 1894-1919. 90 p. 16 x 24,5, 1983	900 FB 300 FB
CHRISTOPHE Lucien. — Albert Giraud. Son œuvre et son temps. 142 p. 14 x 20, 1960	500 FB
DAVIGNON Henri. — L'amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (lettres inédites). 76 p. 14 x 20, 1955	350 FB
DAVIGNON Henri. — Charles Van Lerberghe et ses amis. 184 p. 16 x 24,5, 1952	500 FB
Defrenne Madeleine. — Odilon-Jean Périer. 468 p. 16 x 24,5, 1957	800 FB
FRICKX Robert. — Franz Hellens ou Le temps dépassé. 450 p., 16 x 24,5, 1992	1250 FB
GILLIS Anne-Marie. — Edmond Breuché de la Croix. 170 p. 14 x 20, 1957	300 FB

GILSOUL Robert. — Les influences anglo-saxonnes sur les lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880. 342 p. 16 x 24,5, 1953	800 FB
Guillaume Jean. — Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La chanson d'Ève » de Van Lerberghe. 303 p. 16 x 24,5, 1956	700 FB
GUILLAUME Jean. — Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe. 108 p. 16 x 24,5, 1959	400 FB
HALLIN-BERTIN Dominique. — Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry. 226 p. 16 x 24,5, 1981	750 FB
Hanse Joseph. — Charles De Coster. 331 p. 16 x 24,5, 1928. Réédition avec préface de Raymond Trousson, 1990	1250 FB
KLINKENBERG Jean-Marie. — Style et archaïsme dans la « Légende d'Ulenspiegel » de Charles De Coster. 2 vol., 425 et 358 p. 16 x 24,5, 1973	1200 FB
MAES Pierre. — Georges Rodenbach (1855-1898). Ouvrage couronné par l'Académie française. 352 p. 14 x 20, 1952	800 FB
MOULIN Jeanine. — Fernand Crommelynck. Textes inconnus et peu connus, étude critique et littéraire. 332 p., iconographie, 16 x 24,5, 1974	1000 FB
MOULIN Jeanine. — Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme. 450 p. 16 x 24,5, 1978	1000 FB
REICHERT Madeleine. — Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt. 248 p. 16 x 24,5, 1933	600 FB
Rubes Jan. — Edmond Vandercammen ou l'architecture du caché. Essai d'analyse sémantique. 91 p. 16 x 24,5, 1984	400 FB
SCHAEFFER Pierre-Jean. — <i>Jules Destrée</i> . Essai biographique. 420 p. 16 x 24,5, 1962	700 FB
Skenazi Cynthia. — Marie Gevers et la nature. 260 p. 16 x 24,5, 1983	600 FB
Vanwelkenhuyzen Gustave. — Histoire d'un livre : « Un mâle » de Camille Lemonnier. 162 p. 14 x 20, 1961	500 FB
WILLAIME Élie. — Fernand Severin. Le poète et son art. 212 p. 14 x 20, 1941	500 FB
WYNANT Marc. — La genèse de « Meurtres » de Charles Plisnier. 200 p. 16 x 24,5, 1978	500 FB

V. Études : littérature française

Journées Baudelaire. Actes du colloque Namur-Bruxelles, 10-13 octobre 1967. [Allocutions et communications de Carlo Bronne, Pierre Emmanuel, Marcel Thiry, Pierre Wigny, Albert Kies, Gyula Illyès, Robert Guiette, Roger Bodart, Marcel

Raymond, Claude Pichois, Jean Follain, Maurice-Jean Lefebve, Jean-Claude Renard, Claire Lejeune, Édith Mora, Max Milner, Jeanine Moulin, José Bergamin, Daniel Vouga, François Van Laere, Zbigniew Bienkowski, Francis Scarfe, Valentin Kataev, John Brown, Jean Vladislav, Georges-Emmanuel Clancier, Georges Poulet.] 248 p. 16 x 24,5, 1968	600 FB
Pour le centenaire de Colette, textes de Georges Sion, Françoise Mallet-Joris, Pierre Falize, Lucienne Desnoues et Carlo Bronne. 57 p. 16 x 24.5, avec un dessin de Jean-Jacques Gailliard, 1973	350 FB
Visages de Voltaire. Textes de René Pomeau, Haydn Mason, Roland Mortier et Raymond Trousson. 63 p. 14 x 19,5, 1994	300 FB
ANGELET Christian. — La poétique de Tristan Corbière. 145 p. 16 x 24,5, 1961	400 FB
BUCHOLE Rosa. — L'évolution poétique de Robert Desnos. 238 p. 14 x 20, 1956	500 FB
Davignon Henri. — De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux. 237 p. 14 x 20, 1963	500 FB
DESONAY Fernand. — Ronsard poète de l'amour, 3 vol. 16 x 24,5. I. Cassandre. 282 p., 1953. Réimpression, 1965 II. De Marie à Genèvre. 317 p., 1954. Réimpression, 1965 III. Du poète de cour au chantre d'Hélène. 415 p., 1959	700 FB 700 FB 700 FB
DOUTREPONT Georges. — Les proscrits du coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique. 169 p. 16 x 24,5, 1938	450 FB
Godfroid François. — Nouveau panorama de la contrefaçon belge. 87 p. 16 x 24,5, 1986	350 FB
LATIN Danièle. — Le « Voyage au bout de la nuit » de Céline : roman de la subversion et subversion du roman. 500 p. 16 x 24,5, 1988 .	1500 FB
LEMAIRE Jacques. — Les visions de la vie de Cour dans la littérature française de la fin de Moyen Âge. 579 p. 16 x 24,5, 1994	1500 FB
MORTIER Roland. — Le « Tableau littéraire de la France au XVIII ^e siècle ». 145 p. 14 x 20, 1972	450 FB
Mouligneau Geneviève. — Madame de la Fayette, historienne ? 349 p. 16 x 24,5, 1989	1250 FB
Noulet Émilie. — Le premier visage de Rimbaud. Huit poèmes de jeunesse. Choix et commentaire. 1953. 2e édition, 335 p. 14 x 20, 1973	700 FB
PAQUOT Marcel. — Les étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeulx à Molière. 224 p. 16 x 24,5, 1932	400 FB
PIELTAIN Paul. — Le Cimetière marin de Paul Valéry . Essai d'explication et commentaire. 324 p. 16 x 24,5, 1975	650 FB
REMACLE Madeleine. — L'élément poétique dans « À la recherche du temps perdu » de Marcel Proust. 213 p. 16 x 24,5, 1954	600 FB

SOREIL Arsène. — Introduction à l'histoire de l'esthétique française, 1930. Nouvelle édition revue, 152 p. 16 x 24,5, 1966	400 FB
TERRASSE Jean. — Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or. 319 p. 16 x 24,5, 1970	800 FB
THOMAS Lucien-Paul. — Le vers moderne. 274 p. 16 x 24,5, 1943	700 FB
VANDEGANS André. — Lamartine critique de Chateaubriand dans le « Cours familier de littérature ». 89 p. 16 x 24,5, 1990	350 FB
VIVIER Robert. — Et la poésie fut langage: Turold, Villon, Racine, Verlaine, Mallarmé. 232 p. 14 x 20, 1954. Réimpression, 1970	500 FB
VIVIER Robert. — L'originalité de Baudelaire. 1926. Réédition avec note de l'auteur, 1952. Réimpression, 1965, avec préface de Jacques Dubois. 301 p. 16 x 24,5, 1989	1250 FB 500 FB
VI. Philologie et linguistique	
BASSECOURT Claude de. — <i>Trage-comédie pastoralle</i> (1594), publiée avec une introduction et des notes par Gustave Charlier. 117 p. 16 x 24,5, 1931	260 FB
BRONCKART Marthe. — Étude philologique sur la langue, le vocabu- laire et le style du chroniqueur Jean de Haynin. 306 p. 16 x 24,5, 1935	800 FB
HAUST Jean. — Médicinaire liégeois du XIII ^e siècle et médicinaire namurois du XV ^e (manuscrits 815 et 2769 de Darmstadt). 215 p. 16 x 24,5, 1942	500 FB
POHL Jacques. — Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlers français de Belgique. 248 p. 16 x 24,5, 1962	600FB
RENCHON Hector. — Études de syntaxe descriptive. 2 vol. 16 x 24,5. Tome I: La conjonction « si » et l'emploi des formes verbales. 200 p., 1967. Réimpression, 1969	600 FB
Tome II: La syntaxe de l'interrogation. 284 p., 1967. Réimpression, 1969	660 FB
RUELLE Pierre. — Le vocabulaire professionnel du houilleur borain. 1953. 2° édition, 213 p. 16 x 24,5, 1981	460 FB
THIRY Claude. — Le Jeu de l'étoile du manuscrit de Cornillon.170 p. 16 x 24,5, 1980	400 FB
Warnant Léon. — La culture en Hesbaye liégeoise. 255 p. 16 x 24,5, 1949	600 FB
VII. Œuvres	
BOUMAL Louis. — Œuvres publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot. 211 p. 14 x 20, 1939	400 FB

CHAINAYE Hector. — L'âme des choses. Réédition. 189 p. 14 x 20, 1935	400 FB
DE REUL Xavier. — Le roman d'un géologue. Réédition. Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers. 292 p. 14 x 20, 1958	400 FB
DE SPRIMONT Charles. — La rose et l'épée. Réédition. 126 p. 14 x 20, 1936	400 FB
DESTRÉE Jules. — Journal 1882-1887. Texte établi, présenté et annoté par Raymond Trousson. 439 p. 16 x 24,5, 1995	900 FB
ELSKAMP Max et Bosschère Jean de. — Correspondance. Introduction et notes de Robert Guiette. 64 p. 14 x 20, 1963	250 FB
FONTAINAS André. — <i>Œuvres</i> , publiées par Marguerite Bervoets. 238 p. 16 x 24,5, 1949	400 FB
GIRAUD Albert. — Critique littéraire. Réédition. 187 p. 14 x 20, 1951	500 FB
HEUSY Paul. — Un coin de la vie de misère. Réédition. 167 p. 14 x 20, 1942	400 FB
Jammes Francis et Braun Thomas. — Correspondance (1898-1937). Texte établi et présenté par Daniel Laroche. Introduction de Benoît Braun. 238 p. 16 x 24,5, 1972	600 FB
LECOCQ Albert. — Œuvre poétique. Avant-propos de Robert Silvercruys. Images d'Auguste Donnay. Avec des textes inédits. 336 p. 16 x 24,5, 1966	700 FB
MARET François. — Il y avait une fois. 116 p. 14 x 20, 1943	300 FB
Mockel Albert. — Esthétique du symbolisme. Précédé d'une étude par Michel Otten. 256 p. 16 x 24,5, 1962	600 FB
PICARD Edmond. — L'Amiral. Réédition. 95 p. 14 x 20, 1939	300 FB
PIRMEZ Octave. — Jours de solitude. Réédition. 351 p. 14 x 20, 1932	600 FB
REIDER Paul. — <i>Mademoiselle Vallantin</i> . Réédition. Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 216 p. 14 x 20, 1959	450 FB
ROBIN Eugène. — <i>Impressions littéraires</i> . Introduction par Gustave Charlier. 212 p. 14 x 20, 1957	450 FB
SANVIC Romain. — Trois adaptations de Shakespeare: Mesure pour mesure. Le roi Lear. La tempête. Introduction et notices de Georges Sion. 382 p. 16 x 24,5, 1967	450 FB
Severin Fernand. — Lettres à un jeune poète, publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 132 p. 14 x 20, 1960	400 FB
THIRY Marcel. — Œuvres poétiques complètes. Avertissement de Charles Bertin. Introduction de Bernard Delvaille. Corrections et variantes établies par Christian Delcourt. Trois vol. de 376, 441 et 555 p. 14 x 19,5, 1997.	
Chaque volume	450 FB

VANDRUNEN James. — En pays wallon. Reedition. 241 p. 14 x 20, 1935	450 FB
VANZYPE Gustave. — <i>Itinéraires et portraits</i> . Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 184 p. 14 x 20, 1969	500 FB
VIVIER Robert. — Traditore Essai de mise en vers français de poèmes occitans, italiens, espagnols, roumains, polonais et russes de diverses époques. 285 p. 16 x 24,5, 1960	500 FB
VIII. Collections de poche, 11,5 x 18	
Romans et nouvelles	
HELLENS Franz. — Bass-Bassina-Boulou. Préface de Robert Frickx. 274 p., 1992	385 FB
HEUSY Paul. — Gens des rues. Préface et notes de Paul Delsemme. 254 p., 1994	385 FB
Nizet Henry. — Les Béotiens (1885). Préface de Raymond Trousson. 301 p., 1993	385 FB
PLISNIER Charles. — Figures détruites. Préface de Charles Bertin. 327 p., 1994	385 FB
THIRY Marcel. — Passage à Kiew. Roman. Préface de Dominique Hallin-Bertin. 184 p., 1990	385 FB
Souvenirs	
DE BOCK Paul-Aloïse. — Le sucre filé. Préface de Jacques De Decker. 245 p., 1994	385 FB
Lemonnier Camille. — <i>Une vie d'écrivain</i> . Préface et notes de Georges-Henri Dumont. 298 p., 1994	385 FB
Études	
DELBART Anne-Rosine. — Charles Bertin, une œuvre de haut solitude. 304 p., 1993	385 FB
TROUSSON Raymond. — L'affaire de Coster-Van Sprang. Dossier. 165 p., 1990	385 FB
Poésie	
KAMMANS Louis-Philippe. — <i>Poèmes choisis</i> . Portrait par Alain Bosquet. Préface de Jeanine Moulin. 184 p., 1992	385 FB
KEGELS Anne-Marie. — <i>Poèmes choisis</i> . Portrait par André Schmitz. Préface de Guy Goffette. 172 p., 1990	385 FB

Mogin Jean. — <i>Poèmes choisis</i> . Portrait par Jean Tordeur, Préface de Michel Ducobu. 205 p., 1995	385 FB
SCHEINERT David. — <i>Poèmes choisis</i> . Portrait par Liliane Wouters. Préface de Jacques-Gérard Linze. 284 p., 1995	385 FB
Théâtre	
HELLENS Franz. — Notes prises d'une lucarne. Petit théâtre aux chandelles. Préface de Robert Frickx. 304 p., 1992	385 FB
SOUMAGNE Henry. — L'autre messie. Madame Marie. Préface de Georges Sion. 256 p., 1990	385 FB
VAN LERBERGHE Charles. — Pan. Les flaireurs. Préface de Robert Van Nuffel. Introduction de Georges Sion. 168 p., 1992	385 FB
Livres épuisés	
BAYOT Alphonse : Le Poème moral.	
BRUCHER Roger: Maurice Maeterlinck, l'œuvre et son audience (Bibliographie).	
CHARLIER Gustave : Le mouvement romantique en Belgique (1815-1850). Tome I. La bataille romantique.	
COMPÈRE Gaston: Le théâtre de Maurice Maeterlinck.	
DELBOUILLE Maurice : Sur la genèse de la Chanson de Roland.	
DONEUX Guy: Maurice Maeterlinck. Une poésie. Une sagesse. Un homme.	
DOUTREPONT Georges: La littérature et les médecins de France.	
DUBOIS Jacques : Les romanciers français de l'instantané au XIX ^e siècle.	
ÉTIENNE Servais : Les sources de « Bug-Jargal ».	
FRANÇOIS Simone: Le dandysme et Marcel Proust (de Brummel au baron de Charlus).	
GILSOUL Robert : La théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours.	
GUILLAUME Jean: La poésie de Van Lerberghe.	
GUILLAUME Jean: « Les Chimères » de Nerval.	
Houssa Nicole: Le souci de l'expression chez Colette.	
LEJEUNE Rita: Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignaure ou Lai du prison- nier.	
LEMONNIER Camille: Paysages de Belgique.	
MICHEL Louis : Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse.	
REMACLE Louis : Le parler de La Gleize.	
SOSSET Léon-Louis: Introduction à l'œuvre de Charles De Coster.	

Vanwelkenhuyzen Gustave : L'influence du naturalisme français en Belgique.

Vermeulen François : Edmond Picard et le réveil des lettres belges (1881-1898).

WILMOTTE Maurice: Les origines du roman en France.

Les ouvrages figurant dans ce catalogue ainsi que les textes publiés dans le *Bulletin* peuvent être obtenus par commande écrite ou téléphonique à l'Académie royale de langue et de littérature françaises — Palais des Académies, rue Ducale, 1, 1000 Bruxelles. Tél.: 02/550.22.74 ou 550.22.77. Fax: 02/550.22.75.

C.C.P.: 000-1311848-20 du Patrimoine de l'Académie, Bruxelles.

283