



Le Bulletin

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

Ceux qui nous quittent

Georges Sion par Marc Wilmet

Communications

Gérald Antoine Le tome XVI de l'Histoire de la langue française -

Roland Mortier Une épistolère belge oubliée : Juliette de Robersart - **Guy Vaes** La reconversion des images -

Raymond Trousson Les rêveries d'un sociologue : Gabriel tarde et le fragment d'histoire future - **André Goosse** Les influences du

flamand sur le français de Belgique - **André Goosse** Les Académies menacées d'expulsion - **Jacques De Decker** Attouchements aux *Attouchements des sonnets de Shakespeare* de Marcel Thiry -

Paul Delsemme Une amitié littéraire : Albert Mockel et George

Garnir - **Georges-Henri Dumont** *Résurrection* (1917-1918) une revue wallonne d'avant-garde sous la première occupation allemande

Séances publiques

28 mars 2001

Présentation des publications 2001 et des lauréats 2000

25 avril 2001

Hommage à Gao Xingjian prix Nobel de littérature

27 octobre 2001

Hommage à Maurice Piron

Discours de André Goosse - Albert Maquet - Willy Bal - Jean-Marie Pierret

24 novembre 2001

Journée Québec

Discours de Monique Larue - Claire Lejeune - Jean-Marie Klinkenberg - Lise Gauvin - Marie-Claire Blais



Sommaire

Ceux qui nous quittent

Georges Sion par M. Marc Wilmet	7
--	---

Communications

Le tome XVI de l'Histoire de la langue française

Communication de M. Gérard Antoine à la séance mensuelle du 13 janvier 2001	11
--	----

Une épistolère belge oubliée : Juliette de Robersart

Communication de M. Roland Mortier à la séance mensuelle du 10 février 2001	19
--	----

La reconversion des images

Communication de M. Guy Vaes à la séance mensuelle du 10 mars 2001	33
---	----

Les rêveries d'un sociologue : Gabriel tarde et le fragment d'histoire future

Communication de M. Raymond Trousson à la séance mensuelle du 7 avril 2001	43
---	----

Les influences du flamand sur le français de Belgique

Communication de M. André Goosse à la séance mensuelle du 9 juin 2001	55
--	----

Discussion : Les Académies menacées d'expulsion

Communication de M. André Goosse à la séance mensuelle du 8 septembre 2001	63
---	----

Attouchements aux Attouchements des sonnets de Shakespeare de Marcel Thiry

Communication de M. Jacques De Decker à la séance mensuelle du 13 octobre 2001	67
---	----

Une amitié littéraire : Albert Mockel et George Garnir

Communication de M. Paul Delsemme à la séance mensuelle du 10 novembre 2001	77
--	----

Résurrection (1917-1918) une revue wallonne d'avant-garde sous la première occupation allemande

Communication de M. Georges-Henri Dumont à la séance mensuelle du 8 décembre 2000.....	127
---	-----

Séances publiques

Séance publique du 28 mars 2001

Les prix de l'Académie en 2000 et les publications 2001

Discours de M. Jean Tordeur	141
Discours de M. André Goosse.....	147

Séance publique du 25 avril 2001

Hommage à Gao Xingjian prix Nobel de littérature

Discours de M. Marc Wilmet	161
Discours de M. Jacques De Decker	167
Discours de M. Gao Xingjian	173

Séance publique du 27 octobre 2001

Hommage à Maurice Piron

Discours de M. André Goosse	177
Discours de M. Albert Maquet	183
Discours de M. Willy Bal	191
Discours de M. Jean-Marie Pierret	197

Séance publique du 24 novembre 2001

Journée Québec

Discours de M ^{me} Monique Larue	207
Discours de M ^{me} Claire Lejeune	213
Discours de M. Jean-Marie Klinkenberg	219
Discours de M ^{me} Lise Gauvin	227
Discours de M ^{me} Marie-Claire Blais	237

Georges Sion

Par Marc Wilmet

Chères consœurs, chers confrères,

« Georges Sion est mort ! » Le coup de fil du secrétariat de l'Académie m'a frappé alors que je rentrais d'un séjour en France et que je m'apprêtais à repartir le lendemain pour la Tchéquie. Une annonce à la fois prévisible (nous savions les ennuis de santé de notre confrère, nous avons vu son visage s'émacier lentement) et à laquelle, pourtant, personne, je crois, n'était préparé, car Georges Sion, passé l'alerte et les inquiétudes de ses familiers, resurgissait, tel qu'en lui-même, un sourire discret aux lèvres, la poignée de mains cordiale, balayant d'un geste un peu désinvolte les interrogations, participant à la séance et ne manquant pas de l'émailler d'une information, d'un trait ou d'un récit. Bref, cet homme-là paraissait immuable, presque immortel.

Je suis sans doute, ici, un de ceux qui l'ont le moins connu. Dans l'avion de Prague, à l'avant-veille de ses funérailles, je rameutais mes quelques souvenirs personnels. L'œuvre d'abord. C'est en 1958 que j'ai dû voir *La matrone d'Ephèse* au théâtre antique de Vaison-la-Romaine. (Soyons francs, je n'y avais pas grand mérite, nous champions à cette époque d'avant les migrations touristique-culturelles parmi les ruines : la municipalité ne leur avait pas trouvé d'affectation plus rentable.) Énorme succès, public enthousiaste. Pour moi qui ne fréquentais guère les théâtres bruxellois (ou alors l'Ancienne Belgique, oh ! Brassens, et le Théâtre des Galeries plutôt que le Rideau de Bruxelles – non pas la revue annuelle, tout de même, mais les Galas Karsenty), ce fut la révélation d'un dramaturge belge aux intonations proprement giralduciennes et faisant

montre d'une science de la scène digne – référence suprême des jeunes lettrés en ce temps là – du meilleur Jean Anouilh.

L'auteur, lui, ne m'est apparu, beaucoup plus tard, de loin en loin, et en tout état de cause de loin, que sous la stature du Secrétaire perpétuel de l'Académie de langue et de littérature françaises, à l'occasion de l'une ou l'autre session publique (non systématiquement suivies comme aujourd'hui d'une réception).

Un beau soir d'automne de 1980 ou 1981, je revenais par le dernier T.E.E. d'un séminaire de linguistique que j'animais un lundi sur deux à la Sorbonne. Le hasard des réservations ferroviaires m'avait placé en face de Georges Sion. Il s'est présenté (ce n'était pas nécessaire), je me suis présenté (ce l'était d'avantage) et nous avons parlé, enfin, *nous*, disons qu'il s'est livré à un long monologue éblouissant, que je me serais bien gardé d'interrompre (à supposer que ce fût possible), sur les Prix littéraires (il sortait d'un jury des Goncourt), les manœuvres des éditeurs, les réactions naïves ou pusillanimes des écrivains, et jusqu'au menu traditionnel de Drouant. Au détour d'une phrase, il m'a révélé qu'il était binchois, et de père ou de mère – je ne me souviens plus – carolo (comme moi, soit dit par parenthèse, une particularité que je lui ai soufflée, mais qui n'a pas paru l'émouvoir). Brève rencontre – quelque trois heures malgré tout, j'eusse regretté la rapidité du Thalys ! – et n'ayant, pensais-je, déposé en lui aucune trace. Or, six ans après, quand frais élu de notre Académie j'ai couru lui rendre mes devoirs, il a aussitôt, selon son habitude, exigé que je le tutoie et repris notre conversation – enfin, *sa* conversation : voir plus haut – au point exact où elle en était restée (les Prix Goncourt d'après 1981), se réjouissant au passage, avec un clin d'œil, que ma présence vînt renforcer le « valeureux contingent hennuyer ». J'ai commencé à deviner le masque de mondanité brillante et futile dont Georges Sion revêtait de pudeur ses sentiments. C'était de ce point de vue l'homme d'une autre époque. Courtois, affable, délicat, fin, gentil (très gentil), modeste au point de refuser – vous m'avouerez que le cas n'est pas banal – qu'on disserte en sa présence de ses écrits (mon rappel de l'épisode de Vaison-la-Romaine ne l'avait pas le moins du monde intéressé) ; payant à un repas son écot d'invité d'un grand sac d'anecdotes, jamais lassantes, même s'il arrivait qu'on les entendît deux ou trois fois, pimentées alors d'un ingrédient nouveau, d'un bonheur d'expression ou d'un croquis ramené du salon d'une princesse aussi bien que d'une plate-forme de tramway.

Mes chères consœurs, mes chers confrères, « Georges Sion est mort ». Il avait ses places favorites autour de cette table, où nous le chercherons désormais en vain. Il nous manquera, irrémédiablement. Curieuses institutions, quand on y pense, que les Académies.

Au fur et à mesure que les fauteuils se regarnissent, les ombres des disparus flottent à l'entour. Je revois le timide Jean Muno (qui en tant que Directeur m'avait remis la médaille), et Pierre Ruelle (mon vieux maître, malade, déjà, lors de ma réception, et que Georges Sion, justement, avait remplacé au pied levé), et Joseph Hanse (que je reconduisais chez lui à la fin de nos réunions mensuelles), et Robert Frickx (notre « petit Robert », aussitôt parti qu'arrivé), et Albert Ayguesparse, et Jeanine Moulin, et le tendre Paul Willems, et Suzanne Lilar. Voilà maintenant l'Académie de Georges. Gageons qu'il y a déjà pris la parole.

Permettez-moi de vous demander, mes chères consœurs et mes chers confrères, d'observer à la mémoire de Georges Sion, chacun avec ses images, une *vraie* minute de silence.

Le tome XVI de l'Histoire de la langue française

Communication de M. Gérald ANTOINE
à la séance du 13 janvier 2001

Le livre que j'ai l'honneur de vous présenter peut être lu de deux manières : ou bien comme un ouvrage qui se suffit à lui-même (disons : un Tableau du français à travers le dernier demi-siècle) ; ou bien comme le seizième et dernier tome de l'*Histoire de la langue française* naguère conçue et conduite, presque 40 ans durant, par Ferdinand Brunot.

C'est cette seconde lecture que je vous propose aujourd'hui. Permettez-moi donc d'évoquer d'abord, fût-ce en quelques mots, l'histoire de cette *Histoire de la langue* jusqu'à la venue au jour des pages que voici.

*
* *

Il y a juste un siècle, en 1901, Ferdinand Brunot prenait possession de la chaire d'Histoire de la langue française créée pour lui en Sorbonne. Dans le même temps il s'attelait à l'œuvre monumentale dont le premier tome – *De l'époque latine à la Renaissance* – allait paraître chez Armand Colin en 1905.

La préface annonce : « Cet ouvrage comprendra au moins trois volumes et conduira le lecteur jusqu'en 1900. » Par le fait, Brunot, mort en 1938, ne conduira son lecteur que jusqu'en 1815, à travers onze tomes comprenant un total de vingt volumes (dont quatre posthumes). Ces quatre volumes tardifs, signés F. Brunot, sont les suivants :

D'abord les deux parties du Tome X : *La langue classique dans la tourmente* :

- 1 – Contact avec la langue populaire et la langue parlée [sous la Révolution].
- 2 – Le retour à l'ordre et à la discipline [sous le Consulat et l'Empire].

Ensuite les deux parties du Tome XI : *Le français au dehors sous la Révolution, le Consulat et l'Empire* :

- 1 – Sous la Révolution.
- 2 – Sous le Consulat et l'Empire.

Vous trouvez là, illustré de la manière la plus nette, pour la période 1789-1815 (juste un quart de siècle), le partage entre histoire *interne* et histoire *externe* de la langue.

Il eut le temps de confier à son successeur, Charles Bruneau, le soin de poursuivre. Celui-ci, de 1938 à 1954, surchargé de besognes, interrompu par la guerre (il entra dans la Résistance), n'eut que le loisir de composer trois volumes (dont un posthume), prolongeant l'histoire de la langue, avant tout littéraire, jusqu'aux années 1880.

Il appartenait à celui qui vous parle, successeur de Ch. Bruneau, de prendre à son tour le relais. Aux environs de 1960 les héritiers d'Armand Colin me proposèrent une triple tâche, à réaliser en équipe :

- 1° – préparer une nouvelle édition des tomes parus du vivant des deux premiers auteurs, sans modifier en rien leur teneur, en les complétant seulement par une bibliographie tenue à jour.
- 2° – mettre au net et publier les volumes laissés en manuscrit par Brunot puis Bruneau.
- 3° – poursuivre l'entreprise jusqu'à l'époque contemporaine.

Les deux premières besognes furent menées sans trop d'encombres. La troisième, consistant à décrire l'évolution de notre idiome de 1880 jusqu'au crépuscule du XX^e siècle, posa beaucoup plus de problèmes. La grammaire historique était passée de mode durant la décennie 1960-1970 ; les écoles nouvelles, cédant à la fascination du structuralisme, s'intéressaient plus aux *états* de la langue qu'à ses *changements*. Que devions-nous, que pouvions-nous faire ? – Une « table ronde », tenue en mars 1975 et réunissant des chercheurs de toutes tendances, apporta une réponse en deux temps. À échéance lointaine, il conviendra de mettre en chantier une nouvelle *Histoire de la langue* prenant en compte les données de la linguistique moderne encline à privilégier le discontinu sur le continu. Mais, sans plus attendre, dans un souci de pragmatisme efficace, pourquoi ne pas prolonger l'entreprise de Brunot jusqu'à l'horizon du troisième millénaire, les auteurs gardant présente à l'esprit une

double règle de fidélité : d'une part, à l'inspiration généreuse du premier maître d'œuvre et, si possible, à l'entraînante limpidité de son style ; d'autre part aux exigences fondamentales des linguistes actuels – tant il est vrai que Brunot, novateur déterminé en son temps, le serait encore du nôtre.

Une équipe se mit au travail sous la direction de Robert Martin et de votre serviteur. L'objectif immédiat était de rédiger un premier volume supplémentaire, consacré à la période 1880-1914. Cela demanda trois années. Hélas ! au terme une déconvenue nous attendait, l'éditeur, déconcerté devant la vague encore puissante du structuralisme et du congédiement de l'histoire, du même coup trop peu sensible au retour vers les sciences du vivant et de l'évolution qui pourtant s'annonçait, crut devoir lâcher prise.

C'est alors qu'un miracle se produisit. Il porte deux signatures : Éditions du CNRS ; Hubert Curien. Pourquoi taire ici une heureuse rencontre : Vosgien comme F. Brunot et comme son lointain successeur, H. Curien, devenu ministre de la recherche, comprit l'intérêt national du projet et ouvrit les crédits nécessaires à sa réalisation. Le volume de *l'Histoire de la langue française 1880-1914* peut ainsi paraître en 1985. Dix ans plus tard vint le tour du suivant : 1914-1945. Et voici qu'enfin, juste cent ans après que Brunot se fut mis à la tâche, est publié le tome embrassant la seconde moitié du XX^e siècle : cent ans de labeur, quinze mille pages imprimées, au service de plus de mille ans d'histoire : nous pouvons être heureux !

*

* *

Il me reste maintenant à vous présenter – le plus sobrement possible, rassurez-vous – l'architecture et la substance de ce dernier-né. M'inspirant de Beaumarchais qui mit en quatre les cinq actes de son *Barbier* primitif, je vous proposerais, ayant pris de la distance après relecture, de ramener à trois les quatre parties que distingue la Table des matières. Je les baptiserais : 1) sociologie, 2) géographie, 3) didactique de la langue française. 1945-2000.

La première partie, c'est ce que Brunot appelait l'histoire interne de la langue, ainsi définie à partir du tome VII :

Il m'apparaît aujourd'hui [1926] clairement que les divers faits de la vie des langues s'expliquent par la vie des peuples, des groupes sociaux, des individus (...) obligé de me créer de toutes pièces une méthode pour cette philologie sociologique, je ne me flatte pas de l'avoir portée à perfection. Je confesse aussi bien volontiers que je ne sais pas tout de la vie de chaque ville et village de France au XVIII^e siècle. Les historiens, le jour où ils voudront s'occuper de mon sujet, feront sans peine mieux que moi.

Comme vous voyez, l'historien de la langue a devancé d'un bon quart de siècle ce que les historiens tout court honorent sous le vocable d'« École des *Annales* » !

La seconde Partie de notre livre, c'est ce que Brunot appelait l'histoire externe du français.

La troisième porte témoignage sur les divers chantiers approfondis ou nouvellement ouverts par l'ensemble des philologues, grammairiens et linguistes au cours du dernier demi-siècle.

Nulle trace d'épilogue ni de conclusion. En revanche, une Introduction et une ouverture en forme de « Panorama historique ». celui-ci, dû à René Rémond, est impressionnant, à l'image des faits, eux-mêmes prompts à influencer massivement sur la langue.

L'analyse, dans la première Partie, des changements qu'a connus notre langue depuis la Seconde Guerre mondiale se laisse assez naturellement diviser en *trois sections*. La première recense les usages les plus quotidiens du français écrit et beaucoup plus parlé – aux divers étages de la société, selon l'éventail de plus en plus ouvert des situations, des modes de vie, de communication et d'expression : presse, médias audiovisuels, publicité, etc. Sachez que le passage en revue des « nouvelles pratiques langagières » et de leurs « marges » extra-conventionnelles n'a pas demandé moins qu'un chapitre à trois voix. Vous saurez en apprécier les saveurs.

Les objectifs de la deuxième section sont d'une envergure telle qu'elle lui interdisait l'espoir d'être exhaustive. Il s'agissait d'étudier les langages propres aux diverses spécialités scientifiques et techniques – à la fois celles qui relèvent des sciences réputées exactes et des innombrables activités pratiques qui en découlent, et celles qui se réclament des sciences dites humaines et de leurs champs d'application également multiples. Force fut d'opérer des choix et de s'en tenir à quelques disciplines offertes en spécimens significatifs. Ces choix sont eux-mêmes trop abondants pour vous être exposés en détail. Je me borne à citer les principales rubriques retenues : biologie, médecine, sciences de la société, philosophie, économie, informatique. Sur quoi je vais droit à quelques mises en facteurs communs.

Avant tout, un constat global : 80% des créations de mots enregistrées dans notre idiome en cinquante ans appartiennent au domaine des sciences et des techniques. Or, de l'une à l'autre spécialité considérée les principaux canaux d'innovation sont les mêmes : 1) emprunts aux langues étrangères, plus ou moins assimilés. Chacun songe bien sûr à l'anglais ; mais nombreux aussi sont les apports du grec et du latin, sans compter quelques autres. – 2) Emprunts de

termes français à des sphères extérieures à la discipline en cause, mais toujours avec infléchissement sémantique. Ainsi, nous dit M. Polonovski, *message* est devenu un mot essentiel de la biologie ; de même le mot *cycle* dont l'usage a déclenché une série d'investigations dans l'ordre du métabolisme. De son côté, M^{me} Flouzat nous signale que la science économique a fait siens quelque trois cents mots empruntés à une douzaine de disciplines différentes, tout en puisant d'autre part à pleines mains dans le lexique anglo-américain. – 3) Fabrication inépuisable de néologismes par les voies de la dérivation et de la composition, les mêmes suffixes et préfixes se retrouvant exploités partout. – 4) Recours non moins inflationniste aux abréviations, surtout par retranchement des finales, sans oublier à la limite l'usage des sigles.

Le plus remarquable est peut-être que ces quatre voies de fécondation néologique se retrouvent, *mutatis mutandis*, dans plusieurs compartiments de l'usage commun.

La troisième et dernière section du volet sociologique a de quoi troubler d'un côté les sémioticiens et poéticiens rescapés ou transfuges du structuralisme, de l'autre les héritiers les plus sourcilieux de Ferdinand Brunot. N'est-ce pas en effet un étrange non-sens que de prendre pour objet d'analyse la « langue » du roman, ou du théâtre, ou de la poésie, et son évolution, alors que le propre du véritable écrivain, est d'inventer une manière d'écrire qui ne soit qu'à lui et de la rendre comme étrangère au parler de tous les jours et de tout un chacun ? – La meilleure réponse se trouve dans les travaux de notre ami regretté Pierre Larthomas : en littérature, comme en architecture, en sculpture, en musique, etc., il y a des « styles de genre » et des « styles d'époque ». À nous, linguistes, de les analyser. À vous, lecteurs, d'apprécier le résultat.

Cependant ici encore – quel paradoxe ! – une mise en facteur commun paraît possible : ce n'est certes pas un hasard si, dans le même temps, on a parlé de « nouveau roman », de « nouveau théâtre », de « poésie nouvelle ».

Mais de quoi donc est faite cette fameuse nouveauté ? Le dernier demi-siècle est le seul à avoir affiché un tel parti pris de renouveau, *générique* précisément. Or, ici comme là, il consiste en un refus clair, délibéré de suivre le cours de l'histoire aussi bien que d'une histoire et, conjointement, en une exorbitante attention portée au présent de la langue, et à l'arsenal de ses virtualités, dans tous les domaines : phonétique, vocabulaire, syntaxe, rhétorique. Le roman, de récit, se fait discours ; le théâtre n'est plus d'action, mais de texte ; le poète rejoint le poéticien. Bref, la littérature devient travail de la langue sur elle-même, légitimant ainsi, au-delà de toute espérance, la fonction de linguiste.

De la Géographie du français je peux me borner à énumérer les têtes de chapitres : les organisateurs du Festival international de géographie de Saint-Dié, patrie de Ferdinand Brunot, m'ont en effet d'ores et déjà donné l'occasion d'en parler de façon moins parcimonieuse.

Cette Partie géographique se scinde, elle aussi, en trois sections : les visages multiples de notre langue à l'intérieur de l'Hexagone ; l'évolution et l'état présent du français dans l'ensemble des pays francophones ; son enseignement et sa diffusion à l'extérieur de la francophonie.

Est-il besoin de vous dire, en ces temps où l'on soulève, trop souvent avec une passion inquiétante et en usant d'une terminologie approximative, le problème dit des « langues régionales », le substantiel profit qu'auront nos responsables de toutes catégories à lire avec soin, entre autres, les chapitres de Bernard Cerquiglini et de Jacques Chauraud, l'un sur « la politique linguistiques », l'autre sur « les variétés régionales du français » ?

Quant à la Francophonie, à ses aspects tant linguistiques que politiques, nul n'ignore son actualité persistante. Les chapitres consacrés à l'ensemble de ses aires demeurées productives offrent une base sûre à des observateurs en quête de précision.

La dernière Partie – Didactique (au sens large) de la langue – retrace avec grand soin les routes empruntées depuis la dernière guerre, au prix souvent d'audacieux efforts, par les uns et les autres dans les divers domaines de la recherche appliquée à la langue française, sans oublier bien sûr son histoire.

*
* *

C'est à cette langue et à notre devoir d'historien envers elle que je voudrais laisser l'avant-dernier mot.

Privé de ses racines un arbre perd sa sève ; privée de son passé une langue perd son sens. Or la langue, sans laquelle nous ne serions rien, nous ne ferions rien, est la part la plus précieuse de notre patrimoine. Notre responsabilité à son endroit est dès lors de sauvegarder le trésor qu'elle constitue, en le faisant fructifier : « Il n'y a pas d'héritage sans métamorphose », disait Malraux. À nous d'assumer l'un et l'autre, en sachant que la métamorphose implique l'héritage : Mémoire – faut-il le rappeler ? – est mère des Muses.

Hélas ! « nous n'avons plus d'histoire », gémissait déjà l'auteur de *Clio*. Mais si fait, ô grand Péguy, n'voici que nous vous apportons le dernier volume de cette œuvre que vous avez vue naître : l'Histoire de la langue française, miroir d'un demi-siècle d'existence, d'idées, de rêves et d'actions.

Mais je ne saurais clore ce propos sans rendre hommage aux collègues qui ont participé à une aventure aussi vaste et pleine d'embûches. Ils ont accepté de travailler gracieusement et supporté par surcroît le joug d'un tandem directorial parfois tyrannique. Plusieurs spécialistes francophones extérieurs à l'Hexagone nous ont prêté main forte : cette coopération internationale est pour nous précieuse. Revenant pour finir vers mon préambule, j'ose vous dire à vous, amis de Belgique dont le nom s'inscrit dans la Table des matières, toute ma gratitude. Au sein même de cette Compagnie deux confrères valeureux ont bien voulu prendre en charge deux chapitres parmi les plus incommodes : notre Secrétaire perpétuel, André Goosse, celui de la syntaxe ; Marc Wilmet, celui qui s'intitule « la théorie grammaticale et la description du français ». Un troisième compagnon de Wallonie, Jean-Marie Klinkenberg, fidèle et combien dévoué secrétaire général du *Français moderne*, a courageusement brossé le tableau du français en Belgique.

Voilà une triade qui symbolise à merveille la vitalité d'une tradition remontant à des chefs de file illustres : Delbouille, Grevisse, Hanse, Jean Haust, Piron, Remacle, Wilmotte...

On se sent bien modeste à leur égard, mais heureux et fier d'œuvrer dans leur sillage.

Une épistolière belge oubliée : Juliette de Roberst

Communication de M. Roland MORTIER
à la séance mensuelle du 10 février 2001

Ne cherchez pas son nom dans le *Dictionnaire des Belges*, ni même dans la savante *Biographie de Belgique*. Il ne figure dans aucune des histoires de notre 19^e siècle littéraire, ni parmi les figures de proue de la littérature féminine. Etrange et injuste destin que celui de cette femme remarquable à beaucoup d'égards : par son désir passionné d'indépendance, son goût des voyages insolites et ses incontestables dons littéraires.

Si son œuvre était restée inédite, oubliée parmi d'autres manuscrits, on comprendrait qu'elle soit aujourd'hui pratiquement inconnue, même des meilleurs connaisseurs. Mais non ! Sa correspondance de voyage a paru à l'époque même, avec la caution d'un grand écrivain français. La partie la plus intime et aussi la plus attachante de sa correspondance a été publiée en 1936 par un de nos confrères, mais sous un titre qui a égaré l'attention des bibliographes et celle des historiens. Il n'en est que plus indispensable de lui rendre une justice tardive et de lui restituer la place de choix qu'elle devrait légitimement occuper dans le tableau de notre littérature du 19^e siècle. Un trop long oubli, conjugué avec la discrétion de l'intéressée, nous laisse d'ailleurs sur notre faim quand il s'agit de restituer sa vie, fût- ce partiellement, et d'évoquer sa personnalité.

Née comtesse de Roberst, en 1824, à Mons, Juliette appartenait à une des plus anciennes familles de la noblesse belge. Certains de ses membres s'étaient illustrés par des titres militaires au 14^e et au 15^e siècle. Leurs noms figurent d'ailleurs dans notre *Biographie nationale*. Selon l'*Annuaire de la noblesse belge* de 1860 (à la page 252) la famille de Roberst se composait à cette date des parents et

de leurs quatre enfants. Le père, Alexis- Joseph- Constant, comte de Robersart, né à Mons le 15 juin 1776, chevalier de l'ordre de Malte, avait épousé Marie- Anne- Alix- Chrétienne de la Coste. Née en 1800, la comtesse devait décéder dans son château de Nouvelles (près de Mons) le 7 février 1859. Juliette évoquera à plusieurs reprises le choc que fut pour elle la mort d'une mère à la fois attentive et chérie. L'*Annuaire* fournit peu de détails sur les quatre enfants du couple. De l'aîné, Albert, né en 1823, ne figure que le nom. Son frère cadet, Raymond, était, en 1860, attaché à la légation belge à Lisbonne. Une première fille, Mathilde, avait épousé en 1856 un certain Oscar Pycke (peut-être le fils de l'homme politique Léonard Pycke, qui fut bourgmestre de Courtrai) qui deviendra le baron Pycke de Peteghem. Le nom de Juliette est simplement mentionné en finale.

Il semble, à lire les lettres de Juliette, et selon son unique biographe occasionnel (qui n'est autre que l'académicien, romancier et essayiste Henri Davignon), que des deuils successifs aient frappé les deux fils, morts sans enfants, laissant à la seule Juliette un titre ancien qui allait s'éteindre en 1900 avec elle.

On ne sait de sa jeunesse et de son éducation que ce qu'elle a bien voulu en dire dans sa correspondance, c'est-à-dire fort peu de chose. Pensionnaire d'une institution religieuse parisienne très « sélect », elle y fit la connaissance de Charlotte de Grammont, appartenant à la célèbre famille qui nous est connue à travers Proust et les mémorialistes de son temps. Une amitié profonde et durable, qui prend parfois les couleurs de l'amour, se noua entre les deux jeunes filles. La majorité des lettres d'Espagne de Juliette étaient adressées à Charlotte, moins fortunée que son amie belge, mais toujours passionnée par la spontanéité et l'originalité de son style. Il est probable que bien d'autres lettres ont disparu ou ont été jugées négligeables par l'épistolière elle-même.

L'événement qui va marquer la vie privée et l'activité littéraire de Juliette se situe à Rome, au printemps de 1862. On ignore pour quelle raison précise elle avait entrepris ce voyage, encore long et pénible à l'époque. Le goût des antiquités romaines n'en était pas le seul mobile, car elle y fréquenta surtout les milieux très fermés du haut clergé catholique et de l'aristocratie romaine. La jeune femme, alors âgée de 38 ans, appartenait en effet à une famille très conservatrice, liée au mouvement ultramontain qui agitait les esprits à cette époque. Ses relations sociales se situaient toutes dans ce milieu et dans les cercles apparentés.

Depuis 1849, le pouvoir temporel du pape Pie IX était menacé par le mouvement révolutionnaire activiste de Mazzini et de Garibaldi,

qui sera récupéré plus tard par la maison de Savoie et par la diplomatie de Cavour. Le pape a dû se réfugier à Gaète et n'a été sauvé que par une intervention militaire française. De nombreux volontaires catholiques se sont engagés pour soutenir la cause de Pie IX. On les appelle les « zouaves pontificaux » et ils viennent en majorité de France et de Belgique. Leur enthousiasme ne les empêchera pas d'être défaits le 18 septembre 1860 à Castelfidardo. Les catholiques ultramontains belges seront aussi les premiers à contribuer au « denier de St Pierre », qui devait compenser la perte, par la papauté, des revenus de ses possessions territoriales. Le gouvernement belge ne ratifia qu'à contre-cœur, en 1861, l'existence du royaume d'Italie. C'était, il est vrai, dans le souci de ne pas donner à Napoléon III un prétexte à récupérer les fameuses « frontières naturelles »¹.

Le problème n'était pas uniquement celui du pouvoir temporel du pape. Il touchait à la doctrine de l'Eglise elle-même. L'Eglise romaine menait en parallèle un combat farouche contre les théories politiques modernes (libéralisme et socialisme), mais aussi contre le modernisme en général, tenu pour une erreur perverse. Les encycliques lancées par Pie IX étaient d'une rare violence. Elles allaient culminer en 1864 dans l'annexe de *Quanta cura*, le fameux *Syllabus* où se trouvaient énumérées toutes les théories foudroyées par l'autorité suprême de l'Eglise.

Tel est donc le climat qui prévaut en 1862 dans la Ville Eternelle lorsque la jeune Belge y débarque. C'est dans un de ces salons ultra-conservateurs et ultra-intégristes que Juliette va rencontrer un écrivain français déjà célèbre pour s'être jeté impétueusement dans le combat en faveur de la « bonne cause ». Il s'agissait du fougueux Louis Veuillot (1813-1883), dont le nom est aujourd'hui mieux connu que l'œuvre littéraire, qui est cependant très loin d'être sans mérite

Après avoir exercé divers métiers, cet homme d'origine fort modeste, quasi autodidacte, s'était fait journaliste et avait manifesté dans ce registre un réel talent de polémiste. Issu d'un milieu rural peu religieux, il avait eu la révélation de la foi catholique la plus radicale à la suite d'un premier voyage à Rome (1838). Adversaire du modernisme, il l'était aussi de Napoléon III et de sa politique italienne. Son journal, *L'Univers religieux*, fut interdit à plusieurs reprises, et entre autres en 1860. L'interdiction de son journal lui laissait des loisirs et ses puissants protecteurs veillaient à son sort

1/ Sur tous ces aspects, voir le livre récent de Sabina Gola, *Un demi-siècle de relations culturelles entre l'Italie et la Belgique (1830-1880)*, Bruxelles-Rome, 1999, 2 vol.

matériel en attendant qu'il reprenne la plume et le combat. A cette époque, Veillot était veuf et père de deux fillettes qu'il avait confiées à sa sœur célibataire.

Que l'écrivain ultramontain se soit trouvé à Rome en 1862 n'a donc rien de surprenant. Sa première rencontre avec Juliette, au cours d'une soirée mondaine, fut tout le contraire d'un coup de foudre. Qu'une femme se soit immiscée à une conversation entre hommes l'avait choqué, et il avait rabroué sèchement cette péronnelle en lui faisant remarquer que son avis ne l'intéressait pas : « Qu'est-ce que cela me fait ? ». Juliette aura soin de le lui rappeler ultérieurement. Il semble, à lire les lettres de Veillot, que ce soit une visite du Colisée et une promenade nocturne dans les ruines du Forum qui les ait rapprochés par hasard. Il le lui rappellera encore le 22 septembre : « C'était le soir du Colisée, le soir de ce beau ciel, quand nous revenions par les rues désertes, nous donnant la main, n'étions-nous pas déjà de vieux amis ? Ne sentions-nous pas qu'une affection sincère nous liait et que désormais il y aurait une forte trahison à oublier ce serrement de main et ces paroles confiantes que se disaient nos âmes réjouies des mêmes bonnes et pures émotions ? En tournant derrière le Capitole, nous nous trouvâmes éclairés à plein par la lune si douce et si brillante que nous poussâmes en même temps un cri d'admiration. Je sentis que c'était un dernier moment dans ma vie. Je vous dis : "Je ne verrai plus cela". J'en étais assuré. En même temps la joie inondait mon cœur et l'espoir y mourait. Je n'ai jamais cru et je ne crois pas qu'un pareil instant me soit rendu. Je ne demande pas même qu'il revienne, mais *il a été*, et il demeure impérissable ; ma pensée en est charmée et troublée pour toujours [...] Qu'est-ce que cela vous fait que cette soirée, que cette minute ait à l'improviste illuminé une existence qui s'était vouée à la solitude et qui y rentre avec un éblouissement ? Il n'y a pas plus de votre faute que de la mienne. Ni vous ni moi n'avions prévu cette secousse soudaine qui joignit nos mains et qui nous laisse devant Dieu et devant le monde, vous sans reproche et sans lien, moi sans reproche et sans repos ! ». Juliette n'avait rien d'une aguicheuse. Elle n'était pas belle, s'il faut l'en croire, mais elle avait une forte personnalité, une grande vivacité d'esprit, une culture peu commune, et elle était comtesse...

Ainsi va s'engager une intense correspondance où les deux acteurs vont bientôt s'affronter bien plus qu'ils ne sympathisent. Veillot a soin d'avancer avec circonspection : sa première lettre est du 13 juin et elle se borne à évoquer « le clair de lune de via Appia ». Il veille à ne pas étaler ses sentiments, mais la résistance de Juliette ne fait que les renforcer. Elle lui a fait comprendre d'emblée qu'il n'est pas question de mariage dans son esprit, ni avec lui, ni avec qui que

ce soit. La condition d'épouse, telle qu'elle a pu l'observer dans son milieu social, lui semble insupportable. Elle prend un malin plaisir à lui citer les « Maximes du mariage » dans *L'Ecole des Femmes*. En dépit de l'intensité de sa foi religieuse, elle ne peut lui cacher sa conviction profonde que le sacrement du mariage signifie pour la femme la perte de sa liberté et les formes multiples de la soumission.

Veillot croit y voir une attitude, peut-être même une pose ou une stratégie. Fort de ses préjugés, il comprend mal le jeu subtil d'une femme de tête qui ne lui demande rien tout en prenant plaisir à recevoir ses lettres. Ne lui a-t-elle pas écrit, le 14 septembre : « Me connaissez-vous assez pour savoir que je suis un petit animal plein de courage, et qui regarde les choses en face ? [...]. Autrefois mon âme se dévorait elle-même, elle aurait voulu l'action, l'emploi, l'utilité ; aujourd'hui elle a à peine un désir autre que celui du repos éternel et elle détourne les yeux des questions qui la troublent et lui semblent inutiles ». Trois jours plus tôt, elle lui avait écrit : « J'arrive à la vieillesse et je ris comme une folle [...]. Qu'est-ce que cela me fait d'être vieille ? Je ne suis point belle, je n'ai rien à perdre, et j'ai moult à gagner. Si j'étais plus jeune, on ne me laisserait pas profiter du don que le ciel m'a fait d'une liberté sans limites ; être une bonne petite vieille, c'est très gentil et je vous rends grâces de vous en être aperçu ». Veillot la croirait plutôt flattée de susciter l'amour d'un écrivain célèbre, qui jouit dans le public d'une réputation de paladin de l'église. Les réticences, les mouvements d'humeur de Juliette ne font que le confirmer dans ses sentiments et il n'en devient que plus amoureux. Circonstance piquante : les premières lettres qu'il envoie après son retour en France sont écrites d'un domaine breton où des amis généreux l'ont invité dans l'intention de le marier à une dame de vieille noblesse (Mme de Champagné), ce qu'il met assez longtemps à avouer, peut-être dans le souci de flatter son image.

Autre point de friction entre Louis et Juliette : cette dernière entend bien entreprendre de longs voyages vers l'Espagne et vers le Proche-Orient. A Rome, elle a déjà pris des contacts avec les religieux chrétiens maronites et elle entretient des rapports de famille du côté espagnol. Elle lui fait savoir le 10 octobre : « C'est bien le moment de vous avouer, à vous, Monsieur, qui avez été cinq fois à Rome volontairement, et dans tout le reste de la terre malgré vous, que je viens d'écrire à Sœur Emilie pour aller en Orient avec elle. Les Arabes et les Druses sont moins méchants que nous. Votre voyage à la montagne et votre douce poésie sur les paysans me charment. J'ai beaucoup vécu dans les champs, j'y ai beaucoup couru au galop de mon cheval, à pied, en voiture ; j'ai aimé les

pauvres des campagnes, mais j'ai cherché en vain parmi eux l'innocence et la gratitude.[...]. N'être rien, ne pouvoir rien, est un martyr que vous ne connaissez pas ; cette voie est la mienne ; puisque vous ne la connaissez pas, je vais tâcher de prendre place dans le monde parmi les voyageurs célèbres après Ida Pfeiffer.² Seriez-vous enfin content ? La terre inconnue m'appelle, un lieu où personne ne m'ait aimée ou haïe, où il n'y ait pas de tombeaux, voilà à quoi je rêve ». Veillot ne comprend rien à cette nature complexe et insatisfaite. Il y verrait plutôt une forme secrète de coquetterie et il prend prétexte d'une lecture du *Misanthrope* pour évoquer Célimène à son propos dans une lettre de novembre 1862 : « Je n'ai jamais estimé ni même aimé Célimène, et j'ai eu beaucoup de respect et d'affection pour bon nombre de femmes atteintes de coquetterie [...]. Je dis donc que toute femme est coquette par nature, comme tout homme est vain et menteur. C'est dans la Bible : *Omnis homo Mendax*. Mais la grâce corrige la nature comme le péché la corrompt ». Juliette répond à ce sermon le 10 novembre sur le ton d'une femme blessée : « Non, la femme n'est pas l'ombre de l'homme ; non, elle n'est pas au monde pour l'aimer et lui parler de son amour ».

On le voit, ce qui avait débuté en rêverie au clair de lune sur la via Appia a tourné très vite en confrontation intellectuelle entre deux natures profondément opposées. Veillot finira par s'incliner et admettre que Juliette soit pour lui une sœur par l'esprit. Il lui écrit du château d'Epoisses le 18 octobre : « Eh bien, mon amie, cela vaut mieux ainsi. Je vous remercie de cette sincérité entière. Je croyais, je voulais n'espérer rien, et j'avais au fond de l'âme une espérance obstinée. Vous l'avez vu et vous avez dit le mot qu'il fallait [...]. Moi aussi je vous reste ami, un ami très sincère et très reconnaissant. Cependant je crois que je ne vous verrai plus. Il me semble que je ne pourrais vous voir comme il convient et taire tout ce que je dois et veux taire ».

Le roman d'amour est donc terminé, mais il a été l'occasion de joutes d'un haut niveau littéraire, et ils en sont conscients l'un et l'autre. S'ils ne l'avaient été, Charlotte de Grammont aurait eu soin de le leur faire comprendre. Juliette lui a fait lire les lettres de Veillot et elle ne s'en est pas cachée auprès de l'écrivain. Elle lui a d'ailleurs exprimé ouvertement son admiration, dès le 14 septembre : « Frère Louis, vous êtes un maître dans l'art de bien dire, un grand maître ! [...]. Votre lettre est un chef d'œuvre, elle a un parfum d'un autre monde que celui-ci à coup sûr ». Veillot lui renvoie aussitôt le compliment : les lettres de Juliette sont pour lui

une « friandise si agréable et peut-être si funeste ». Charlotte décide dès lors d'intervenir pour que cette merveilleuse correspondance ne soit pas détruite. Elle écrit à Veillot le 10 octobre : « Je ne sais pas encore tout, puisque je n'ai lu que vos lettres, c'est pourquoi j'ai supplié Juliette de vous demander de me prêter les siennes ; elle s'y refuse absolument, ce qui m'oblige à vous présenter ma requête moi-même [...] vous me comprendrez, puisque nous l'aimons tous les deux si bien ; malgré toute mon admiration pour vos charmantes lettres, les siennes me charment plus encore, cela vient peut-être d'une amitié un peu aveugle [...] apportez-moi tout le paquet, soyez indulgent pour cette innocente curiosité ». A quoi Juliette ajoute, puisque c'est elle qui transmet la lettre de son amie : « vos lettres sont sauvées et gardées par un fameux dragon. Charlotte ne veut pas qu'on les brûle. Elle veut les faire imprimer elle-même cinquante ans après ma mort, elle dit encore que quand nous serons réduits à la misère, elle ira dans les Amériques en faire des lectures qui nous rapporteront de quoi vivre royalement. Quant à sa supplique, ne la refusez pas si vous avez encore mes pauvres lettres sans queue ni tête, ni corps ni âme, et qui pourtant ont le don de plaire à vos deux grands esprits ».

Au fur et à mesure que leurs rapports se refroidissent et tournent à l'amertume, la suspicion se fait jour dans l'esprit de Veillot. Il l'exprimera sous une forme interrogative dans sa dernière lettre, le 5 janvier 1863 : peut-on dire « que vous vous êtes amusée à vous faire écrire des lettres qui vous amusent ? [...] Ah ! quel joli texte vous me fournissez aujourd'hui sur ces lettres "qui feront le bonheur de nos arrière-neveux" [...]. Bien obligé de votre zèle pour la postérité. Mais moi je veux que ces lettres soient brûlées. Comment nous entendrons-nous ? Sérieusement, chère Madame, je comprends très bien que vous ne me rendiez pas un sentiment pareil à celui que j'ai pour vous. Rien ne me semble plus légitime et même plus raisonnable. Mais que vous provoquiez les témoignages de ce sentiment que vous n'acceptez pas et que vous vouliez les transmettre aux neveux, c'est une cruelle marque de la place que l'amusement tient dans votre amitié »

Sans le dire, Veillot sait que sa réputation est en jeu. De plus, sa sœur lui a fait savoir que ses huit mois d'inactivité ont mis ses affaires en fâcheuse posture et qu'il lui faut d'urgence reprendre le travail. « Il faut éloigner absolument ces préoccupations, ces rêveries qui n'ont abouti qu'à un recueil de lettres bonnes à amuser un peu et à n'édifier nullement les arrière-neveux [...]. Adieu, chère amie [...]. Pardonnez-moi ce qu'il y a de triste et d'amer dans tout ceci. Je suis malheureux ».

Veillot ne maintiendra pas son veto, comme il sera capable de dépasser son ressentiment à l'égard de Juliette. Elle ne lui avait

jamais caché qu'elle ne l'aimait pas d'amour et qu'elle était résolument déterminée dans son refus du mariage. Il n'est d'ailleurs pas sorti entièrement perdant de cet échange. Il y apparaît comme en homme sensible et généreux, sincère dans ses propos et dans ses plaidoyers, écrivain brillant qui découvre en Juliette un être de haute qualité en même temps qu'une vraie nature d'artiste de la langue. Il saura bientôt lui rendre pleine justice en la situant au niveau qui est le sien. Sa déconvenue va faire de lui un écrivain plus mûr et plus serein. C'est après 1863 qu'il écrira ses meilleurs ouvrages, *Le Parfum de Rome* en 1865 et son chef-d'œuvre, *Les Odeurs de Paris*, en 1866. La hargne l'a quitté et son style a changé. Mais n'avait-il pas confessé dans sa dernière lettre à son amie : « Jamais je n'ai rien pu comprendre au mécanisme de mon individu. J'ai rempli avec joie une fonction qui consistait à faire beaucoup de peine à beaucoup de gens, et la vérité est que je suis mal à l'aise quand on me dit que j'ai fait de la peine à quelqu'un. Jugez de ce que j'éprouve lorsqu'il s'agit de vous qui êtes si fort au-dessus de quelqu'un, pour ne pas dire au-dessus de tout le monde ».

Un destin heureux, cheminant par des voies inconnues, permettra à cette remarquable correspondance de survivre à ses auteurs, comme l'avait souhaité Charlotte de Grammont. Elle sera finalement confiée à Henri Davignon qui en publiera le texte, avec une élégante préface, sous le titre *Le Roman de Louis Veillot* (Bruxelles, Collection Durendal et Paris, Lethielleux, 1936). L'intérêt de ces lettres n'est pas uniquement littéraire ; elles mériteraient l'attention des historiens en raison de leur valeur documentaire sur le milieu ultramontain, ainsi que sur l'attachement de la comtesse à ses origines belges manifesté ici et ailleurs en diverses circonstances.

Le rôle de Veillot dans la vie de Juliette n'allait pas s'arrêter en 1863. Il entendait bien rendre publiquement justice à son talent d'épistolière et l'occasion ne tarda pas à se présenter. En dépit de ses objurgations, Juliette n'avait pas hésité à entreprendre dès le début de mars 1863 –deux mois après la dernière lettre de Veillot, et peut-être pour clarifier une situation ambiguë- un long voyage en Espagne en compagnie d'une suivante et d'un domestique masculin.

L'entreprise n'était pas banale, surtout de la part d'une jeune femme. Je n'en veux pour preuve que les premières lignes d'un ouvrage publié en 1882, chez Mame, à Tours, sous le titre *Voyage en Espagne*, par un M. Eugène Poitou conseiller à la Cour d'Angers. Il écrit : « Un voyage en Espagne pouvait encore, il n'y a pas longtemps, être regardé comme une entreprise héroïque ». Il faut dire que la comtesse de Robersart usait largement de l'hospitalité de sa parenté aristocratique espagnole, mais le danger des

routes, et leur état pitoyable, ne lui était pas plus épargné que l'état des auberges espagnoles qui méritaient pleinement leur réputation.

Juliette écrivait de longues lettres à sa chère Charlotte, où elle se livrait à sa nature foncièrement lyrique et à la lucidité impitoyable de son regard. Le ton en est donné d'emblée dans la première lettre datée de Bayonne, le 20 mars 1863 : « Cœur Charlotte, c'est à toi que j'écris la première [...] O toi, mon doux charme [...] que je sente ta pensée autour de moi [...]. Tout me semble triste, et tel est en vérité le ciel de Bayonne » et plus loin, à propos des Landes : « Ah, j'ai aimé leur tristesse, leur morne silence, leur stérilité, le vent de leurs bruyères, plus douloureuses qu'un sanglot, j'ai aimé le feuillage sombre et immobile des pins ». La découverte de l'Espagne profonde va bientôt lui inspirer des notations plus colorées et plus gaies, où le côté primesautier de son caractère va pouvoir se donner libre cours.

Cette belle correspondance paraîtra dans des conditions mal connues, sans l'accord de son auteur, mais à l'initiative de Louis Veillot qui souhaitait rester dans l'ombre et signait sa préface *L'Éditeur anonyme à l'Auteur inconnu*. Je n'ai pu trouver trace de cette édition originale, dont la publication fut sans doute confidentielle. La *Bibliographie de la France* la mentionne sans la décrire à son tome X (Auteurs 1876-1885) A propos de la seconde édition largement augmentée (d'ailleurs erronément datée de 1883, au lieu de 1879) l'auteur (Otto Lorenz) ajoute en petits caractères : « La première édition a été publiée en 1865 ». Elle n'est connue que par sa préface, qui fut reproduite dans une seconde édition qui vit le jour en 1879, cette fois avec l'agrément de la comtesse. Veillot y évoque en finale une souscription destinée à secourir la grande infortune de plusieurs orphelins et qu'il a réussi à mener à bien grâce à la bienveillance d'un généreux libraire. Il s'agirait donc d'une édition à tirage très limité destinée à soutenir une œuvre de charité. La copie des manuscrits relevait probablement de l'initiative de Charlotte de Grammont, qui l'aurait prêtée à celui qui signe *Votre très humble éditeur*. Sous un anonymat qui ne trompait personne, et certainement pas Juliette, Veillot rendait à son grand amour romain un hommage vibrant où résonne encore l'écho des lettres de 1862.

La préface mériterait d'être citée intégralement. Je n'en retiendrai que les passages essentiels :

« Madame,

Vous voilà imprimée, c'est fait. Il ne reste à l'éditeur qu'à vous offrir son ouvrage ; il ne vous reste qu'à en prendre votre parti. Si

l'on vous avait annoncé l'aventure, peut-être n'en auriez-vous pas été étonnée. En maints endroits, vos lettres montrent que vous sentez rôder l'imprimeur. Il n'y a point de modestie qui empêche de savoir que l'on tourne agréablement une pensée fine et que l'on sait bien peindre ce que l'on sait bien voir. Vous avez donc entrevu que ces feuilles légères, délices de quelques amis délicats, finiraient par s'envoler vers le public. Seulement, vous pensiez que ce serait quelque héritier qui ferait ce présent à tout le monde, et vous dormiez tranquille là-dessus, assurée d'avoir impunément de l'esprit. Mais patatras ! Voilà qu'ouvrant un ballot de livres, votre main tombe sur ce joli volume. Vous voulez savoir qui est cet auteur qui a écrit de l'Espagne comme vous, et vous trouverez que c'est vous !

Je me peins votre étonnement, votre épouvante même... N'ayez point peur.

D'abord, vous êtes fort innocente, et même vos amis sont innocents. Aucun d'eux n'a fait ce coup d'audace. Vous n'avez rien à vous reprocher que d'avoir écrit des pages qui ont été trouvées charmantes par quelqu'un qui ne vous connaît pas, ce qui vous garantit l'intégrité de son jugement. Tous vos lecteurs vous pardonneront ; vous ferez de même. Et comme les gens en petit nombre qui vous pourront reconnaître sont de votre intimité, c'est-à-dire discrets et sachant vivre, ils garderont le silence aussi exactement que vous, en sorte que vous ne serez pas plus auteur que vous ne voulez l'être, et le gros public n'aura que ce qui lui appartient ».

Veillot prétend ne pas savoir d'où lui est venue cette copie de copies, et même en ignorer l'auteur : « Je vous avoue que je n'ai fait nul effort pour découvrir l'auteur. J'aurais tremblé d'en venir à bout, ce qui m'eût obligé par délicatesse de solliciter une autorisation que j'étais trop assuré de ne point obtenir ; et si contre toute attente je l'avais obtenue, je sais bien ce qui serait arrivé.

Vous auriez au moins voulu revoir votre manuscrit, retrancher, ajouter peut-être, certainement corriger. Vous seriez entrée dans les transes d'une femme bien élevée qui se voit subitement changée en auteur de profession, et vous auriez à la fin, ou retiré la permission, ou gâté l'ouvrage

Oui, Madame, vous-même, de cette main vive et facile dont vous l'aviez écrit, vous l'auriez gâté. Au lieu de cette négligence aimable et de cette liberté souriante qui jette pêle-mêle les fleurs cueillies en courant, vous auriez voulu ajuster des bouquets. La plupart eussent été ravissants : plusieurs néanmoins se fussent trouvés lourds. Là où vous prenez votre élan, vous laissant emporter à la fougue de

l'esprit, vous auriez marché d'un pas grave, et à la place des plus jolies pirouettes du monde, nous aurions eu des révérences. Personne ne doutera de la bonne grâce des révérences, mais les pirouettes valent mieux. Chez Madame de Sévigné, l'esprit, la main, le papier, tout vole ; de même chez vous, et c'est ce qu'il faut ».

La comparaison était flatteuse et le compliment admiratif. Il y ajoute quelques touches d'une aimable ironie qui montrent qu'il a lu attentivement les lettres et qu'il doit même en connaître l'auteur. « Je vous vois fort éprise, à titre de Belge, de la gloire des Gardes Wallonnes : qui sait où cette tendresse vous eût menée ? Vous êtes piquée de curiosité au sujet des coutumes juives du Maroc ; quelle dissertation pouvait sortir de là ! Tout était à craindre, jusqu'à ces belles eaux des Maures, dont vous faites voir la course et entendre la voix ; il ne vous faudrait qu'un peu de loisir, peut-être, pour entrer, grand Dieu ! dans un long détail sur l'art des irrigations.

J'ai prévu ces malheurs, Madame, et c'est pourquoi je n'ai pas voulu me mettre dans le cas de solliciter une autorisation qu'il était en même temps si difficile et si périlleux d'obtenir et si aisé de prendre. Et puis, après tout, vos lettres seront réimprimées, j'en réponds. Vous aurez tout pouvoir et tout loisir de les abîmer si vous y tenez absolument, je m'en lave les mains. Hélas, je vous supplie, au moins n'y ajoutez point d'histoire, point d'économie politique, point de géographie ; il y en a juste assez, et considérez que toute addition de ce genre vous donnerait une physionomie d'auteur. Ne changez rien aux portraits, ils sont vivants ; sous prétexte de plus grande ressemblance, ne faites point des masques photographiques. Moquez-vous des professeurs qui vous signaleraient quelques fautes de grammaire ; ces fautes ne sont que l'exercice le plus légitime de votre droit le plus évident. Vous savez le français mieux que ceux qui l'enseignent et que l'élite même de tous ceux qui l'écrivent. Le français est large et prompt, son vrai génie est de prendre les chemins courts et hardis. Les grammairiens ignorent cet art, mais la muse le révèle à ceux qu'elle aime, et vous êtes de ceux-là ».

Il ajoute qu'il arrivait à Mme de Sévigné de commettre des fautes, mais elle le faisait avec une grâce exquise. L'auteur anonyme en fait aussi, mais qu'elle les garde bien. « Gardez vos expériences, aussi jolies et heureuses que vos témérités. Il y a des endroits où vous bégayez tout à fait. Ah ! quel malheur si vous veniez à parler aussi couramment qu'un grand avocat ! Tels sont, Madame, mes humbles conseils ». Curieuse humilité d'un donneur de leçons ! mais Veuillot sait qu'il est un écrivain reconnu comme un maître de la prose française, et ceci explique la petite touche de condescendance. Aussi s'est-il permis de corriger quelques « caprices

d'orthographe assez violents » et a-t-il eu soin, « en galant homme », de mettre partout des noms et des initiales de fantaisie.

Il termine sur deux considérations qui lui vaudront, il l'espère, le pardon et les remerciements de l'auteur. Les remerciements se rapportent à l'argent que recevront les orphelins bénéficiaires de l'édition. Quant au pardon, il fait l'objet d'un développement qui nous concerne directement et qui mérite d'être cité intégralement. Veillot écrit : « Je n'ai pas l'honneur d'être Belge, mais vous m'avez fait aimer ce petit peuple qui vous a donné votre valet Xiste, qui a donné à l'Espagne ses Gardes Wallonnes, aux arts Rubens, à la civilisation quantité de bonnes choses en tout genre, sans compter la bière de Louvain. Une chose pourtant manquait encore à la gloire de la Belgique. Quoi donc ? Peu de chose, Madame, si vous voulez, mais enfin quelque chose : un écrivain français. Je ne conteste pas à la Belgique ses savants, ses érudits ; elle en eut, il lui en reste. Des orateurs, elle n'en a que trop... Mais un écrivain français, elle ne l'avait pas, et c'est le présent que je lui fais ».

Voilà donc l'épistolière Juliette de Robersart promue au titre de premier écrivain belge de langue française. Son oubli n'en serait que plus scandaleux pour la postérité. Si, comme on peut le croire d'après la *Bibliographie de la France*, l'édition originale des *Lettres d'Espagne* a paru en 1865, elle précédait *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster (1867) et les *Jours de solitude* d'Octave Pirmez. (1869). Dès lors, Juliette serait bien notre premier écrivain de format international et Veillot serait son découvreur.

L'épistolière devait retourner en Espagne en 1876 et continuer à écrire assidûment à son amie Charlotte de Grammont. C'est ainsi que fut publiée une seconde édition, considérablement augmentée, des *Lettres d'Espagne, par la comtesse Juliette de Robersart*, qui sortit de presse en 1879, par les soins de la Société de Saint-Augustin, à la fois à Paris, chez Watelier, à Lille et à Bruges chez Desclée De Brouwer. Il en paraîtra encore une réédition à l'identique, ornée de dessins empruntés à Gustave Doré, chez Desclée De Brouwer, à Paris et à Bruges, en 1929.

Juliette avait accepté qu'on reproduisît dans l'édition de 1879 la préface anonyme de Veillot. Elle marquait son accord dans un bref *Avant-Propos* qui témoigne de sa reconnaissance et de sa délicatesse d'esprit : « La Préface de la première édition est un diamant attaché sur une robe de bergère et l'étoffe paraît plus humble encore, je le sais ; si j'ai laissé la pierre précieuse, que le lecteur daigne croire à mon abnégation, c'est pour ne pas l'en priver ».

Le bagage littéraire de Juliette s'était encore enrichi après 1865, à la suite d'un voyage en Orient dont le projet était déjà évoqué dans une lettre à Veillot. L'intrépide voyageuse se rendit en 1864 en Egypte et au Proche-Orient, grâce à ses relations dans le milieu chrétien maronite. Elle eut soin d'en tenir un journal qu'elle décida de publier en 1867 chez l'éditeur parisien Palmé sous le titre *Orient. Egypte ; journal de voyage dédié à sa famille par Mme la comtesse Juliette de Robersart* (362 pages in-12). La même année parurent deux volumes in-18 intitulés cette fois *Orient. Syrie ; journal de voyage dédié à sa famille par Mme la comtesse de Robersart* et publiés chez l'éditeur Challamel aîné. Les deux ouvrages font malheureusement défaut à notre Bibliothèque Royale, mais le premier existe à la Grande Bibliothèque de France. Il a fait l'objet, en 1998, d'une intéressante mise en valeur au cours d'une exposition intitulée *Voyage en Egypte. Récits de femmes du XIXe siècle*, réalisée au centre culturel français de Turin par une chercheuse française, Mme Muriel Augry-Merlino. Plusieurs extraits du livre de Juliette y figurent, ainsi que sa photographie.

Après le second séjour en Espagne et la publication de 1879, il semble que la comtesse de Robersart ait cessé de voyager (et en tout cas de publier). Sans doute avait-elle renoncé à son rêve de figurer, après Ida Pfeiffer, parmi les voyageurs célèbres de son temps. Elle n'avait pas oublié le « roman de Louis Veillot » et il lui arrivera, dans ses lettres d'Espagne, de rapporter à Charlotte l'éclatante réputation dont il jouissait au-delà des Pyrénées. On peut supposer que celle dont Veillot disait qu'elle était née garçon termina sa vie dans le sinistre château de Wambrechies, au nord de Lille, dont elle avait hérité après une cascade de deuils et qui s'accordait avec sa mélancolie et son goût de la solitude que les voyages n'avaient pu entièrement dissiper.

La reconversion des images

Communication de M. Guy VAES
à la séance mensuelle du 10 mars 2001

À quand remonte l'origine du texte que voici ? Je devais avoir trente ans lorsque je lus, dans le rez-de-chaussée d'un quotidien français, la recension d'un roman dont, pour avoir omis de les noter, le titre et le nom de l'auteur à présent m'échappent. En revanche, le sujet imprégna ma mémoire, et il revint me solliciter à diverses reprises. Il me suggérait des variations aboutissant tantôt à un essai, tantôt à une fiction. Le sujet éclairait l'influence de *À la recherche du temps perdu* sur un lecteur qui n'était pas un écrivain, ne pratiquait aucune discipline artistique. Bref, un lecteur anonyme, ayant succombé au sortilège proustien, et cela jusqu'au terme de son existence. Objet d'un « choix » l'ayant pris au dépourvu, il devait – passez-moi la supposition – se croire soumis à un processus alchimique, point déplaisant, ne s'exerçant d'ailleurs que sur un plan intime de son être.

En dehors d'un besoin irrépressible, fondement d'une vocation déployée au grand jour : littérature ou musique, par exemple, il peut y avoir un autre besoin qui, de façon plus discrète, en coulisse comme les personnages et les lieux de Proust chez notre lecteur anonyme, a secrètement enrichi la perception, mais sans réclamer de mise en forme. Je pense à ce qui, dans une large mesure, a nuancé mes jours : la peinture.

C'est en relisant l'étude de Svetlana Alpers sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle : *L'Art de dépeindre*, que m'a pris l'envie d'esquisser un bilan succinct de cette emprise, mais uniquement sous l'angle de sa contribution à ce que j'ai écrit, aurais pu écrire, écrirai peut-être. À l'encontre de leurs confrères italiens de la

Renaissance, lesquels, brassant l'allégorie, le symbole et la référence philosophique, renvoient à une culture textuelle, les peintres hollandais approfondissent une culture visuelle. Qu'on ne se fie pas à la modestie de leurs motifs ! Ces étendues terraquées qui refoulent l'horizon ; ces tables surchargées de victuailles, où la goutte d'eau sur un verre enferme la réplique d'un salon ; ces intérieurs qui, chez De Witte ou Pieter De Hooch, multiplient les plans, font se succéder salle de séjour, antichambre et porte ouverte sur un canal, scellent un lien avec une étude rationalisée des phénomènes naturels, de la perspective, de la cartographie, des mécanismes rétinien, et ainsi de suite. Ah ! ce scarabée sorti d'un burin méticuleux, ces graines de thym que détaille une pointe d'argent (grâce à des esprits analytiques, ils occupent dorénavant les avant-postes de la recherche), ne font-ils pas écho à l'observation empirique de Roger Bacon ? Il faut, avant tout, affranchir « la réalité de la confusion des sens ». Ce qui ne doit pas nous inciter à négliger, vu l'aura qu'ils prêtent à l'image, les bibelots de luxe que dispose le peintre – voyez Vermeer – et qui font rêver le bourgeois.

Ce que Svetlana Alpers marque ainsi, ce n'est pas seulement la distinction entre l'anecdote et la picturalité pure – laquelle n'existe que dans notre esprit –, mais ce que l'anecdote illustre dès qu'on l'isole : les disciplines auxquelles se prête la peinture, ainsi que les tremplins qu'elle offre à la fabulation, aux reconversions formant l'objet de ce texte. Et je n'oublie pas ces artistes-là qui excluent, ou paraissent le faire, toute appropriation autre que picturale : Cézanne, Braque le cubiste ou Morandi, dont le recul, quasiment radical envers le sujet, a dû ne pas laisser indifférent Robbe-Grillet et ses suiveurs.

Et puisqu'on parle de l'emprise de la peinture sur l'écrivain, comment ne pas insister sur l'exemple que livre Alain Bosquet de Thoran avec les *Deux personnages sur un chemin de ronde* ? Ici, on est en présence d'une mosaïque de genres littéraires, de modes d'approche sans cesse diversifiés. Réflexions, coups d'œil historique, iconographie que nourrit la vision poétique, imaginations où l'on appréhende le conteur à l'œuvre, tout vient en aide à l'exploration des coulisses de l'image : en l'occurrence la copie d'un tableau de Rogier Van der Weyden : *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge* qui se trouve au Groeninge à Bruges ; exploration qui mène à ce que Bonnefoy a nommé l'*arrière-pays*.

J'ai été élevé dans un milieu où la peinture était un aliment vital. Les premiers tableaux qui m'impressionnèrent furent des paysages bretons, datés de 1909, enracinés dans le cubisme. Ils ornaient la salle de séjour. Leur auteur, Le Fauconnier, avait peint le portrait de Pierre-Jean Jouve figurant au Centre Pompidou. Sans doute

étaient-ce les vertus coloristiques de ces paysages, leurs rythmes bannissant le hasard qui durent me séduire. L'analyse proprement dite n'interviendrait que plus tard. Il en alla de même pour la lecture. Si, tout comme les contes de Marcel Schwob, les récits de Robert Louis Stevenson, découverts juste avant 1940, m'enchantèrent, ce fut pour l'intrigue, le bondissant enchaînement des épisodes et l'autonomie des personnages.

Ce n'est que plus tard, au cours de relectures, que l'art du romancier écossais, son génie des voltes caractérielles s'imposèrent. Ainsi, comme pour la peinture où j'avais évolué de l'attrait exercé par l'image à l'attention portée au savoir-faire, j'étais passé, dans le roman, d'une lecture que dominait le seul plaisir à l'interrogation des techniques. Mais cette évolution, qu'on peut hardiment généraliser, n'éliminait pas un paradoxe dans mon goût pour la peinture : le retour sporadique, mais en plus sophistiqué, en plus fécond, de l'image – d'une représentation servant de tremplin au romanesque.

Durant l'Occupation, qui me cloîtra à Anvers, la peinture offrait les tons sépia, plus rarement noir et blanc, des albums d'art des années vingt et trente de la bibliothèque de mon père. Toute reproduction en couleurs y occultait les dons de l'artiste, quand elle ne les défigurait pas. Néanmoins des indices subsistaient, signaux exigeant d'être interprétés : qualité du graphisme, distribution des masses, et ainsi de suite. C'était peu, mais ce peu stimula mon appétit.

Le premier peintre moderne, internationalement connu à l'époque, dont je vis des œuvres authentiques, fut Magritte. Cela se passe en 1941, rempart aux Tartelettes, nœud de venelles à deux pas des quais, où logeait Marcel Mariën. Celui-ci, de temps à autre, rendait visite à mon père. Sur un mur chaulé, deux Magritte focalisaient l'attention. D'instinct, je me dis : c'est médiocrement peint. L'instant suivant (l'intervalle entre mes réactions dut être minime), la singularité des sujets me retint, mais sans beaucoup m'émouvoir. Il peut sembler présomptueux de la part d'un jeune garçon, encore ignare en peinture, d'ébaucher un jugement fondé sur une évaluation du métier. En fait, c'était là un rejet spontané dans lequel se manifesta mon éducation. Je crois que Mariën perçut mon recul, recul plus que réserve. En fut-il surpris ? Il connaissait mon goût de l'insolite. L'embarras que j'éprouvais en présence des Magritte devait se lire sur mon visage. « Seul importe le choc poétique, me dit-il, non la peinture pour la peinture ». Je voulus bien le croire, du moins en ce cas-ci, mais que restait-il du choc poétique, l'exécution du tableau l'ayant amorti ?

Il a deux ans, je feuilletais chez un libraire la réédition d'un roman de Daphné Du Maurier. Je conservais envers celle-ci une méfiance

d'autant plus sotté que je n'en avais rien lu. La description qui ouvre *La Maison sur le rivage* possède la netteté caractérisant les détails d'un daguerréotype. On a le sentiment que tout brin d'herbe y affirme son autonomie. Le personnage qu'on se prépare à croiser possède un relief, une lisibilité qui surprennent comme des anomalies. Je me revis à l'instant, au cours de l'hiver 1942, en train d'examiner les reproductions aérant un essai de Robert de la Sizeranne sur la peinture anglaise. On y découvrait, entre autres, des œuvres d'Edward Burne-Jones – que la critique française éreinta, en 1998, au cours de la rétrospective à Orsay – et dont, la guerre terminée, je pus voir des tableaux dans les musées anglais. Maldré une qualité déplorable, les reproductions me permirent d'imaginer ce que ces tableaux pouvaient être en réalité. D'emblée vous y frappe, comme chez la plupart des préraphaélites, une déliquescence agressive côtoyant le grotesque. Burne-Jones applique ses figures sur le décor champêtre ou architectural selon un procédé qui rappelle le photomontage. Cette absence d'atmosphère, cette rupture entre les plans, voilà qui provoque un effet dérangent, soit de flottement (la figure est prête à léviter), soit d'autonomie radicale à l'égard de l'environnement. Je crus y entrevoir l'amorce d'une petite innovation romanesque. Le paysage, privé de tous rapports avec les personnages, déshumanisé jusqu'à exclure le moindre soupçon de complicité, se dessinerait dans une clarté analytique.

Si je ne m'attardai pas à l'origine de ma fascination pour les préraphaélites, c'est qu'un phénomène plus urgent me retint. Ne venais-je pas de scinder, comme jamais auparavant, la figuration de la picturalité ? Opération qu'il m'arrive de pratiquer encore spontanément (lequel d'entre nous n'y a pas cédé ?) devant un Burne-Jones, voire en présence des nocturnes d'un autre victorien : Atkinson Grimshaw, bien que, à plus d'une reprise, la singularité de ses tons – je pense à ses fins d'après-midi d'automne – fasse oublier le sujet au profit de la palette. Dans le cas de ces deux artistes, auxquels j'ajouterais volontiers le mortifère Augustus Léopold Egg, l'idée me vint qu'un texte pourrait découler de leur atmosphère oppressante. Je devais le ressentir intensément, à Paris, en 1994, à l'exposition *La Ville*, en contemplant un grand nocturne de Grimshaw. Il représente l'Embankment qui, longeant la Tamise, borde le cœur de Londres. Une balustrade de pierre, hérissée de lampadaires, surveillée par des sphinx, y sépare le fleuve d'un large trottoir. Hommes et femmes, vêtus comme dans *Le Jardin des modes*, vous y communiquent le rythme posé, ralenti, de la promenade ou du retour chez soi, crépusculaire. Ces mouvements qui, de façon plus impressionnante que l'immobilité, trahissent la solennité de ces androïdes, annoncent, en plus naturel dans leur aspect d'apparition, les femmes nues et les bourgeois coiffés d'un melon

que Paul Delvaux lâcha sur des esplanades lunaires. Comment ne pas vouloir détourner ce motif à des fins littéraires ? Ce sont moins, chez Grimshaw, des privilégiés s'adonnant au plaisir de la flânerie que des créatures déléguées par les ténèbres.

On aura depuis longtemps compris qu'il ne faut pas, de ma part, attendre une réflexion sur des auteurs que mobilise l'écrit sur la peinture, qu'il soit critique ou spéculatif. Rien n'éclaire mieux mon souci que les circonstances que rapporte, dans sa volumineuse et apoplectique biographie de Samuel Beckett, James Knowlson. On peut avancer que la passion de la peinture a largement servi l'inspiration de notre auteur : « Selon un de ses proches, le peintre Arikha, Beckett est capable de rester planté une heure devant un tableau pour l'examiner avec une intense concentration, en savourer les formes et les couleurs, l'étudier dans ses moindres détails. Il y repère généralement l'amorce d'un récit ténu ou des attitudes humaines qu'il est ensuite en mesure d'associer à une composition précise. » Et Knowlson de conclure par une réflexion qui, se serait-elle adressée à un certain type d'écrivain, définit à la perfection le projet difficilement réalisable auquel je pense : « si d'ailleurs il était possible de radiographier ses dernières pièces comme on passe des tableaux aux rayons X, on y décèlerait sûrement, dissimulées sous la surface, les traces fantomatiques des grands maîtres. »

Oui, c'est cela qui trouble et enracine ma curiosité : ce que devient, dans la conscience et dans le subconscient d'un écrivain amateur de peinture, la constellation des œuvres qu'il s'est appropriées. Œuvres tantôt demeurées en mémoire pour le sujet, tantôt pour le sujet et la picturalité, et enfin, exclusivement, pour la picturalité. Dans les deux premiers cas, le détournement à des fins littéraires, réfléchi ou spontané, s'effectuera sans heurts ou problèmes excessifs ; il restera apparent au regard attentif d'un lecteur plus ou moins initié à la peinture. Mais, dans le troisième cas, celui d'une qualité artistique oublieuse de toute figuration, quel usage autre que la délectation sans mélange pourrait en tirer l'auteur de fictions ?

Il existe un témoignage sur ledit usage. Sur la leçon à tirer de ce qui, apparemment, s'oppose à toute approche narrative. Que l'écrivain qui porte ce témoignage – il s'agit encore de Beckett – n'envisage pas ouvertement cette fin ne doit pas nous arrêter. À l'un de ses correspondants, note James Knowlson, Beckett écrit : « Cézanne est, semble-t-il, le premier à avoir vu et posé le paysage comme matériau d'un ordre rigoureusement étrange, incommensurable avec toute forme d'expression humaine quelle qu'elle soit. » Il ajoutera : « Ce que je sens chez Cézanne, c'est précisément l'absence d'un rapport convenant fort bien à Rosa ou à Ruysdael, pour qui "l'animisation" était valable... ».

Plus tard, Beckett prolongera cette réflexion en s'attardant à l'œuvre de Jack Yeats, le frère du poète : « Dieu sait qu'il ne faut pas tant de sensibilité que ça pour saisir qu'en Irlande la nature (est) presque toujours aussi inhumaine et inorganique qu'un décor de théâtre. Peut-être est-ce là la qualité suprême de la peinture de Jack Yaets, le sentiment de l'ultime inorganisme de tout. »

Pareille approche du sujet aurait fort bien servi les théoriciens du Nouveau Roman, du moins la tendance Robbe-Grillet. On est ici en présence de ce qui, de prime abord, annule toute idée de lien affectif avec le personnage. Que l'imagination du romancier, toujours attentive aux analogies, s'empare du phénomène, qu'elle consente à ne pas l'expulser comme étant étranger à ses préoccupations, elle aura tôt fait de graviter autour des notions d'incommunicabilité, de solitude (recherchée ou imposée), d'aliénation qui détériore toute espèce de rapport. La sidération mâtinée de rejet qu'éprouve le narrateur de *La Nausée* à la vue des racines d'un arbre, n'est-ce pas l'un des derniers liens qui peuvent subsister – sursaut plutôt que lien – avant la rupture définitive entre l'homme et le non-humain ?

Il arrive au peintre de vouloir rivaliser à son tour avec ce que l'écriture réussit, en des moments de grâce plutôt rares, à nous transmettre (songez à Proust) : la suggestion d'une voix, les inflexions qui la personnalisent, ce qui fait que le silence écoute avec nous. Aussi est-ce en créateur fidèle à l'essence de son art, lequel se tient à grande distance de l'illustration, que Rembrandt triomphe dans le stupéfiant portrait du *Prédicateur mennonite Cornelis Claesz Anslo conversant avec une femme* des Staatliche Museen de Berlin. C'est Vondel qui incita Rembrandt à « reproduire » la voix du pasteur, d'en rendre le timbre. Si l'on a, effectivement, l'impression de surprendre cette voix, ses intonations de prêche où l'on s'écoute plus ou moins soi-même, les précautions dont elle se nourrit, c'est à cause de l'accompagnement du regard, du dessin de la bouche, de la mine résolue de l'homme, de la pénombre qui prête relief aux mots et de l'attention respectueuse de la femme. Ne sommes-nous pas, nous, visiteurs de la collection berlinoise, enclins à nous rapprocher de ces deux-là ? À essayer de surprendre ce qui, visiblement, mêle un semblant de tirade à la retenue de l'aparté ? C'est par l'ouïe que nous pénétrons dans le tableau.

Des sollicitations transmises au romancier par la peinture, beaucoup ne trouveront pas à se loger dans un texte, à servir de levain à un épisode. Elles grossiront une réserve, non de souvenirs aux détails immuables, mais de rappels voilés, d'atmosphères rebelles à la définition précise. C'est dire qu'elles ne seront pas nécessairement exploitées, sinon inconsciemment, comme il en va pour des réminiscences de pays autrefois traversés ou d'un type de femme

auquel on est resté sensible malgré le vague des traits. Mais c'est de façon plus évidente que, écrivant le début de *L'envers*, je me suis senti porté par une image. Il s'agit d'une photographie en noir et blanc dont la conception rappelle un tableau victorien. Dans la partie inférieure se découpe un profil de jeune fille, profil androgyne occupant la totalité du premier plan. La tête doit reposer sur un coussin que Bill Brandt, l'auteur de la photographie, a eu soin d'escamoter. Au second plan, au fond d'un salon, de hautes fenêtres ouvrent sur des façades d'un géorgien tardif.

Par le traitement des gris, la profondeur des noirs (je néglige les tirages récents, trop durs et moins raffinés), Brandt, tout comme dans ses reportages sur les grèves du nord de l'Angleterre et, plus tard, dans le Londres théâtral du Blitz, a su perpétuer une inspiration plastique ainsi qu'un climat empreint de morbidité. De l'absence de solitude et de la désespérance opaque d'Emily Brontë ; des errances londoniennes d'Arthur Machen le long de l'impie cimetière de Kensal Green ; des fabulations crispées de Walter de la Mare aux tableaux d'Algernon Newton, lequel exploita, dès avant la guerre de 14, l'aspect cinématographique des faubourgs de Londres, nombreuses sont les affinités qu'impose le travail de notre chasseur d'images.

Il y a une nouvelle de Ray Bradbury (sans doute sa plus poétique et déroutante) : *Broderie*, qui paraît étroitement s'inspirer des tableaux qu'élabora Salvador Dali au cours des années 30. On dirait la description *animée* de l'un d'entre eux ; description dont procède un sentiment de durée. Bradbury, que cette période n'a pu laisser indifférent, a dû entrevoir le scénario qui s'en dégage, si allusif soit-il. Il a suffi qu'il lui communique, outre un semblant de mobilité, la tension propice aux signes précurseurs d'un désastre, à savoir la fin du monde, pour que la reconversion du tableau s'accomplisse. Ainsi l'auteur a-t-il vu des brodeuses exercer leur artisanat devant un site nu, et cela jusqu'à ce que, grondant à l'horizon, un cataclysme – son origine nucléaire ne laisse aucun doute – vienne les réduire en cendres. Si je me suis arrêté à cette lecture, c'est qu'elle prend en charge un des fantasmes de l'Espagnol.

Retour en arrière. Sous l'angle de la sollicitation littéraire (qui va, dans ce cas-ci, de pair avec le plaisir pictural), *Le Débarquement* de Michiel Sweerts (1624-1664), figurant au Louvre, est un des tableaux dont le sujet ne cesse pas d'affleurer la surface de mon imaginaire. « Figure insolite dans le panorama de son temps », Sweerts a su tirer profit, à Amsterdam comme à Utrecht où l'entraîna sa carrière, de la leçon des caravagesques. Le titre de son tableau, ne connaîtrait-on que lui, ne peut laisser soupçonner la multiplicité des suggestions qu'il recouvre, ni cette atmosphère de

conspiration qui prête, à une circonstance combien quotidienne, la force d'une entrée en matière dramatique, d'un lever de rideau anticipant la vision d'un cinéaste, tant par la dynamique de ces inconnus fraîchement débarqués, que par le jeu réduit des éclairages. Trois silhouettes à contre-jour, escaladant à la file un talus, réclament donc notre attention. Sur le manteau de la première, ce qui reste de jour imprime un triangle ocre gris. De la deuxième silhouette, un portefaix, on ne peut que détailler le coffre en équilibre sur l'épaule, ainsi que le bras gauche. Quant au troisième arrivant, c'est une masse un peu confuse, en train d'émerger des ténèbres en contrebas, là où s'ébauche l'encombrement d'un port. Est-ce du navire dont on n'aperçoit qu'un mât qu'ils sont descendus ? Ayons enfin un coup d'œil pour la statue qui domine la scène et que la lumière n'abandonne pas encore. Par le mouvement qui les porte de l'avant, les trois hommes organisent la composition, ils lui insufflent le rythme d'une action en cours. Pour déborder de la sorte le cadre entourant l'œuvre, ne fallait-il pas que les limites du sujet, les virtualités qu'il contient, correspondent à celles de notre imagination ? Car c'est bien ici un début de roman. De Robert Louis Stevenson, Pierre Mac Orlan, Robert Margerit ou Joseph Conrad... Si je n'ai pas su en tirer parti, il ne m'a cependant pas quitté, germe destiné à éclore ou à mourir. Pourquoi ce tableau m'est-il précieux ? Moins pour telle ou telle de ses qualités, que ce soient l'inattendu du traitement, la densité de l'atmosphère, le mystère spontané, que pour un phénomène plus saisissant : la naissance d'un nouveau sujet en peinture, le débarquement. Il n'en est sans doute rien, mais comment éliminer le doute lorsqu'on se voit soumis à un *premier regard*, celui de l'artiste flamand ; et quand je dis *premier regard* – façon de jumeler l'historique à l'individuel –, c'est parce qu'il découvre à l'imagination éprise d'aventures, non pas une arrivée dans un lieu dépayçant, mais la promesse, inscrite ici dans l'élan de la composition, d'un nouveau départ vers des horizons que multiplie la curiosité.

Les Primitifs ont souvent peint des villes que miniaturise l'éloignement sans que s'en altère le détail. Inscrit dans une fenêtre près de laquelle est agenouillé un riche notable, un labyrinthe urbain impose sa complexité. C'est une ruche vouée au troc et à l'affairement, étrangère à ce qui se déroule au premier plan du tableau, c'est-à-dire la présentation de l'enfant Jésus, le jugement de Salomon, l'annonce à la Vierge du destin qui l'attend. J'ai toujours cru que veillaient dans ces ruelles, fines comme des rainures, des prétextes à fabulations. Aux miniaturistes, dressant de leur pinceau d'insecte croix d'églises et crénelures de remparts, une attention exacerbée a dû être exigée, la réduction touchant à la prouesse. La volonté de Rotkho, partagée par d'autres artistes américains, de

faire vaste en vue d'intégrer le regardeur au tableau, ne m'a jamais convaincu. Combien plus saisissante m'apparaît, au cours d'un examen ne souffrant aucune relâche, la cité de la taille d'un ongle, laquelle, le regard s'adaptant à ses dimensions, semble subir un changement d'échelle. Jamais ce qui est petit ne m'aura paru aussi grand. S'ajoute à ce phénomène la satisfaction de saisir d'un coup d'œil une totalité. Si j'ai poussé cette mainmise à l'extrême dans mon roman *L'Usurpateur*, y faisant appel à un plan d'Anvers du XV^e siècle, à un tableau panoramique d'un artiste actuel imaginaire, ainsi qu'à un multiple du sculpteur américain Charles Simonds, qui représente une cité qui tient dans le creux de la main, c'est que m'est restée en mémoire la leçon des Primitifs.

Insisterais-je sur l'apport de Monsu Desiderio ? Il travailla à Naples à la fin du XVIII^e siècle, et son nom, en réalité un pseudonyme, recouvre deux artistes. Ils peignirent des églises en train de s'effondrer au cours d'un séisme, des rangées de façades d'apparat qu'agresse la crue d'un fleuve. Ces visions, toutes nocturnes, ont dû imprégner le cauchemar qui, dans mon roman *L'Envers*, nous transporte dans les ruines de la cathédrale d'Anvers.

Je pourrais ouvrir d'autres sections de mes réserves. Mais je m'en garderai bien. La peinture forme, en ce qui me concerne, une trame que tisse la mémoire en accord avec la fréquentation régulière des œuvres. Elle m'est une seconde existence quotidienne – ou presque. C'est un territoire élu dont les urbanistes et les architectes s'appellent Canaletto, Monsu Desiderio, Poussin, Algernon Newton, Chirico et j'en passe. Sans doute, traitant d'un aspect de ma passion, ai-je parlé d'un phénomène très partagé, certains diront : banal, quoique les « usages » qui en découlent peuvent être fort différents. Mais, comme en tout ce qui touche à l'essentiel, à ce qui nous permet de vivre, l'originalité n'est pas de mise. Elle friserait la vulgarité.

Les rêveries d'un sociologue : Gabriel Tarde et le fragment d'histoire future

Communication de M. Raymond TROUSSON
à la séance mensuelle du 7 avril 2001

Sans doute ne parle-t-on plus guère aujourd'hui de Gabriel Tarde, sociologue et criminaliste réputé à la fin du XIX^e siècle, qui fut tenu pour un pionnier de la sociologie française et l'un des grands penseurs de son temps. Traduit en plusieurs langues, il était, à sa mort, considéré comme l'égal d'Auguste Comte, voire de Darwin : « Depuis la disparition des Taine et des Renan, écrit alors Henri Mazel dans le *Mercure de France*, aucun homme n'était plus représentatif de notre génie national¹. » Henri Bergson, qu'il a influencé, lui succéda au Collège de France et déclara : « Entre les manifestations les plus originales de la pensée du dix-neuvième siècle, l'historien des idées assignera sans aucun doute une place éminente à la *Philosophie de l'imitation*. »

Né à Sarlat le 12 mars 1843 dans une famille de magistrats et d'hommes de loi, Gabriel Tarde² fit des études de droit et devint, pour de longues années, juge d'instruction dans sa ville natale. Curieux de tout, il s'est tôt passionné pour les études abstraites, les sciences, la philosophie et les mathématiques, ce qui ne l'empêche pas, dans sa jeunesse, de se livrer à de menus travaux littéraires,

1/ « À propos de Gabriel Tarde », *Mercure de France*, LI, 1904, p. 89.

2/ Ou Gabriel de Tarde. Avant 1789, la famille, fixée très anciennement dans le Périgord, portait la particule, qui lui fut restituée par jugement en 1885. Pour les données biographiques, voir *Gabriel Tarde*. Introduction et pages choisies par ses fils, Paris, Louis-Michaud, s.d. Voir aussi A. Espinas, « Notice sur la vie et les œuvres de Tarde », *Séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques*, juillet-décembre 1910, LXXIV, pp. 309-422 ; J. Gillard, *Gabriel Tarde*, Bruxelles, Dewit, 1936.

puisqu'il publiera en 1879 un petit recueil de *Contes et poèmes* illustrant les beautés et les légendes du Périgord. Trop philosophe cependant pour être poète, il s'est peu à peu détourné de la littérature pour se vouer aux sciences sociales alors en pleine expansion. Sa pratique professionnelle l'a conduit à s'intéresser de près aux travaux alors fameux des criminalistes italiens, Ferri ou Garofalo et surtout Cesare Lombroso. Ses premières études dans ce domaine parurent en 1886, intitulées *La Criminalité comparée*, auxquelles succède, quatre ans plus tard, sa *Philosophie pénale*³. Au-delà de cette date, il devait se consacrer à la sociologie et multiplier des travaux qui attirent sur lui l'attention des autorités. En 1894, il est nommé, à Paris, à la direction de la statistique judiciaire au ministère de la Justice. L'occasion lui est aussi donnée de répandre ses idées par l'enseignement, tantôt à l'École des sciences politiques, tantôt au récent Collège libre des sciences sociales. Cette époque est celle où il publie ses principales recherches : *Les Lois de l'imitation* en 1890, *La Logique sociale* en 1894, *L'Opposition universelle* en 1896, sorte de trilogie sociologique dont il rassemblera les principes en 1898 dans *Les Lois sociales*. Même contestée, sa réputation est désormais établie. En janvier 1900, il occupe la chaire de philosophie moderne au Collège de France et, en décembre de la même année, il est élu à l'Académie des sciences morales et politiques. Plusieurs livres jalonnent encore sa carrière jusqu'à la mort de Tarde, le 12 mai 1904. Sarlat rendit hommage à son grand homme en lui érigeant, cinq ans plus tard, un monument⁴.

Dans cette vie bien remplie, les lettres tiennent peu de place. Ses *Contes et poèmes* mis à part, Tarde n'a laissé que le *Fragment d'histoire future*. Composé vers 1879, ce curieux texte, à la fois fantaisiste et philosophique, fut remanié en 1884, publié en 1896 dans la *Revue internationale de sociologie*, repris en 1904 dans les *Archives d'anthropologie criminelle*, en 1905 dans la *Revue philosophique* et republié en volume. H. G. Wells ne dédaigna pas, en 1905, de préfacer la traduction anglaise d'une histoire dont il a pu retenir quelques données. Tarde a indiqué lui-même l'origine de son inspiration : « Cette fantaisie sociologique [...] a été rédigée il y a déjà longtemps, sauf certaines petites retouches. Je n'aurais jamais osé la publier si je n'avais découvert, dans le *Journal des Goncourt*, un passage où ils résument en quelques lignes une conversation de M. Berthelot, qui aurait prédit comme inévitable,

3/ Sur cet aspect de cet travaux, voir M. Geisert, *Le Système criminaliste de Tarde*, Paris, Domat-Montchrestien, 1935.

4/ Alfred Espinas prononça le discours de circonstance. Voir *Séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques*, LXXIII, 1910, pp. 167-184. Le monument fut inauguré le 12 septembre 1909.

après le refroidissement fatal du soleil, la descente de la civilisation sous terre. Heureux de m'être rencontré de la sorte avec un savant si éminent, j'ai cru dès lors pouvoir risquer cette publication, même dans une revue aussi sérieuse que celle-ci⁵. » Rendant compte de l'ouvrage dans la très austère *Revue philosophique*, G. Palante constata qu'on retrouvait, « sous les amusantes inventions du peintre de la nouvelle humanité, un écho des conceptions générales chères à l'auteur des *Lois de l'imitation*⁶. » En effet : l'intérêt de ce récit, évocation d'une société imaginaire, est de contenir en germe, sous la forme d'une sorte de conte philosophique, l'essentiel de son système. Mais on risquerait de ne pas en saisir la signification et l'originalité, si l'on ne jetait au préalable un coup d'œil sur les écrits scientifiques de l'auteur.

La pensée de Gabriel Tarde se fonde sur son refus de la sociologie naturaliste du XIX^e siècle, inspirée de thèmes évolutionnistes et biologiques – lutte pour la vie, adaptation au milieu, inégalité des races – qui, au nom des lois de la nature, instaure un darwinisme social. Idéaliste et spiritualiste, Tarde croit au contraire à la nécessité de réfréner les impulsions brutales de la nature, génératrices, dans l'ordre social, de la concurrence et de la guerre. Adversaire du déterminisme et du fatalisme historique, il fait confiance aux grands inventeurs comme forces motrices et directrices de l'histoire ; révéralant avant tout l'originalité personnelle, il édifie une sociologie individualiste qui fait une place considérable à l'art et à l'esthétique : « Il n'y a pas de science de l'individuel, écrit-il, mais il n'y a d'art que de l'individuel ». Sur ces bases, il peut passer alors de l'individuel au collectif, c'est-à-dire à la sociologie proprement dite.

Ces idées générales sont développées systématiquement dans ses ouvrages théoriques, dont la succession constitue un enchaînement logique. Dans *Les Lois de l'imitation*, il constate la répétition des phénomènes sociaux par l'imitation. Un fait particulier se produit-il, il est aussitôt imité et devient un fait général, susceptible d'analyse et d'étude : « L'être social en tant que social, dit Tarde, est imitateur par essence⁷ », et, parce qu'ils vivent en commun, les hommes ont tendance à reproduire leurs manières de penser, de parler et d'agir. Deux agents sont ici constamment à l'œuvre : si les membres d'une société se ressemblent, ces similitudes sont acquises, inconsciemment, sous l'influence de certains agents de contagion ; celle-ci s'opère par la suggestion, parce que nous avons

5/ *Revue internationale de sociologie*, IV, 1896, p. 603. Le texte fut tiré à part, la même année, chez Giard et Brière.

6/ *Revue philosophique*, XLV, 1898, p. 328.

7/ *Les Lois de l'imitation*, Paris, 1890, p. 12.

tendance à imiter autrui, et l'imitation devient ainsi le fait social par excellence et le lien le plus sûr de la société, c'est-à-dire d'« une collection d'êtres en tant qu'ils sont en train de s'imiter entre eux ou que, sans s'imiter actuellement, ils se ressemblent et que leurs traits communs sont des copies anciennes d'un même modèle ». Cette imitation s'étend même au-delà des frontières : les institutions, les organisations analogues de divers pays ne se sont pas constituées spontanément mais, entre les groupes comme entre les individus, par l'imitation.

Celle-ci ne se fait pas au hasard. Selon Tarde, elle se pratique de bas en haut, c'est-à-dire que l'inférieur imite le supérieur : « Les qualités qui, à chaque époque, rendent un homme supérieur, sont celles qui le rendent propre à bien comprendre le groupe de découvertes et à exploiter le groupe d'inventions déjà apparues » (p. 255). Ainsi se comprend le progrès, puisque l'imitation joue dans le sens d'une élévation. Ainsi encore, les individus d'un même groupe social, puis les groupes sociaux eux-mêmes deviennent sans cesse plus semblables les uns aux autres à un moment historique donné dans un passage progressif de l'hétérogénéité à l'homogénéité. C'est bien pourquoi l'idéal de Tarde n'est pas égalitaire : « L'égalité n'est qu'une transition entre deux hiérarchies », le progrès s'accomplissant dans une marche dialectique vers une civilisation un jour unique, fût-ce, peut-être, au prix de conflits imposant finalement un seul vainqueur, comme jadis Rome a imposé sa loi au monde. Enfin, sur la base de cette culture commune, le principe inné d'individuation et de différenciation continuera d'agir, relançant indéfiniment le progrès.

D'autre part, comme la métaphysique aristotélicienne supposant un premier moteur, l'imitation implique celui qui n'imité pas, mais crée, innove, invente : c'est l'idée exposée dans *La Logique sociale*. Les grands inventeurs en matière d'art ou de sciences sont les véritables guides de l'humanité, les agents déterminants de son devenir, l'invention portant, non sur des objets matériels, mais sur des principes neufs en matière esthétique, scientifique, religieuse ou morale. En somme, Tarde récuse le déterminisme tainien selon lequel le génie se manifeste comme expression de la race, du milieu et du moment. Certes, l'ambiance, l'environnement socio-historique jouent un rôle, mais l'inventeur demeure une monade autonome, chaque individu possédant d'ailleurs une ingéniosité, une créativité dont le génie n'est que la qualité supérieure. Par ailleurs, les inventions, au fil des siècles, se sont produites dans un ordre nécessaire, chacune étant conditionnée par celles qui l'ont historiquement précédée. Maître de son destin, l'homme est appelé à créer une grande société fraternelle, non pas égalitaire, mais au contraire

indéfiniment différenciée par l'intelligence et hiérarchique, où règnera l'harmonie par la grâce de l'Imitation qui permet aux individus de se subordonner sans se soumettre et de se grouper sans s'identifier⁸ :

Les idées d'invention, d'imitation et de logique sociale nous amènent à la perspective plus rassurante d'un grand confluent futur – sinon, hélas, prochain – des humanités multiples en une seule famille humaine, sans conflit belliqueux. Cette idée du progrès indéfini, si vague et si tenace, ne prend un sens clair et précis qu'à ce point de vue. Dès lors [...] découle la nécessité d'une marche en avant vers un grand but lointain, de mieux en mieux atteint, quoique à travers des reculs apparents mais passagers, à savoir – sous forme impériale ou sous forme impérative, n'importe – la naissance, la croissance, le débordement universel d'une société unique⁹.

Il existe donc, dans tout groupement humain, un phénomène d'interaction entraînant une sorte d'associationnisme des consciences, une recherche d'accord, en même temps que s'y affirment l'irréversibilité de l'ordre des inventions et par conséquent l'irréversibilité de toute évolution sociale. Ce principe permet à Tarde de contester, dans *L'Opposition universelle*, le darwinisme social et la théorie de la concurrence généralisée dans la guerre ou la lutte des classes : le progrès doit naître de l'harmonie des volontés, non de leur opposition. Enfin, dans *Les Lois sociales*, il suggère une dialectique, non des contraires, mais des complémentaires à l'œuvre dans les sociétés : la répétition est assurée par le jeu de l'imitation ; l'opposition – non brutale – consiste à se distinguer, à inventer ; l'adaptation enfin est la faculté qui rend possibles l'harmonie et la coordination¹⁰. En conséquence – c'est l'idée du criminaliste dans *La Philosophie pénale* – le criminel n'est pas, comme chez le positiviste Lombroso, un fou ou un sauvage, prédestiné par sa complexion physiologique, mais un être manquant d'identité personnelle ou de similitude sociale¹¹.

Ces théories, développées par Gabriel Tarde jusqu'à la fin de sa vie, sont déjà présentes, d'une manière en quelque sorte intuitive, dans ce *Fragment d'histoire future* rédigé vers 1879, au moment où il

8/ J. Milet, *Gabriel Tarde et la philosophie de l'histoire*, Paris, Vrin, 1970, p. 371.

9/ *Les Lois de l'imitation*, 2^e éd., Paris, 1895, pp. xviii-xix.

10/ On trouvera un résumé satisfaisant des principes de Tarde sous la plume de R. Worms (qui ne dissimule pas son désaccord sur certains points) dans « La Philosophie sociale de Gabriel Tarde », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, LX, juillet-décembre 1905, pp. 121-156 ; voir aussi A. Espinas, *Séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques*, LXXIV, 1910, pp. 309-422.

11/ Voir A. Matagnin, *La Psychologie sociale de Gabriel Tarde*, Paris, Alcan, 1910.

exorcise ses velléités littéraires dans ses *Contes et poèmes*. À la différence d'autres penseurs utopiques de la même époque, comme Herzl ou Hertzka, chez lui la vision précède le concept, l'image se fixe avant l'idée. À cet égard, le *Fragment* est bien une fantaisie philosophique destinée à définir le fait social et le romanesque n'est ici que le véhicule des idées.

Sous une forme volontiers humoristique qui souligne la distance que l'auteur tient à conserver par rapport à sa fiction, l'œuvre se présente comme un récit d'anticipation, à la mode dans ces années où l'uchronie – temporelle – remplace l'ancienne utopie spatiale. Au terme de cent cinquante années de guerre, l'humanité du XXII^e siècle a réussi à instaurer la paix universelle et l'État unique. La misère et la faim ont disparu, la médecine a jugulé les maladies ; grâce aux progrès des sciences et des techniques, le travail a cessé de peser sur l'homme et d'entraver ses possibilités : « Les travailleurs volontaires qui existent encore passent trois heures à peine (par semaine) aux ateliers internationaux, grandioses phalanstères où la puissance de production du travail humain, décuplée, centuplée, outrepassa toutes les espérances de leurs fondateurs¹². » En revanche, la culture est décadente : on n'invente plus, on copie. Les langues nationales ont disparu au profit du grec ancien et toute création littéraire originale a fait place à l'imitation de Sophocle ou d'Euripide – parodie du traditionnel culte du classicisme : pseudo-culture sclérosée que n'enrichit aucun apport nouveau. Sur le plan politique, cette société du confort matériel et du rendement, de « la prospérité niveleuse et amollissante » a imposé une pesante monotonie démontrant que « la supériorité des hommes d'État n'est que la médiocrité élevée à la plus haute puissance » (pp. 23-24) et fait son idéal de la société bourgeoise en vénérant une statue de Louis-Philippe : « Le meilleur gouvernement est celui qui s'attache à être si parfaitement bourgeois, correct, neutre et châtré, que personne ne puisse plus se passionner ni pour ni contre » (p. 25).

Soudain, ce monde où l'on s'ennuie est bouleversé par un cataclysme. À la fin du XXV^e siècle, le brusque refroidissement du soleil provoque une nouvelle ère glaciaire qui, en peu de temps, entraîne la perte de l'humanité. Toute vie animale et végétale s'éteint, les océans se condensent en formidables blocs de glace, l'air même devient irrespirable. Des milliards d'habitants de la planète ne survivent que quelques milliers d'individus réfugiés en Arabie où il attendent la mort. Tout semble perdu quand Miltiade propose une solution : renoncer à la surface de la terre, devenue inhabitable, et organiser une existence souterraine, un « néo-troglodytisme ». La chaleur puisée

dans les entrailles du globe sera transformée en énergie, la chimie fournira à tous les besoins et la nourriture sera assurée pour des siècles par les milliards de cadavres d'animaux congelés dans les glaces. Le temps est venu, explique Miltiade, « de retremper l'homme à sa source, d'opérer le rapatriement profond de l'âme exilée » (p. 47). Cette proposition acceptée, on se hâte de creuser des galeries et d'y descendre ce qui subsiste des musées et des bibliothèques. C'est le début de « l'ère salubre » et du véritable progrès :

Quelle stupeur, en effet, et quelle extase ! On s'attendait à un sépulcre, et on ouvre les yeux dans les plus brillantes et les plus interminables galeries d'art qui se puissent voir, dans des salons plus beaux que ceux de Versailles, dans des palais enchantés où toutes les intempéries, la pluie et le vent, le froid et la chaleur torride sont inconnus ; où des lampes sans nombre, soleils par l'éclat, lunes par la douceur, répandent perpétuellement dans les profondeurs bleues leur jour sans nuit ! (p. 62).

Inutile désormais de poursuivre l'ancestrale lutte épuisante contre une nature qui asservissait l'homme et l'empêchait de se consacrer à lui-même et à son épanouissement, admirable résultat obtenu – on retrouve ici le principe qui sera énoncé dans les œuvres théoriques – « par une idée qui, partie un jour d'un cerveau individuel, d'une cellule de ce cerveau, d'un atome ou d'une monade de cette cellule, a mis en fermentation le globe entier » (p. 68). Certes, l'équilibre n'a pas été atteint d'emblée, les vieilles habitudes persistant quelque temps. Il y a eu des violences, des affrontements, mais on comprit enfin « qu'il n'y a pas de milieu entre la bataille et l'amour, entre se tuer et s'embrasser. Nous avons commencé par nous battre, nous nous embrassons maintenant », rapprochés par une solidarité que ne contrarie plus l'égoïsme individuel.

Le succès de la cité souterraine consiste, explique Tarde, « dans l'élimination complète de la Nature vivante, soit animale, soit végétale. [...] Soustrait à toute influence du milieu naturel où il était jusque-là plongé et contraint, le milieu social a pu révéler et déployer pour la première fois sa vertu propre. [...] Il s'agissait en quelque sorte de savoir ce que deviendrait l'homme social livré à lui-même, mais abandonné à lui seul, – pourvu de toutes les acquisitions intellectuelles accumulées par un long passé de génies humains » (pp. 74-75). Se développe à présent une « humanité toute humaine » appelée à tout tirer « de son propre fonds ». Toute dépendance a disparu et bien loin sont les temps où les populations étaient assujetties au travail du paysan et de l'ouvrier, eux-mêmes divisés par des intérêts divergents. L'ancien monde ne connaissait pas les authentiques rapports sociaux, mais seulement des rapports de concurrence et de sujétion, alors que la société rénovée se fonde sur le principe d'imitation :

Le rapport de l'ouvrier à son patron, de la classe ouvrière aux autres classes de la population, et de ces classes entre elles, était-ce un rapport vraiment social ? Pas le moins du monde. Des sophistes qu'on appelait économistes [...] avaient accrédité, il est vrai, cette erreur que la société consiste essentiellement dans un échange de services ; à ce point de vue, tout à fait démodé du reste, le lien social ne serait jamais plus étroit qu'entre l'âne et l'ânier, le bœuf et le bouvier, le mouton et la bergère. La société, nous le savons maintenant, consiste dans un échange de reflets. Se singer mutuellement, et, à force de singeries accumulées, différemment combinées, se faire une originalité : voilà le principal (pp. 77-78).

La dépendance et la plupart des besoins disparus, l'asservissement au matériel est devenu négligeable, ce qui permet l'essor de qualités jusqu'ici ignorées ou laissées sans emploi et l'éclosion des personnalités :

La part du nécessaire se réduisant à presque rien, la part du superflu a pu s'étendre à presque tout. Quand on vit de si peu, il reste beaucoup de temps pour penser. Un minimum de travail utilitaire et un maximum de travail esthétique : n'est-ce pas la civilisation même en ce qu'elle a de plus essentiel ? La place que les besoins retranchés ont laissée, les talents la prennent, talents artistiques, poétiques, scientifiques [...] devenus de véritables besoins acquis, mais *besoins de production plutôt que de consommation* (pp. 80-81)

Dès lors, au fil des années, la vie s'organise, infiniment plus riche qu'autrefois. Les arts et les sciences se rénovent, l'activité esthétique remplace la production utilitaire, la technique permet la construction de cités grandioses, reliées par des voitures et des trains électriques. Tout patriotisme s'est éteint avec les nationalismes de jadis, l'homme s'est raffiné et urbanisé, il n'y a plus ni guerres, ni police, ni lutte des classes. Surtout, les valeurs ont changé. Des cités de peintres, de sculpteurs, de physiciens, d'écrivains, de psychologues se multiplient. Tout au plus a-t-on dû renoncer, Tarde n'oubliant pas l'humour, à maintenir une cité de philosophes, « par suite notamment des troubles continuels causés par la tribu des sociologues, les plus insociables des hommes ». Le monde nouveau a compris la véritable destinée de l'homme, qui n'est pas d'accroître, au prix de conflits incessants, une prospérité matérielle étendue au plus grand nombre :

L'erreur, reconnue à présent, des anciens visionnaires appelés socialistes, était de ne pas voir que cette vie en commun, cette vie sociale intense, ardemment rêvée par eux, avait pour condition *sine qua non* la vie esthétique, la religion partout propagée du beau et du vrai ; mais que celle-ci suppose le retranchement sévère de force besoins corporels ; et que, par suite, en poussant, comme ils le faisaient, au développement exagéré de la vie mercantile, ils allaient au rebours de leur but (pp. 83-84).

L'exercice du pouvoir lui-même, la bénigne direction de cette société ne sont plus dévolus à la richesse ou à la force et l'archaïque système démocratique, fondé sur la loi du nombre, paraît bien obsolète. L'élu est celui qui emporte l'admiration unanime, car « on est jugé par ses pairs et d'après ses œuvres, non par des incompetents et d'après ses prouesses électorales » (p. 89). Dans ce système, la défaite elle-même n'a rien d'humiliant, en raison du principe essentiel de l'imitation entraînant l'identification à l'individu supérieur : « Un électeur qui est un élève, un électeur qui est un admirateur intelligent et sympathique, s'identifie à son élu. Or, c'est le caractère propre de notre République *généocratique*, de reposer sur l'admiration, non sur l'envie – sur la sympathie, non sur la haine – sur l'intelligence, non sur l'illusion » (p. 89). Les rapports humains ne supposent plus la hiérarchie, mais une harmonie sociale consentie par tous. Aussi l'amour est-il universel, quoiqu'il ait fallu s'imposer une rigoureuse politique malthusienne. Les unions sont réglementées, les femmes n'appartenant qu'à ceux qui ont prouvé leur supériorité par la production de quelque chef-d'œuvre ou une invention originale : « Le droit d'engendrer est le monopole du génie et sa suprême récompense, cause puissante d'ailleurs d'élévation et de sublimation de la race » (p. 106). Seules comptent désormais l'invention, la créativité individuelle. Certes, il demeure, dans cette cité idéale, des esprits inféconds, mais ils respectent l'aristocratie des esthètes et des créateurs et subordonnent spontanément leurs capacités médiocres tout en s'inspirant de l'exemple des esprits supérieurs, animant ainsi l'humanité d'un continuel mouvement ascensionnel déterminé par l'imitation.

Est-elle cependant affranchie de tout atavisme ? Ce bonheur, cette perfection même suffisent-ils à combler ses besoins inconscients ? Il reste dans l'homme comme un résidu de l'animal lié au milieu et produit, quoi qu'il fasse, de la nature qu'il a reniée, incapable de cette absolue épuration de toute compromission avec la vie organique. « Et cependant, conclut Tarde, le croirait-on ? Malgré sa beauté, son harmonie, son incomparable douceur, notre société aussi a ses réfractaires. Il est, çà et là, des irréguliers qui se disent saturés de notre essence sociale trop pure et à si haute dose, de notre société à outrance et forcée. Ils trouvent notre beau trop fixe, notre bonheur trop calme ». La raison suffit-elle pour se satisfaire de ce monde des abîmes, de ses années sans saisons, de ses jours sans nuits, de ses cités sans campagnes ? Chaque année, au printemps, une nostalgie irrésistible s'empare de certains, envahis d'un indéfinissable *taedium vitae*. Certains vont même jusqu'à se hisser à la surface pour contempler le monde extérieur et tomber aussitôt, pétrifiés par le froid intense. C'est que l'esthétisme ne va pas de soi

et que subsiste un regret du biologique et de l'organique. Si l'humanité tend la perfection, est-elle faite pour la vivre ?

On aura reconnu dans cette fable une sorte d'application des théories de Gabriel Tarde. Ici se décèle la pensée qu'il précisera dans *Les Lois de l'imitation*. À l'origine, un inventeur, Miltiade, un cerveau original entraînant l'imitation, celle-ci à son tour se diffusant par la contagion. Cette personnification un peu simple traduit chez Tarde la réaction antidéterministe, affirme une philosophie de la liberté contre une philosophie de la nécessité universelle. Il y a, comme il dit, « de l'irrationnel à la base même du nécessaire ». En même temps se fait jour sa contestation antinaturaliste contre l'effort de la science du XIX^e siècle pour réinsérer l'humanité dans l'ordre naturel. On a eu tort de s'imaginer qu'on pouvait, par l'étude des organismes, découvrir des lois applicables au développement de la société¹³. Pour Tarde au contraire, les sociétés ne sont pas identiques aux organismes : l'esprit social, pour se développer, doit précisément échapper aux contraintes de la vie organique. L'homme doit, non pas accepter mais dépasser la nature et dominer, orienter sa propre évolution. Autrement dit, le troglodytisme est un symbole du progrès de l'humanité dans sa vie intérieure et la conquête de son autonomie. De là sa devise, empruntée aux anciens mystiques : *ab exterioribus ad interiora*, dont tout le récit est comme l'expression métaphorique, la descente de l'humanité dans les profondeurs de la terre et y trouvant la véritable « béatitude » représentant la descente de chacun au plus profond de soi : « Ensevelissons-nous pour ressusciter. » S'intérioriser ne signifie pas cependant chez Tarde le repli sur soi, mais l'affranchissement des servitudes extérieures, matérielles, biologiques, au profit du déploiement des intelligences et de la vie spirituelle. Perspective singulièrement idéaliste, dont on ne s'étonnera pas qu'elle n'ait pas fait école ni qu'elle n'ait guère inspiré le développement ultérieur de la sociologie.

On voit en effet comment Gabriel Tarde aboutit à l'exaltation de l'individu, à une sorte de métaphysique individualiste en même temps qu'à un système aristocratique de suzeraineté des êtres supérieurs, créateurs suscitant autour d'eux, par la loi de l'imitation, l'évolution et le progrès constant d'une société qui respecte et encourage la diversité des aptitudes, librement cultivées pour le bonheur de tous. Désormais, les rapports sociaux se fondent sur les affinités et non plus sur les oppositions, sur la complémentarité et non sur la concurrence. Faut-il y croire ? Tarde pousse à l'extrême sa rêverie ascétique d'une humanité toujours plus dépouillée et indépendante de toute extériorité, au point que la mort heureuse

apparaît comme le degré suprême du cheminement de l'être vers la paix : « La mort nous apparaît comme un détronement libérateur, qui rend à lui-même le moi déchu ou démissionnaire, redescendu en son for intérieur où il trouve en profondeur plus que l'équivalent de l'empire extérieur qu'il a perdu » (p. 120). Ne s'est-il pas même trouvé un penseur – « le chef de l'école à la mode en sociologie » – pour imaginer la fin du dernier survivant de cette société qui, peu à peu, décroît en nombre comme elle croît en supériorité spirituelle ?

Il faut lire le portrait, largement retouché, qu'il retrace du dernier homme, seul survivant et seul héritier de cent civilisations successives, réduit à lui-même et se suffisant à lui-même au milieu de ses immenses provisions de science et d'art, heureux comme un Dieu parce qu'il comprend tout, parce qu'il peut tout, parce qu'il vient de découvrir le vrai mot de la grande énigme, mais mourant parce qu'il ne peut pas survivre à l'humanité, et, au moyen d'une substance explosible, d'une puissance extraordinaire, faisant sauter le globe avec lui, pour ensemençer l'immensité des débris de l'homme ! (p. 125.)

Cette étrange fantaisie d'un sociologue non conformiste rejoint ainsi les préoccupations d'utopistes contemporains et l'on ne s'étonne pas que l'auteur de la célèbre *Time Machine* se soit intéressé au *Fragment d'histoire future* au point de lui consacrer une préface. L'un et l'autre partent des mêmes données, mais pour les interpréter de manière différente. Tous deux s'appuient sur des théories scientifiques que Tarde conteste et dont Wells a tiré des conclusions désespérantes. La première est la loi de l'entropie, formulée en 1852 par Lord Kelvin en thermodynamique : la somme d'énergie utile dans l'univers sera constamment réduite par la diffusion de la chaleur. Wells en déduit l'image désolante du monde désert et glacé de l'an 30 000 000 sous un soleil qui s'éteint, et ruine le mythe d'une humanité indéfiniment ascendante. La seconde est celle du transformiste Thomas Huxley, qui, interprétant les théories darwiniennes, soutient que le processus évolutionniste est aveugle et ne justifie pas la foi dans un progrès : c'est ce qu'illustre chez Wells le peuple dégénéré des Éloïs, qui démontre que celui qui survit n'est pas nécessairement le « meilleur ». À ce déterminisme, Tarde oppose, en idéaliste, la conviction que l'évolution des espèces peut être dirigée et orientée. Ce sera encore, en 1921, le propos de G. B. Shaw dans *Back to Methuselah*, sous-titré « Pentateuque métabiologique », qu'il donnait pour « une Bible de l'évolution créatrice » et où il développait la conception d'une véritable mutation dirigée par l'espèce elle-même : expression, selon Jean Rostand, d'un « mysticisme biologique » où se fondent en effet métaphysique et biologie.

Il serait erroné, cela va de soi, de prendre à lettre ce *Fragment d'histoire future*. Tarde n'est pas Morris, ni Bellamy ou Wells. Ce qu'il suggère dans cette fantaisie de philosophe et de sociologue, c'est l'illustration de théories générales sur le sens de l'évolution et la nature des rapports sociaux, tout comme *Candide* était pour Voltaire une manière de discuter la philosophie leibnizienne du Tout est bien. L'utopie n'est pas ici prophétie, mais modèle heuristique et spéculation théorique où l'affabulation a permis au sociologue, le temps d'un songe, de concrétiser sa pensée.

Les influences du flamand sur le français de Belgique

Communication de M. André GOOSSE
à la séance mensuelle du 9 juin 2001

Faute d'avoir bien préparé le programme de la présente réunion, j'ai dû me désigner comme orateur au pied levé, choisissant de façon provisoire un titre vague que je comptais préciser par la suite. Je vais vous présenter quelques observations et réflexions non systématiques ou, pour parler franc, une sorte de flânerie à propos de l'influence du flamand sur le français de Belgique.

J'emploie le mot *flamand* plutôt que *néerlandais*, non pas pour rétablir la terminologie utilisée dans ma jeunesse, où, au collège, notre *journal de classe* (formule dont j'ai ignoré longtemps qu'elle était propre à la Belgique) intitulait le cours en question *Vlaamsch* (avec *sch*) sans intention malveillante. Notre consœur gantoise, qui est aussi notre aînée, avait elle-même décidé d'être l'Académie *voor Vlaamsche* (avec *sch*) *Taal- en Letterkunde*, devenue beaucoup plus tard *voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*.

Le choix du mot *flamand* a une autre justification : la nécessité d'opposer le néerlandais du Sud au néerlandais du Nord.

L'influence de celui-ci est d'une autre nature : *primo*, elle concerne le lexique et non la syntaxe ou la phonétique ; *secundo*, les mots empruntés n'appartiennent pas au français régional, mais au français tout court, et ils sont venus sans passer ni par le flamand ni par le français de Belgique ou ses dialectes ; *tertio*, ces mots d'origine néerlandaise sont ordinairement des termes spécialisés, des termes techniques, et l'on pourrait, pour certains d'entre eux, contester la formule *français tout court* que je viens d'employer, car tout le monde n'est pas familier de la taille du diamant ou du saurissage

des harengs, ni même des parties d'un navire. Si l'on reprend la terminologie des lexicologues, ce sont des emprunts *de nécessité*, répondant au besoin de désigner une réalité nouvelle, que l'on oppose aux emprunts *de luxe*, c'est-à-dire dont on se serait passé sans peine. Mais la formule *de luxe* pourrait paraître paradoxale pour beaucoup des exemples à envisager.

L'influence dont je vais parler est en grande partie venue par les contacts oraux, entre voisins. Ils peuvent concerner la syntaxe et la prononciation, quoique, à mon avis, on ait souvent surestimé les influences ressortissant à ces domaines. C'est plus souvent le vocabulaire, notamment celui de la vie quotidienne ; les métiers appartiennent aussi à la vie quotidienne, mais leur terminologie n'est pas nécessairement connue de l'ensemble des usagers. *Mauclair*, par exemple, est dans les manuels de menuiserie et dans les descriptions des archéologues, rarement dans la littérature (je l'ai pourtant trouvé chez Ghelderode à propos d'un collectionneur d'objets hétéroclites, ce que l'auteur était lui-même) et par conséquent rarement dans les relevés de belgicisms. En France, on dit *battement*. C'est une moulure rapportée cachant la feuillure d'une porte, ou d'une fenêtre ou d'un volet. L'étymon est le néerlandais *makelaar*, qui a le même sens, *néerlandais* étant ici impropre pour cet emprunt par voie orale à une forme dialectale ou régionale brabançonne.

Certains emprunts de voisinage se répandent de proche en proche dans une vaste région, éventuellement dans le français commun. C'est le cas de *drôle*, d'abord attesté en français comme nom, puis comme adjectif, mais qui a aussi pris, dans les dialectes et les français régionaux de France, des sens particuliers : notamment celui de « jeune garçon » (non péjoratif), dans le Sud-Ouest jusqu'aux Pyrénées ; les lecteurs de Mauriac le connaissent bien. *Mannequin*, en flamand « petit homme » et « poupée », était appelé à une destinée plus haute : désignant une représentation humaine, il est passé de l'atelier des artistes à celui des tailleurs, puis du simulacre inanimé à l'être humain réel, métier qui fait rêver les jeunes filles (les féministes convaincues exigent-elles qu'on dise *une mannequine* ?) ; ce prestige est international, la plupart des langues européennes ayant emprunté le mot au français.

La première attestation de *mannequin* a été relevé, avec le sens « figurine », vers 1450 dans les archives du département du Nord (cf. *Trésor de la langue française*), puis peu après, avec le sens « petit homme », chez le poète et chroniqueur Jean Molinet, qui était de Desvres, qui fait partie aujourd'hui du Pas-de-Calais. Ce ne sont pas des coïncidences : les mots flamands qui ont pénétré en français sont passés souvent par la partie romane du comté de Flandre, lequel était, comme chacun sait, dans la dépendance du roi de France.

Autre emprunt, plus ancien, mais qui est resté confiné dans le Nord : l'exclamation de bienvenue *willecomme* ou *walecomme*, attestée d'abord à Arras dans des pièces de théâtre qui mettent en scène des personnages locaux, plus tard dans un texte de Lille, enfin chez le chroniqueur Georges Chastellain, originaire d'Alost. Des philologues français y ont vu un mot anglais, ce qui est tout à fait invraisemblable, notamment parce que l'influence de l'anglais sur le français était très faible au XIII^e siècle.

Resté confiné dans le Nord, mais de façon plus durable, *bourgmestre*, qui est attesté pour la première fois en français dans un texte de Bruges de 1298, mis au jour par Reine Mantou¹, notre collègue de l'Université de Bruxelles : *Et les feront jurer d'estre bourghemaistres* [ma prononciation est imposée par la graphie] *et de faire bien et loyalment quant ke a leur bourghemestrie appertenra* [= tout ce qui concernera leur charge de bourgmestre]. Sur la destinée du mot, deux précisions. Il était en usage dans l'ensemble du comté de Flandre, partie francophone comprise. Encore en 1777 chez Buffon² : *M. Taverne, ancien bourguemestre* [même remarque sur la prononciation et la graphie] *et délégué de Dunkerque*. Le souvenir persiste même au-delà. Bernanos (*Sous le soleil de Satan*, II, 12), dont les attaches avec le Nord de la France sont bien connues, fait dire à un de ses personnages : *Allons, allons ! l'abbé, vous voilà comme un bourgmestre à l'entrée du roi dans sa bonne ville*. À Liège, le mot n'apparaît qu'au XV^e siècle, mais il est attesté à la fois en latin et en flamand pour Saint-Trond en 1366³ : *Unum burgimagistrum qui vulgariter borghemeester ad instar regalis et capitalis sedis Aquensis vocabitur* = un *burgimagister* qui sera appelé en langue vulgaire *borghemeester* à l'imitation d'Aix-la-Chapelle. On aurait donc ici une influence allemande. Sans doute faut-il considérer que le point de départ commun est le latin médiéval *burgimagister*.

Avec la première attestation de *bourgmestre*, comme avec celle de *willecomme* chez Chastellain, originaire d'Alost, nous avons franchi la frontière linguistique et, dans les textes écrits en français au-delà de celle-ci, on constate un phénomène analogue : le français qui y est pratiqué ou qui y était enseigné au XIV^e siècle dans des manuels de conversation et au XVI^e siècle dans des dictionnaires

1/ Dans le *Bulletin de la Commission royale de toponymie et dialectologie*, t. LI, 1977, p. 209. – Le *Französiches Etymologisches Wörterbuch* de Wartburg (t. XV, 2^e partie, p. 23) et le *Trésor de la langue française* donnent 1309 comme date de première attestation.

2/ *Œuvres complètes*, Garnier, s. d., t. II, p. 302.

3/ Cf. J. Gessler, *Notes de lexicologie comparée*, dans les *Mélanges de linguistique romane offerts à Jean Haust*, 1939, pp. 200-201.

n'est pas celui de Paris, mais un français picardisant. Dans le texte brugeois de 1298, le futur que j'ai modernisé en *appartiendra* est écrit *appertenra*, sans la consonne *d* du français, c'est un trait phonétique opposant le picard et aussi le wallon au français. À Bruxelles même, dans le vocabulaire populaire moderne, on relève certains emprunts au picard.

Le français écrit en Wallonie n'était pas pur, lui non plus, mais mêlé de picardismes et de wallonismes. Des picardismes se trouvent aussi dans la partie où le dialecte est le wallon. Ces traits dialectaux, contrairement aux régionalismes d'aujourd'hui, concernent aussi la graphie : on vient de le voir pour *appartiendra* dans le texte brugeois. Pour la région de dialecte wallon, un bel exemple est le nom de localité *Jauche* au milieu du Brabant wallon. La langue administrative, langue écrite naturellement, quand ce n'était pas le latin, a toujours été le français, et cela s'applique aux noms de localités et aux noms de rues dans les villes. Au XIV^e siècle, le chroniqueur liégeois Jean d'Outremeuse⁴ distingue pour un endroit de sa ville la forme française *Sablonier* [lire *Sablonnière*] et la forme wallonne *Savenier* [aujourd'hui *Sâvenîre*]. *Jauche* se dit en wallon local *Djôce* ; il a reçu dans la langue écrite une forme qui ne peut s'expliquer que par la phonétique du picard, et cette forme reste aujourd'hui encore la forme officielle.

Pour revenir à nos moutons, aussi bien que le comté de Flandre, le duché de Brabant et la principauté de Liège étaient traversés par la frontière linguistique (le comté puis duché de Luxembourg aussi, mais cela ne concerne pas le flamand), et d'ailleurs, dans la principauté de Liège, les *bonnes villes* flamandes étaient plus nombreuses que les wallonnes. Cela impliquait des relations étroites et des échanges linguistiques. Entre Liège et Maestricht, les parentés sont telles qu'un dictionnaire du parler de Maestricht a pu emprunter une bonne part de son illustration au *Dictionnaire liégeois* de Jean Haust. Le chroniqueur Jean de Stavelot, moine de l'abbaye de Saint-Laurent à Liège, copiste et continuateur de Jean d'Outremeuse, est l'auteur d'un poème trilingue latin-français-flamand et sa chronique contient pas mal de mots flamands. Cela ne justifie pas l'étiquette fâcheuse de « chroniqueur flamand » que lui impose le *Grand Larousse encyclopédique*, ce qui est particulièrement injuste pour celui qui a eu, au XV^e siècle, cette formule que ses concitoyens actuels feraient leur volontiers : « Les Liégeois aiment naturellement les Français ».

4/ *Ly myreur des histors*, fragment du second livre, éd. A. Goosse, p. 66 ; même opposition dans l'édition Borgnet du *Myreur*, t. III, p. 10, d'après un autre manuscrit.

Cette connaissance du flamand en Wallonie expliquerait que, dans un cas au moins, une **graphie** empruntée aurait servi à marquer une distinction que le système français ne permet pas de rendre : dans l'usage ordinaire, la voyelle *o* se prononce chez nous à la finale avec un *o* ouvert, par exemple dans *trop* et *trot*. (Cette prononciation est un archaïsme par rapport au français central, et il est encore connu dans l'Est de la France, Franche-Comté comprise.) Comment alors transcrire la finale quand il s'agit d'un *o* fermé. Le flamand représente ce phonème par un *o* doublé, y compris dans des localités aujourd'hui francophones, comme *Waterloo*. On trouve le procédé dans des noms de lieux wallons : *Coo* et *Trooz*, qui ont comme équivalents français *cou* et *trou*, mais cette équivalence n'a plus été perçue, quoique les dénominations s'expliquent par la configuration des lieux, Trooz dans le fond de la vallée, et Coo sur un promontoire dont l'Amblève faisait le tour avant que les moines de Stavelot ne raccourcissent son trajet en créant la cascade devenue célèbre.

Cette explication ne vaut pas pour l'affluent de la Meuse qu'on écrit *Geer* aujourd'hui, contrairement à la forme ancienne *Jair*. Cette fois, la phonétique ne peut être invoquée : on prononce sur place [djêr] en wallon et [jêr] en français. Le nom flamand est *Jeker*. La seule explication plausible est le choix fait par les géographes du XVI^e siècle, qui étaient Flamands et qui ont imposé des graphies conformes au système de leur langue. Cette réfection s'est produite aussi pour trois noms de communes hennuyères : *Leernes*, qui était *Lierne* jusqu'au XVII^e siècle ; *Leers*, d'abord *Leirs* ou *Lers* ; *Steenkerque*, qui était *Steinkerque* ; dans les trois cas, la graphie devenue malheureusement officielle risque d'altérer la prononciation⁵.

Beaucoup de Flamands **prononcent** naturellement le français avec leurs habitudes articulatoires. Cela n'est pas plus étonnant chez les Bruxellois d'origine flamande, mais les faits s'observent aussi chez des enfants élevés en français, dont les parents ou l'un d'eux étaient flamands. L'accent bruxellois touche ou touchait d'autres personnes. Dans ma prime enfance, mes parents m'appelaient *Dédé*, ce qu'on appelle savamment un hypocoristique, c'est-à-dire une formulation affectueuse. Mes parents ont perdu assez vite cet usage, évolution dont ne s'était pas aperçue ma cousine Simone, qui habitait Bruxelles (et moi, à cette époque, l'Ardenne), ne m'a vu pendant un certain temps que de loin en loin ; sexagénaire, j'étais toujours un peu surpris d'être affectueusement désigné ainsi par elle seule, ou, plus exactement, *Dèdèy* ou *Dèdèy*, surpris non seulement

5/ Cf. M. A. Arnould, dans le *Bulletin* cité, t. XLV, 1971, p. 5.

parce que cet hypocoristique ressuscitait un souvenir vieux de plus de plus de cinquante ans, mais aussi parce que mes observations à Liège identifiaient cette finale comme féminine, ce qui ne correspondait pas à une intention de Simone : elle avait adopté dans sa prononciation la diphtongaison (*alleie, alleie*) caractéristique de Bruxelles. Du bruxellois populaire ? Cet adjectif aurait surpris ou même choqué ma cousine, née à Bruxelles d'une mère appartenant à la bourgeoisie libérale distinguée (mon oncle est hors de cause, puisque hesbignon, comme ma mère). Cela montre une influence flamande incontestable sur les francophones bruxellois, n'ignorant pas le flamand sans doute, ne serait-ce que par les contacts avec les domestiques, mais qu'il serait abusif de ranger parmi les bilingues comme M. Beulemans.

On a attribué à l'influence flamande un phénomène tout à fait banal dans la Belgique entière, qui est l'assourdissement des consonnes sonores finales : *grog, chose, garage, une veuve* prononcés comme *soc, chausse, fâche* et *veuf*. Je l'ai noté occasionnellement autour de cette table et j'ai vu un poète respectueux de la métrique classique faire rimer *Inde* et *jointe*. Qui prononce autrement *qu'unif* la réduction estudiantine d'*université* ? Qui l'écrit autrement *qu'unif* ? Qui prononce avec une finale sonore les mots en *-ing* ? Le phénomène existe aussi en France dans la région picarde et en Lorraine, mais aussi dans le Midi. Il est attesté dès le XIII^e siècle dans ces diverses régions. Comment imaginer que cela soit dû à l'imitation des Flamands ?

Pour le **vocabulaire**, l'origine flamande d'un grand nombre de mots n'est pas contestable. Beaucoup sont sentis comme tels et ne sont employés qu'en parlant, sauf avec des intentions plaisantes, rares dans la *Libre Belgique*, très fréquentes dans le *Soir*, où un mot comme *fritkot* « friterie » semble avoir une fréquence plus grande que dans l'usage parlé. Cet exemple est bruxellois. Mais *zinneke* est connu, sinon usité, en Wallonie. Et j'ai entendu le président de notre Conseil supérieur de la langue française, quoique Verviétois, dire *en stoumeling*. *Kot*, pour « chambre meublée louée à un étudiant », a sans doute son origine à Louvain (où, autre acception, la gendarmerie était appelée *pandourenkot*, et le *Sportkot* « Institut d'éducation physique » a suivi à Louvain-la-Neuve) ; il s'emploie aussi à Liège, à Namur, à Gembloux, et les destinataires peuvent ne pas être des étudiants, à Nivelles notamment. Consécration suprême, un décret de la Communauté française du 14 juillet 1994 distingue les appartements, les studios, les flats (autre belgicisme) et les kots ; paradoxalement, ce dernier est traduit en néerlandais *studentenkamers*.

L'origine n'est pas toujours simple. Prenons le nom masculin *ket* : à Bruxelles « gamin, surtout gamin des rues, gamin espiègle ». Il est

plus tardif, plus rare et plus récent que son synonyme *ketje*. Il n'est ni dans Garnir ni dans Courouble ni dans le *Dictionnaire bruxellois* de Quiévreux, etc. Il pourrait avoir été tiré de *ketje* par suppression du suffixe diminutif. Mais *ketje* lui-même est d'origine obscure. Une linguiste hollandaise attentive⁶ n'a pas réussi à lui trouver une explication par le néerlandais et le considère comme d'origine romane, et elle pense au nom féminin wallon *kète* « membre viril ». Elle ignorait que le nom masculin *ket* est plus connu et plus ancien en Wallonie que *ket* ne l'est à Bruxelles ; il est attesté notamment dans les dialectes de La Louvière, Nivelles, Charleroi, Namur, Ciney, Bastogne ; on peut le traduire par « gaillard ». Il s'accommoderait mieux d'une métonymie (la partie pour le tout, une partie dont les hommes sont si fiers) partant du nom féminin, et *ketje* en serait un diminutif normal ; la désignation hypocoristique des enfants par les noms des organes sexuels est un usage bien connu ; d'ailleurs, l'application aux enfants est signalée à Charleroi à la fois pour *kète* féminin et pour *kèt* masculin.

Les mots cités jusqu'à présent appartiennent essentiellement à la langue parlée du registre familier. D'autres sont parfaitement intégrés, comme *drève* « allée bordée d'arbres » courant aussi dans le Nord de la France depuis le XVII^e siècle. J'aurais voulu parler du vocabulaire politique, où les mots flamands ne sont pas rares : pensons à un mot comme *kern* pour désigner une réunion restreinte du gouvernement. On dira que les Flamands jouent aujourd'hui un rôle prédominant dans notre vie politique. Mais cela était déjà vrai au XIX^e siècle : n'a-t-on pas eu un gouvernement composé uniquement de Gantois ? Ils étaient parfaits francophones sans doute, mais tout de même Flamands, et il n'est pas absurde de penser que par eux se sont introduits des emprunts subtils.

En effet, dans le vocabulaire, à côté des mots : il y a les emplois et les calques. On est frappé de voir dans un répertoire comme celui de Christian Delcourt⁷ le nombre de mots qui ont un sens propre à la Belgique à la fois en français et en flamand et le nombre de locutions parallèles dans les deux idiomes, quoique ignorées du français régulier ou du *beschaafd nederlands*⁸. Qui est le premier ? On a parfois trop facilement parlé de flandricismes. Mais s'obnubiler sur la position dominante occupée par le français au XIX^e siècle peut être dangereux aussi. J'aurais voulu montrer par des exemples la

6/ Bettina Wind, *Les contributions néerlandaises au vocabulaire du français belge*, dans *Neophilologus*, t. XXII, 1937, p. 164.

7/ *Dictionnaire du français de Belgique*, Le Cri, 1998-1999, 2 vol.

8/ « Néerlandais soigné », par opposition au dialecte et aux façons de parler qui s'en inspirent.

complexité des faits ; en syntaxe aussi, où on n'a pas trop souvent considéré comme belges des tours du français populaire ou familier de partout, ce qui fausse les recherches sur leur origine. Ce sera le sujet d'une autre communication, préparée plus soigneusement et par conséquent mieux bâtie.

Les Académies belges menacées d'expulsion

Discussion animée par M. André GOOSSE
à la séance mensuelle du 8 septembre 2001

Les Académies belges

Les Académies belges correspondent aux Académies réunies en France sous le titre Institut de France et regroupées sous la coupole du quai de Conti, mais l'organisation est un peu différente : l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts, fondée en 1772 par Marie-Thérèse, est divisée en classes qui correspondent à l'Académie des sciences, à l'Académie des beaux-arts et, pour la deuxième classe, à l'Académie des inscriptions et belles-lettres et à l'Académie des sciences morales et politiques ; nous avons une Académie de médecine distincte ; enfin, l'Académie de langue et de littérature françaises est une sœur cadette de l'Académie française. Conformément à l'organisation politique actuelle de la Belgique, chacune des Académies francophones est doublée d'une Académie flamande.

Le Palais des Académies

Le palais du prince d'Orange, dont la construction a été achevée en 1828, a été affecté aux Académies royales par un arrêté royal du 30 avril 1867. Le ministre des Travaux publics justifiait cette décision par un document qui visait aussi les musées : « La Belgique, Sire, pourra se faire honneur de ce vaste ensemble d'établissements consacrés aux lettres, aux sciences et aux arts. Ils seront dignes d'un peuple qui place au premier rang de ses intérêts tout ce qui touche son développement intellectuel et moral. » Une telle déclaration ne devrait pas être anachronique.

Il y a une quarantaine d'années, pour cause de mэрule, le Palais a dû faire l'objet de grands travaux. On en a profité, d'une part, pour

le restaurer dans son état primitif ; d'autre part, pour l'adapter, sans rompre l'harmonie de l'ensemble ou des parties, aux besoins des Académies : création d'un auditorium moderne au rez-de-chaussée ; réserves pour le stockage des livres ; salles de dimensions diverses pour les réunions et pour les bibliothèques (14 kilomètres de rayons pour la plus ancienne) ; des bureaux pour l'administration de chaque Académie ; réserves pour le stockage des livres et des archives ; etc. Plus tard, les anciennes écuries royales, voisines du Palais, ont été mises à la disposition des Académies, selon le souhait du roi Baudouin et tout à fait aménagées à cet effet.

Les activités dans le Palais

Cinq Académies sont installées dans le Palais : l'Académie des sciences, des lettres et des beaux-arts et son équivalent flamand ; l'Académie de médecine et son équivalent flamand ; l'Académie de langue et de littérature françaises. Seule, l'Académie de langue et de littérature néerlandaises siège à Gand depuis ses origines (1886).

Chacune a ses activités propres : séances privées, plénières ou partielles ; séances publiques, dont certaines ont des centaines d'auditeurs. En outre se tiennent, sous les auspices d'une ou de plusieurs Académies, un grand nombre de réunions scientifiques, techniques ou littéraires de tout genre, jurys, commissions officielles (notamment d'organes de la Communauté française) ou non, colloques internationaux, etc. Enfin, nos bibliothèques et nos archives sont fréquentées pour des recherches personnelles.

Un certain nombre de commissions et d'organismes en marge des Académies ont leur siège dans le Palais, y compris leurs archives et le stock de leurs publications : par exemple, la Commission royale d'histoire, l'Union académique internationale, etc.

Le projet du Premier ministre

Le journal flamand *Het belang van Limburg* a révélé le 25 juillet 2001 que le Premier ministre a décidé de s'installer avec son administration et avec celle des ministères du Budget et de la Fonction publique dans le palais dit jusqu'alors Palais des Académies. Pour deux raisons : pour recevoir ses hôtes étrangers dans un cadre prestigieux, voisin du palais royal ; parce qu'il se sent à l'étroit dans l'hôtel qui lui est traditionnellement réservé rue de la Loi, inconvenient renforcé par le fait que les plans de réorganisation de la fonction publique impliquent la présence à ses côtés des deux ministères cités. Pour les cinq Académies, on prévoit un modeste et petit bâtiment en dehors de la zone de prestige.

Les cinq secrétaires perpétuels, qui parlent d'une seule voix, ont aussitôt écrit au Premier ministre pour solliciter un rendez-vous. Ils attendent la réponse depuis cinq semaines.

La seule confirmation officielle se trouve dans une déclaration du chef de cabinet du Premier ministre à la télévision flamande : il s'agit bien d'une décision ferme. Mais cette déclaration est muette quant au sort des Académies mises dehors.

Commentaires et objections

1. La manière dont la décision a été révélée est choquante : par un journal flamand, au milieu des vacances d'été, sans aucune concertation avec les occupants actuels, qui, en outre, n'ont jamais reçu depuis la moindre information officielle.
2. On ne rompt pas d'un trait de plume un engagement datant de 125 ans et concrétisé par l'inscription latine *Aedes academiaram* inscrite sur le bâtiment.
3. Le bâtiment où seraient reléguées les cinq Académies est totalement inadapté : il ne contient même pas une salle pour soixante personnes, et le reste à l'avenant. Cela montre une méconnaissance totale de ce que sont et ce que font les Académies.
4. Les frais de fonctionnement, y compris la location des bâtiments, sont à la charge de la Communauté française et de la Communauté flamande et les Académies ne peuvent pas être expulsées sans un accord entre l'État central et ces Communautés.
5. Le double déménagement et les aménagements qui en résulteraient représentent un coût énorme.
6. L'installation de 400 fonctionnaires dans un édifice qui n'est pas prévu pour cela, qui a été rénové il y a quelque quarante ans pour une autre fonction, qui contient des parquets et autres éléments d'une grande valeur artistique, qui est en instance de classement et donc officiellement intouchable est sans doute l'obstacle le plus sérieux aux ambitions du premier ministre.
7. La décision a provoqué un véritable tollé dans les milieux scientifiques, intellectuels, artistiques, littéraires, qui sentent cela comme une marque de mépris. Les pétitions qui circulent rencontrent un large accueil. Parmi les protestations, celle du Conseil des recteurs des Universités souligne combien le Palais des Académies est un lieu de rencontre pour tous les savants du pays : cette lettre est un symbole de la désapprobation quasi générale, à laquelle participent un certain nombre de personnalités politiques.
8. Les réactions commencent à s'exprimer en dehors de Belgique au sujet de ce qui apparaît comme un attentat contre la culture et la science. L'Europe de la Culture, trop peu présente, se serre les

coudes. En cette période où la Belgique préside l'Union européenne, nos dirigeants ne devraient pas rester indifférents à l'image fâcheuse qu'ils risquent de donner.

Attouchements aux *Attouchements des sonnets de Shakespeare de Marcel Thiry*

Communication de M. Jacques DE DECKER
à la séance mensuelle du 15 octobre 2001

À l'origine de cette petite étude, il y a une double fascination. Celle des *Sonnets* de Shakespeare, évidemment, et qui ne la partage ? Chez moi, elle s'accompagne d'une intimidation, qui m'a conduit à ne jamais que picorer dans ce recueil, que je n'ai jamais lu d'une traite, de peur, peut-être, d'en être submergé comme par une avalanche. Il m'a toujours semblé que cet ensemble ne pouvait s'aborder que de biais, à petits pas et à petites doses. D'où l'autre fascination qui a motivé cette entreprise : celle du titre du livre de Marcel Thiry prenant les *Sonnets* en question pour propos. Lorsqu'André Goosse m'a demandé, alors que je venais de rejoindre notre compagnie, un thème de communication, je lui ai d'emblée parlé de ces *Attouchements* que nous nous sommes promis de mettre au programme dès que l'occasion s'en présenterait, ayant à l'époque laissé la priorité à une communication sur Rodenbach, vu l'opportunité qu'offrait son centenaire en 1998. Attoucher les *Sonnets* de Shakespeare : nulle approche ne m'a jamais paru plus adéquate. Par l'ampleur impressionnante de ce massif poétique, qu'il me paraissait impossible d'embrasser dans son ensemble, par sa thématique, celle d'un amour passionné, mais retenu, emporté mais prudent, débordant mais maîtrisé à la fois. Marcel Thiry avait manifestement un rapport amoureux à ces textes, il ne s'en est d'ailleurs pas caché. Il est peu de déclarations d'amour littéraire plus ferventes que son introduction à son livre, étrange, atypique, parfaitement insolite, même de sa part, qui ne se conforma pourtant que fort peu aux architectures poétiques convenues.

Ce livre parut en 1970, l'auteur était déjà dans son grand âge, il le reconnaît dans cette fameuse préface, d'ailleurs, mais il semble que

son projet, sinon sa conception soient plus anciennes. Charles Bertin nous dit dans son essai sur son maître et son ami : « Le Shakespeare des *Sonnets* a toujours été le maître absolu de Marcel Thiry en poésie. Il le révère et le pratique depuis sa jeunesse. Le volume qui contient les 154 sonnets est au sens littéral du terme son livre de chevet. » Il m'a tout de suite intéressé de savoir dans quelle édition Thiry les lisait. D'après une recherche aimablement réalisée à mon intention par Robert Gérard, bibliothécaire aux Chiroux de Liège, où sont entreposées les archives Thiry pour une très grande part, l'auteur disposait de diverses éditions : celle de Charles-Marie Garnier, parue aux Belles Lettres en 1927, et rééditée aux Impressions Rivade en 1947, celle de Maurice Blanchard reprise dans *Poésie – mon beau souci*, qui date également de 1947, ce qui semblerait indiquer que Thiry a commencé à réellement s'intéresser à l'œuvre au sortir de la deuxième guerre mondiale. Par ailleurs, les ouvrages spécialisés sur la question, il ne peut se les être procurés que plus tard : son édition de *An Introduction to Shakespeare's Sonnets for Historians and Others* de John Dover-Wilson (Cambridge University Press), date de 1964, et celle de *A Shakespearian Grammar* de E. A. Abbott, qui se veut *An Attempt to Illustrate Some of the Differences Between Elizabethan and Modern English* a été publiée par Dover Publications à New York en 1966. Toujours d'après ce que nous révèle l'inventaire de sa bibliothèque, Thiry a peut-être encore pu consulter, avant la sortie de son livre, achevé d'imprimer chez De Rache en septembre 1970, l'édition chez Seghers des *Sonnets* traduits par Jean Rousselot parue en 1969, de même que l'important essai de Jean Fuzier *Les Sonnets de Shakespeare*, qui est sorti chez Armand Colin, dans la collection U2, en 1970. Il n'a pu, en revanche, connaître la superbe traduction que donna le même Jean Fuzier dans l'édition de la Pléiade. Mais celle de Pierre-Jean Jouve, qui traduit en prose les douze premiers vers, et se contente de faire rimer les deux derniers, de même que celle de Henri Thomas, qui adopte le rythme de l'alexandrin non rimé, qui remonte à 1960, date à laquelle elle parut au Club français du Livre, lui étaient peut-être familières, même si nous n'avons pas la preuve qu'il les ait possédées. Il connaissait fort bien, en revanche, les traductions italiennes de Giuseppe Ungaretti, qui avait fait paraître en 1967 *40 Sonnetti di Shakespeare*, et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle il dédie au grand poète péninsulaire ses variations sur le sonnet CXXVIII.

Le recueil *Sonnet* paraît du vivant de Shakespeare, à la différence de son théâtre, dont la première édition date de sept ans après sa mort, puisque le fameux *Folio*, édité à l'initiative de deux de ses anciens camarades, est de 1623. Ce recueil, imprimé par G. Eld, et mis en vente chez le libraire John Wright, paraît en 1609 ; l'auteur

a quarante-cinq ans à l'époque, est grand-père depuis un an, puisque sa fille aînée Suzan a donné le jour à Elizabeth Hall, fille de John Hall, docteur à Stratford, en février de 1608, qui est aussi l'année de la mort de sa mère, Mary Shakespeare. Son œuvre théâtrale est accomplie, à l'exception de *Coriolan*, de *Cymbeline*, du *Conte d'hiver* et surtout de *La tempête*, qui sera créée en 1611, à l'occasion du mariage d'Élisabeth, fille de Jacques I^{er}. C'est que le règne de la grande Elisabeth s'est achevé avec sa mort en 1603, et que cette circonstance a certainement influé sur la publication des *Sonnets*, dont plusieurs signes indiquent qu'ils ont été écrits bien avant leur édition. D'une part, deux des 154 textes qu'ils rassemblent avaient déjà paru dans un recueil collectif en 1599. De l'autre, le décès d'Elisabeth a permis le retour d'exil, et même la sortie de prison de nobles tombés en disgrâce. Parmi ceux-ci, il y avait Henry Wriothesley, comte de Southampton, et William Herbert, comte de Pembroke. Or, il se trouve que le dédicataire du livre est un certain Mr. W. H. On voit que ces initiales s'appliquent à l'un comme à l'autre, selon que l'on donne la priorité au nom ou au prénom. Il se trouve aussi que les deux avaient été les protecteurs de Shakespeare au début des années 1590. La probabilité penche cependant plutôt vers Southampton, à qui Shakespeare avait déjà dédié ses deux autres principales œuvres lyriques, *Vénus et Adonis*, en 1593, et *Le Viol de Lucrece*, en 1594. Cet aperçu est très sommaire, parce que s'attarder au commentaire des *Sonnets* en général, et pas précisément à ce qu'en fit Marcel Thiry non seulement m'écarterait de notre sujet, mais m'entraînerait dans des dérives exégétiques sans fin. Sur leur paternité, sur leur ordre, sur leur destinataire, sur leur thématique, sur leur datation, le recueil a inspiré des bibliothèques entières, ce qui a fait dire à un certain Chambers, autorité en la matière semble-t-il, qu'« on a écrit sur les *Sonnets* plus de sottises que sur aucun autre sujet shakespearien. »

Revenons-en à Marcel Thiry. Comment en est-il venu, non seulement à admirer ces poèmes, dont il s'éprit fort tôt semble-t-il (après tout, pourquoi n'aurait-il pas eu accès, dès sa jeunesse, à la belle traduction, si injustement décriée, de François Victor-Hugo ?), mais à mettre lui-même la main à la pâte, à se mesurer en qualité de poète à ce sommet de son art ? La propre fille de Thiry, Lise, semble avoir joué un rôle dans ce rapprochement. En 1941, étudiante en médecine à Liège, elle suit des cours de danse auprès de Fanny Thibout et y rencontre d'ailleurs une jeune camarade, Renée Brock, qui lui dit qu'elle s'essaie à la poésie et aime les œuvres de son père. Ce petit corps de ballet est sollicité par la troupe théâtrale de l'université, animée par Jean Hubaux, professeur en philologie classique, pour participer à la production de *La tempête* de Shakespeare. Lise fait plus que danser dans ce spectacle : elle se voit confier le petit

rôle d'Iris et nous dit dans ses mémoires, auxquelles elle a donné le beau titre de *Marcopolette*, que le texte français en a été rédigé par son père « sur injonction de Jean Hubaux ». Et Lise poursuit : « Sur sa lancée, papa va commencer à flirter avec les *Sonnets* en composant des *attouchements* qui, tour à tour, enlacent le poème élisabéthain de près, avec traduction presque littérale, – puis s'en écartent, comme un amoureux qui prend du recul. » Et elle poursuit, formulant, mieux que nous ne pourrions le faire, la question que nous nous posons : « Est-ce vraiment Jean Hubaux qui, en incitant mon père à traduire un lambeau de *La tempête*, a transmué l'admiration respectueusement libertine de Thiry pour l'Élisabéthain en une tentation de le trahir ? » Ce n'est qu'une hypothèse, d'autant qu'en 1942, jouant son Iris sur la scène de l'Émulation de Liège, elle se dit « inconsciente de ce qui commence à mijoter dans les Imbes paternels ».

Voilà pour l'agent déclencheur d'un processus qui ne trouvera son aboutissement que trente ans plus tard. Mais il demeure une autre question : Thiry s'intéressait-il à la traduction ? Je me suis entretenu du problème avec Pierre Halen, qui m'a dit que ce devait être là l'un des thèmes dont Thiry débattait volontiers avec son ami Robert Vivier, qui d'ailleurs fit paraître, à l'enseigne de notre Académie, en 1960, à l'époque où Thiry était secrétaire perpétuel, son ouvrage *Traditore. Essai de mise en vers français de poèmes occitans, italiens, espagnols, roumains, polonais et russes de diverses époques*. Mais Halen, grand expert en la matière cependant, avoue ignorer où se trouve la correspondance entre Thiry et Vivier : aux AML ?, à Liège ? L'une des principales qualités du traducteur, a dit George Steiner dans son monumental *After Babel*, c'est de bien faire l'inventaire de ce qui doit être traduit. Cela suppose une attention, une pénétration, une méticulosité qui, chez Thiry, sont justement exceptionnelles. Artisan inouï de la prosodie, ciseleur extraordinairement raffiné lui-même, il repère dans le poème en langue étrangère les plus subtils procédés, qui lui semblent devoir être restitués au risque de perdre ce qu'il tient pour l'essentiel. Il y a là une « gageure », comme il dit, dont il rappelle que Mallarmé l'« avait sagement déclinée ». Lui-même la déclinera dans son commerce avec Shakespeare. Les traducteurs sont forcément des relativistes : ils savent qu'ils devront négocier avec l'original, et admettre des approximations. Thiry, qui est absolutiste, refuse ces compromis, et c'est l'un des secrets de la singulière méthode qu'il va mettre en œuvre dans ses *Attouchements*, que nous allons à présent aborder. Il faut d'abord dire qu'il s'agit d'un petit livre : 56 pages dans l'édition originale chez De Rache, 26 dans l'édition des œuvres poétiques chez Seghers. Ce qu'il y a de remarquable, c'est que sous cette forme, l'« Argument » prend à peu près autant de

place que les poèmes eux-mêmes. C'est dire qu'aux yeux de l'auteur, le livre est bien davantage une réflexion sur l'œuvre shakespearienne qu'une tentative de restitution. Première explication de l'emploi du terme *attouchement*. Mais il y en aura d'autres.

Cet argument est ponctué par la citation intégrale de sept sonnets, qui ne sont présentés qu'en anglais. Thiry y met dès lors le lecteur à l'épreuve de comprendre l'original, ou d'avoir recours à une traduction. Cette exigence induit une frustration ; or la frustration est justement l'état qui a présidé à l'entreprise tout entière, qui est en fin de compte, on le verra, une réflexion sur la condition amoureuse autant que sur la communication poétique.

D'entrée de jeu, Thiry aborde un thème obsessionnel chez lui : celui de la distance. On se souvient de la nouvelle du *Grand possible* ayant le mot « distance », mis au pluriel, pour titre : ici, il tente une comparaison entre la lumière tombée des étoiles déjà mortes, les poèmes écrits dans le passé et qui nous comblent aujourd'hui encore, et les jeunes filles que croisent les vieillards, alors qu'ils relèvent de deux temporalités différentes. « Nous recevons la lumière de jeunes êtres et communiquons ainsi avec eux dans le temps, alors que nos existences sont lointaines des leurs, étant entrées dans l'âge sombre », écrit-il, et il poursuit : « C'est la même étrangeté, encore que le phénomène soit inverse : la vieillesse déjà dans la zone obscure reçoit les rayons de la lignée qui la suit dans l'ordre du temps. »

On perçoit là d'emblée ce qui a requis Thiry dans les *Sonnets* : l'approche cosmique, pour ne pas dire métaphysique, de l'amour, et qui fait de Shakespeare, dans ces textes, un précurseur des « Metaphysical Poets », dont John Donne est le chef de file. Cette approche n'a rien de désincarné, et Thiry y insiste, précisant d'ailleurs sans attendre qu'il souffre d'une invalidité grave face aux *Sonnets* : il n'est sensible qu'au sexe féminin, ce dont il s'excuse plaisamment : « Les jeunes filles donc, puisqu'il ne s'agit que de ce sexe pour ma nature bornée, ont une existence perceptible pour ceux qui sont cependant loin d'elles et vivent dans cet autre univers qu'est un autre âge. » Il reconnaît cependant qu'il peut arriver que ces deux âges se rencontrent plus durablement, au-delà de la simple perception : « Ce commerce peut aller plus loin », précise-t-il, mais « ce n'est pas sans contre-indications assez nombreuses et risques d'accidents ».

De la même manière, ajoute-t-il, mais à l'inverse dans le temps, « d'anciennes œuvres habitent notre temps avec nous, comme le font les filles nouvelles ». Et, au premier rang de ces œuvres, il place les *Sonnets* dont il trouve même sacrilège qu'il faille préciser qu'il s'agit de ceux de Shakespeare. Cette précision lui paraît aussi

déplacée que celle des Hébreux qui parlent d'un Dieu d'Israël, justifiant ainsi « les idolâtries des voisins ». Reconnaisant, toujours avec humour, qu'il appartient à cette « secte qui date son ère de l'an 1609 », il justifie son intégrisme par le fait que ces *Sonnets* sortent de la nuée. À l'époque où il écrit, la pensée dominante décrétait volontiers que l'identité de Shakespeare était plus que floue, et Thiry se plaît à penser, notamment après la lecture de la biographie de A. L. Rowse, si précise quant à l'époque et au milieu où circula l'auteur d'*Hamlet*, et si prudente quant à sa personne lui-même (« Il ne lui arrive rien, il ne dit rien, il ne ressemble à rien », constate Thiry), que Shakespeare pourrait n'être qu'un pur esprit, voire un fantôme.

N'empêche que Thiry est obligé d'admettre que, s'il est impossible de déduire des pièces, tant elles sont diverses, la personnalité de leur auteur, l'on peut, au départ des *Sonnets*, imaginer un personnage cohérent. Et là, nous détenons une autre clé de la dilection de Thiry : il se trouve, avec ce poète antérieur de près de quatre siècles, des traits de ressemblance : « Nous voyons l'homme que fut ce poète : homme complexe, contradictoire, et cette complexité, ces contradictions, nous attestent une ressemblance avec notre propre nature et favorisent notre sympathie. » Et ce à quoi il est le plus sensible dans la situation que décrivant les *Sonnets*, c'est la triangulation. L'auteur des poèmes ne cesse d'enjoindre celui qu'il aime de prendre femme, condition nécessaire pour avoir un enfant, de préférence un fils qui perpétuerait sa beauté (c'est là une tracasserie que les homosexuels d'aujourd'hui n'abordent plus d'aussi classique façon). Et ce « mariez-vous » ravit Thiry, parce qu'il « étonne par la supériorité qu'il indique sur les amours ordinaires, dont la jalousie est l'attribut naturel ». Thiry voit là l'émergence, au-delà de la « perversité scabreuse d'une comédie boulevardière », de ce qu'il appelle « une intellectualisation du conflit amoureux, jusqu'à la pureté d'une morale d'exception ». Et il en trouve l'illustration dans le sonnet XLII, où le poète se réjouit que son amant ait séduit sa maîtresse et que de cette façon, son ami et lui ne forment qu'un, en somme, comme l'écrit Thiry, « il est deux fois vainqueur d'elle ».

Il y a là apparente contradiction : les *Sonnets* n'ont pas d'auteur distinct, relèveraient de la « poésie révélée », et cependant l'on chercherait, derrière les vers, une psychologie particulière ? Thiry la résout en postulant que « les *Sonnets* sont une personne, plus qu'aucune œuvre poétique peut-être ». Il poursuit alors la métaphore, car c'en est une assurément. Dans la logique érotique des *Sonnets*, à supposer donc qu'on puisse les assimiler à une personne, « par quels moyens un tel amour d'une créature faite de verbe peut-il posséder son objet ? » En l'occurrence, ces moyens sont la

lecture, la relecture, la scrutation, l'analyse, l'interprétation, pour les lecteurs qui sont poètes ce qu'il appelle « l'imitation plus ou moins consciente ». Et puis, évidemment, la traduction lorsque le texte-personne en question est composé dans une autre langue, cette traduction que Thiry définit superbement comme « une forme de l'imitation amoureuse ».

Mais cette traduction, dans le cas des *Sonnets*, avance Thiry, ne sera qu'une tentative impossible. Et il énumère plusieurs raisons à l'appui de sa thèse. D'abord le fait que l'équivoque sur le sexe, une des caractéristiques principales du texte soit « servie par le génie de la langue anglaise », ensuite la fréquence des monosyllabes dans la poésie anglaise en général, et très précisément dans les *Sonnets*, qui « prohibe toute traduction française qui voudrait respecter le mètre ». Mais surtout, et c'est là que transpire l'exigence extrême de Thiry, ce que j'appelle son intégrisme, « la raison essentielle de la difficulté insurmontable de traduire les *Sonnets*, de les traduire en fidélité poétique, c'est que les *Sonnets* sont poétiques jusqu'au bout des ongles de chaque vers, ce qui implique une nécessité rigoureuse de chaque mot, de chaque tournure, de chaque construction ». Cette impossibilité spécifique à ses yeux, il la vit comme « une infortune d'amour ». En accord avec l'œuvre dont il fait vainement le siège, il parle dès lors de son attitude en termes de circonstance, donc en termes amoureux, et en livre la clé, à savoir le repli sur l'attouchement : « Je me suis contenté de traduire les vers qui le voulaient bien. Ce furent, de leur part, de très rares abandons. Et dès que la suite du poème esquivait mon approche, se montrait rétive à l'assimilation, refusait le contact, après quelques sollicitations prudentes et plutôt que de tout gâter par l'insistance, l'effort et la contrainte, je renonçais, je laissais s'évader la forme dont je n'avais retenu qu'une courbe, une chaleur devinée, un instant. Je n'avais pas eu l'étreinte, mais au moins, fugitif et si cher, l'attouchement. »

Procédant de la sorte, il invente, en fait, ce que l'on pourrait appeler l'essai poétique, qui utilise le poème pour commenter, amplifier, accompagner, élucider, mais aussi en quelque sorte mimer le poème. Thiry propose d'ailleurs lui-même, dans ce livre qui est une sorte de mise en abîme à emboîtages multiples, une catégorisation des différents types de poèmes que sa démarche lui inspire. Il y a ceux qui intègrent des vers anglais tels quels, non traduits, dans un texte qui peut être selon ses définitions, « une paraphrase d'eux, une songerie à propos d'eux, un jeu autour de leur jeu ». Il y a ceux qui, partant d'une courte réussite de traduction, se prolongent en « une variation libre sur ce texte. » Et puis il y a ceux qui sont de simples déclarations d'amour adressées aux *Sonnets*, qu'il tient, répétons-le, pour une personne.

Toutes ces pratiques sont, en fait, et il le reconnaît, compensatoires. L'amour, dit-il, y prend des « libertés coupables envers l'œuvre qui s'est dérobée à sa tentative de la faire se plier à la translation dans une autre langue ». Tant il est vrai, comme dit Wilde qu'il cite, que « chacun ici-bas tue ce qu'il aime », fût-ce avec une traduction. Il confesse d'autres privautés encore, comme celle d'avoir quelquefois été plus explicite dans la désignation des détails physiques, en ayant recours au verbe de son siècle, « libéré de bien des défenses », dit-il. Il craint même, avec une délicatesse qui maintenant prête à sourire, avoir « donné là un peu souvent dans un certain travers. Ainsi je m'aperçois qu'il s'y trouve deux fois le mot *aréole* ; c'est beaucoup. » Bon Dieu ! Comment Marcel Thiry aurait-il accueilli la littéralité de Houellebecq, ou celle de nombre de ses consœurs, bien plus déboutonnées encore !

Venons-en aux poèmes eux-mêmes, qui sont greffés sur une quinzaine de sonnets, prélevés pour les deux tiers dans le dernier tiers de l'ensemble. On pourrait se demander pourquoi Thiry tient à reproduire les sonnets en question, alors qu'il ne les a justement jamais suivis à la lettre. C'est comme si, à la différence des éditeurs qui juxtaposent original et transposition, il ne voulait pas faire vérifier par le lecteur la fidélité de la version, mais plutôt les écarts qu'il s'autorise. Et il ouvre l'ensemble par une première célébration, qui s'écarte résolument de la structure du sonnet, mais veut surtout souligner la réussite inégalée du recueil : « Or depuis lors nul velours de paroles / N'est plus venu valoir votre velours. / Votre parole, étoile corporelle, / Luit non pareille au ciel noir des amours. » Vient ensuite une variation sur le sonnet CXIII, qui est un peu la quintessence, sans jeu de mot, de l'exercice dans son ensemble : le texte est superbe, il intègre par deux fois le même emprunt au texte shakespearien, mais prend un autre chemin, guidé par le génie de la langue française. L'ironie veut qu'il confère au deux derniers vers la même rime qu'en anglais, mais en leur faisant dire tout autre chose.

Il se plaît ensuite, à propos du sonnet CVI, à développer l'idée qui lui est chère que les *Sonnets*, comme corpus, serait un corps à célébrer, partie par partie, ce qui l'autorise à voir dans le fameux vers *Oh hand, of foot, of lip, of eye, of brow* ce qu'il appelle « un chapelet de syllabes de vous », et à compléter ces blasons par un gros plan supplémentaire sur le genou, que Shakespeare a négligé, et qui lui semble à lui, Thiry, très précieux : « En cette horlogerie interne d'un genou, / riche d'agencements internes comme d'un vers ».

Plusieurs de ses poèmes prennent à revers les fameux « sonnets à conclusion procréatrice ». Des commentateurs ont prétendu que Shakespeare avait été encouragé à les écrire par l'entourage de son

protecteur, quel qu'il soit, entourage qui tenait à ce qu'il prenne femme afin de prolonger sa lignée. Thiry voudrait au contraire dissuader l'auteur de se livrer à cette propagande : « ne va pas perdre à conseiller procréature / Ce temps de ciel sur terre », lui enjoint-il. Il lui fait même remarquer, non sans humour, que la chair de sa chair pourrait ne pas hériter de sa beauté : « Mais n'avais-tu pas vu que l'espèce est mensonge / Et que ton lord vermeil aurait pu faire un singe, / Comme il peut advenir un enfant d'or au laid ? » Remarque qui fait inmanquablement songer à cette boutade de cet autre grand admirateur de Shakespeare qu'était George Bernard Shaw. Un jour, une des plus belles femmes de Londres l'aborde et lui dit : « Maître, nous devrions faire un enfant ensemble. Imaginez : il aurait votre génie et ma beauté ! » Shaw lui aurait répondu, pince-sans-rire et non sans goujaterie : « Mais imaginez un instant que ce fût le contraire ! » Thiry, cependant, reconnaît que pour sa part, il ne regrette nullement de s'être souvenu du prêche, comme il dit, du poète, et d'avoir été deux fois père : « Sans être la *fairest creature*, sans qu'il fût grave / Si je n'eusse assuré de ma forme un relai. / Quelquefois, souvenir de ton prêche, il m'arrive, / Suivant des yeux par mes sentiers du jardin fixe / Le bige fraternel d'un fils et d'une fille, / De penser que, chanceusement et bellement / J'aurai fait mon salut procréativement. »

Ceux qui connaissent intimement Thiry percevront combien, sous le masque de ces jeux poétiques, il se livre ainsi à la confiance. Les autres sentiront combien l'humour a présidé aussi à cette entreprise. Je ne voudrais pas vous asséner une lecture page à page de cet ouvrage, vous en conviendrez, unique en son genre, mais, à dernier titre d'exemple, voici le double traitement qu'il imagine à une image illustre de son modèle, le fameux *then thou whose shadow shadows doth make bright* du sonnet XLIII. D'une part, il s'en sert dans cette ode aux jeunes filles qui se livrent à son regard et surtout à son écoute parce qu'à leurs juvéniles yeux il ne fait déjà plus partie du règne des vivants (XXII). De l'autre, il invente, en amplifiant la métaphore en question, le concept de contrelumière (XLIII)...

Vous le voyez, ce petit livre est un joyau aux reflets infinis. Il est avant tout une invite à la lecture patiente, complice, spéléologique dirais-je, sans trahir l'auteur de *Songes et spélonques*. Si je vous ai instigué à y aller voir vous-même, mon propos n'aura pas été inutile.

Une amitié littéraire : Albert Mockel et George Garnir

Communication de M. Paul DELSEMME
à la séance mensuelle du 10 novembre 2001

J'ai rencontré Albert Mockel une seule fois, mais cette rencontre est gravée dans ma mémoire. C'était, je crois, tout au début de l'année 1944. Je voulais savoir si le fondateur de la revue *La Wallonie*, si proche du mouvement symboliste, avait eu des contacts avec Charles Morice, l'auteur de *La Littérature de tout à l'heure* (1889), ouvrage fondamental de la doctrine symboliste, qui fit un assez long séjour en Belgique à la fin du XIX^e siècle et que, sur les conseils de mon maître Gustave Charlier, j'avais choisi comme sujet de mémoire de licence.

Il me reçut au Musée Wiertz dont il était le conservateur depuis le 1^{er} octobre 1940, succédant à Grégoire Le Roy. Soit dit en passant, les collaborateurs de l'occupant avaient manœuvré pour s'emparer de la fonction, mais sans succès. Pour le rejoindre dans son bureau, je dus traverser les salles désertes du musée, qui était fermé au public en ce temps de guerre et qui, passablement maussade en temps ordinaire, me parut sinistre dans sa désolation de lieu abandonné. L'accueil souriant du poète dissipa mon bref accablement. Je savais qu'il était entré dans sa septante-huitième année : je fus frappé par sa silhouette svelte, l'éclat de ses yeux bleus et la fraîcheur d'un visage qu'une petite moustache blanche vieillissait à peine. Rien, dans son physique, ne présageait que « l'amère Matrone aux amères mamelles » l'emporterait un an plus tard.

Notre conversation porta principalement sur ses *Propos de littérature* (1894), où, néophyte de ces questions, je venais de découvrir qu'il avait analysé la nature du symbolisme de manière plus pénétrante que les célèbres pages doctrinales de Charles Morice.

Comme je lui disais, sans la moindre arrière-pensée, qu'il me fallait me rendre à la Bibliothèque royale pour lire les *Propos de littérature*, il m'annonça que dorénavant j'en disposerais chez moi et, se levant, il alla prendre dans une armoire un exemplaire qu'il dédicaca sur-le-champ. Souvenir inoubliable ! L'exemplaire que je reçus n'était pas unique ; en vérité, il faisait partie du petit stock de *Propos de littérature* que Mockel s'était constitué vers 1920 à la faveur de ses relations avec le *Mercure de France*. C'est ce que m'apprit plus tard une de ses lettres à Gustave Charlier¹.

Je n'ai eu aucun contact personnel avec George Garnir. Mais pendant près de trois années, de 1937 jusqu'au jour de sa mort, le 26 décembre 1939, je fus régulièrement tenu au courant des événements de sa vie quotidienne par une amie commune, qui le voyait au moins une fois par semaine en tant que médecin et en tant qu'intime de sa famille². Pressenti par cette amie, George Garnir préféra ne pas me rencontrer, alléguant qu'il ne désirait pas se montrer à quelqu'un qui ne l'avait pas connu moins âgé et plus alerte. Il en fut ainsi. Mais à force d'entendre mon informatrice me parler de l'auteur des *Dix-Javelles*, de sa bonté, de sa générosité, de son humour, de son goût wallon des *spots* et de son extrême sensibilité aux choses qui relèvent du cœur plutôt que de la raison, j'avais l'impression de le connaître depuis toujours et en profondeur. La réaction vivement approbatrice et un peu étonnée de sa sœur, Madame Ackermans, à la lecture de ma préface à *George Garnir. Les meilleures pages* (1955), attesta que mon impression était juste ; j'en ai conçu un réel bonheur.

Albert Mockel et George Garnier se lièrent d'une amitié que leurs échanges épistolaires révèlent singulièrement active entre 1886 et 1889, années fastes dans l'histoire de la littérature française de Belgique. Cette correspondance, je vous invite à la parcourir avec moi pour y relever, chemin faisant, propos, événements, débats qui directement ou obliquement éclairent la genèse des œuvres, la vie des cercles et l'élaboration des conceptions littéraires.

1/ Gustave Charlier, « Quelques lettres d'Albert Mockel », dans *Les Cahiers du Nord*, 1946, II (Albert Mockel parmi nous), p. 470.

2/ L'intermédiaire évoquée ici était une personnalité : Marguerite Van Essen (Bressoux 1890-Schaerbeek 1991) fut l'une des premières infirmières formées par Édith Cavell. Celle-ci l'ayant autorisée à agir en toute liberté après le départ des derniers blessés belges du Palais royal en automne 1914, elle passa clandestinement en Hollande, gagna le front par l'Angleterre et fit toute la guerre comme infirmière, le plus souvent en première ligne. Elle fut gravement gazée. En 1920, elle entreprit courageusement et dans des conditions difficiles les études de docteur en médecine. Quand je fis sa connaissance à la fin de l'entre-deux-guerres, elle était souvent interviewée par des journalistes anglais désireux de recueillir des souvenirs d'Édith Cavell.

La collection compte au total trente-trois lettres, toutes inédites, à l'exception de trois que j'ai déjà reproduites partiellement³. Elles se répartissent comme suit : quatre lettres de Garnir à Mockel m'ont été communiquées par les Archives et Musée de la littérature ; vingt-neuf lettres m'ont été confiées par Madame Ackermans, à savoir vingt-cinq adressées à Garnir par Mockel, une isolée de Mockel à Fernand Severin et trois brouillons de missives de Garnir à Mockel⁴.

Un personnage traverse si souvent la relation des deux épistoliers qu'il convient d'expliquer en préliminaire pourquoi il s'y trouve : c'est de Fernand Severin qu'il s'agit.

Son amitié pour Garnir, son cadet d'un an⁵, remontait à octobre 1884 lorsqu'il devint son condisciple à l'Athénée royal de Bruxelles, rue du Chêne, où il terminait le cycle des humanités anciennes commencé au Collège Notre-Dame de la Paix à Namur⁶. Son père François Severin, avait quitté récemment la ferme de Pinteville à Grand-Manil et s'était établi à Zuen, à proximité de Bruxelles. Dans un manuscrit inachevé, communiqué par Madame Ackermans⁷, Garnir a raconté avec enjouement les après-midi passées chez l'ami Fernand :

J'ai le souvenir de nombreuses après-midi où j'allais voir Severin à Zuen, chez son père le fermier ; non pas un fermier en sabots, avec un bonnet de laine et une ficelle qui tient lieu de bretelles, mais le gros et puissant censier wallon haut en couleur, les bottes terreuses, contant des histoires gaillardes en buvant du vieux bourgogne et en tirant des bouffées d'une grosse pipe en « calciné ». La maison d'habitation était celle qui convenait à un poète : sur un terrain entouré de vieux fossés de défense, à peu près asséchés et envahis par les roseaux, un manoir de briques avec une tour à deux étages d'où l'on dominait la contrée. Que de fois nous nous sommes réfugiés dans cette tour tout là-haut avec le vent et les oiseaux, déclamant des vers, admirant la campagne où les denrées montaient, regardant couler là-bas la Zuen sous les aulnaies, paresseuse et traînante comme il convient à une rivière du plat-pays !

3/ Paul Delsemme, « Échos épistolaires d'une franche amitié : Fernand Severin et George Garnir », dans *Bulletin de la Société d'étude des lettres françaises de Belgique*, mars 1985, numéro 9-12, pp. 1-36.

4/ Lors de l'exposé oral en séance de l'Académie, je me suis évidemment borné à citer des fragments de la correspondance reproduite ici presque *in extenso*.

5/ Fernand Severin, né à Grand-Manil le 4 février 1867 ; Garnir, né à Mons le 12 avril 1868.

6/ Voir : Les Trois Mousquetaires [G. Garnir], « Fernand Severin », *Pourquoi Pas ?* 30 janvier 1925.

7/ *L'Adolescence de Fernand Severin* : six pages manuscrites.

Et Garnir de dire le culte qu'ils vouaient tous deux à Hugo, au « Tout-Puissant des Lettres » :

Nous le lisons tout haut, nous en savions par cœur des poèmes entiers – et si nous proclamions notre admiration pour Baudelaire que nous comprenions mal encore, nous sentions tout de même que le maître de nos âmes éprises de la culture latine, c'était Hugo.

Diplômés de l'enseignement secondaire en 1885, les deux jeunes gens s'inscrivirent à l'Université libre de Bruxelles où ils s'attardèrent un peu, l'un et l'autre se dispersant dans des activités intéressantes mais nuisibles à la concentration studieuse. Severin mit six ans pour être docteur en philosophie et lettres, Garnir sept ans pour être docteur en droit (après avoir obtenu, il est vrai, le titre de docteur en sciences politiques et administratives en 1889). Leurs ajournements étaient imputables en grande partie à la littérature, où ils ambitionnèrent d'entrer dès le début de leurs études universitaires.

Fernand, plus mûr, plus motivé sans doute, tente sa chance avant Garnir. Il envoie à *La Jeune Belgique* des vers dont la Boîte aux lettres de la revue accuse réception le 10 mars 1885 : « F.S. Zuen. [...] Votre lettre est touchante et charmante, mais ce n'est pas une raison pour se laisser attendrir. Vos vers sont médiocres, travaillez, vous ferez mieux, et gare aux chevilles ; lisez les vers de Potvin, la réaction vous fera faire des chefs-d'œuvre »⁸. Il récidive deux fois avec d'autres textes, jugés meilleurs, mais encore insuffisants. Le quatrième essai est le bon. On lit dans la Boîte aux lettres du 1^{er} août 1885 : « Fern. S. Zuen. Bon. Passerez dans le prochain. Signez-vous ? ». Dans la livraison du 1^{er} septembre paraît le poème *Les Étalons*, de facture parnassienne, qu'il signe de son nom.

Quelques mois plus tard, il frappe à une autre porte. Le 4 janvier 1886, il se réclame d'un cousin, Armand Hanotieau, étudiant en philosophie à Liège et introduit dans le cercle de *L'Élan littéraire*⁹ pour s'adresser à Albert Mockel, qui anime cette revue depuis janvier 1885 et qui – le sait-il ? – a le même âge que lui, à un mois près¹⁰. De sa lettre, j'extrai ce qu'il dit, avec une ardeur toute juvénile, de son ambition littéraire et de sa position à l'égard des tendances de la poésie contemporaine :

8/ Voir Valère Gille, *La Jeune Belgique. Au hasard des souvenirs*. Bruxelles, Office de Publicité, 1943 (p. 23).

9/ Armand Hanotieau apparaît avec deux textes en prose : *Hiver*, dans *L'Élan littéraire*, 1^{ère} année (1885), pp. 203-204 ; *Divita*, dans *La Wallonie*, 15 janvier 1887, pp. 51-52.

10/ Albert Mockel est né à Liège le 27 décembre 1866.

Vous êtes là-bas une brillante jeunesse à ce qu'il paraît, que le beau et l'idéal tourmentent. Je voudrais y être aussi. Une jeunesse pleine de feu sacré est une chose sublime ; mais, las ! elle est rare à présent, en terre de Belgique surtout, et les amants des chimères chantent, rient et pleurent dans la solitude. Certains font fi de la poésie personnelle, se dérobent derrière leur œuvre et nous donnent des vers éclatants et superbes, pleins de couleurs, pleins de fougueux claironnements, mais dont le cœur est souvent absent. D'autres, sur un mode de romance et de littérature de pensionnat, pleurnichent leurs petites émotions, parlent de coupe de fiel, que sais-je ? et tombent dans un défaut pire que l'autre, véritable poison pour l'art : la fausse sentimentalité.

[...]

J'ai la foi : je crois aux créateurs qu'on nomme Van Hasselt, De Coster, Pirmez, Lemonnier, maîtres en splendeur poétique, en histoire dramatique, en exquise sentimentalité, en vigueur saine et wallonne ; mais je crois aussi à ceux qui viendront soit avec de délicates et charmantes compositions comme les vôtres d'heureux présage, soit des œuvres de fer et de sang comme d'autres, et enfin, puisqu'il faut le dire, je crois un peu en moi...¹¹

Le lendemain, le 5 janvier, Garnir, à son tour, se fait connaître à Mockel. Cette coïncidence n'est pas un effet du hasard ; la lettre de Georges s'inspire visiblement de la démarche de Fernand :

Monsieur,

Je m'adresse à vous poussé par cet esprit de confraternité qui unit ceux qui pensent et qui rêvent. Un ami qui sera bientôt vôtre, Fernand Severin, m'a initié à votre revue. Nous avons lu non sans plaisir quelques numéros de l'*Élan littéraire* qui font honneur à vos collaborateurs liégeois et je vous prie de me compter au nombre de vos abonnés. Vous êtes de ceux qui ont tenté cette entreprise patriotique – comme a dit un Jeune Belgique – de fonder une littérature nationale où tout au moins de réveiller cet esprit littéraire qu'on aurait pu croire mort chez nous il y a quelques années.

Peut-être accueillerez-vous les efforts que l'on fait par ici – en novice –, cela s'entend, mais avec un peu de ce courage qu'il faut aux jeunes.

Je vous envoie donc quelques vers que vous jugerez si vous y tenez. J'y reviendrai.

Garnir recopie ici les neuf quatrains de son poème *Le Temps des chèvrefeuilles* dont il me faudra reparler.

11/ Lettres de Fernand Severin à Mockel, AML, EcR I 236. La lettre du 4 janvier 1886, reproduite par Mockel dans la revue *Hena*, février-mars 1932, a été citée presque *in extenso* par Henri Davignon dans son discours de réception à l'Académie. Voir *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, 1933, tome XII, pp. 28-29. Severin joignait à sa lettre trois textes, *Sonnets des mugnets*, *Sonnet à une espiègle* et *Dalila*, qui parurent dans *L'Élan littéraire* du 15 janvier sous le nom de Hernan.

Je vous enverrai, si vous voulez, quelques vers que j'ai cherchés dans les taillis fourrés des Ardennes, l'âpre pays où j'ai grandi et qui n'est plus hélas, que la patrie de mes vacances.

Quoiqu'étant pour la première fois votre correspondant, je termine avec cette idée de fraternité de notre Belgique wallonne et de nos universités en vous serrant loyalement la main.

Georges Garnir

Rue du Cadran 7, St Josse-ten-Noode

P.S. Je fais suivre ma lettre d'un mandat poste du prix de l'abonnement.

Je signerais, en cas d'insertion, G. Girran¹².

Le 16 janvier, Mockel, traitant Garnir de « cher confrère », accuse réception de ses vers, les trouve charmants et s'engage à les insérer dans la livraison de février ou celle de mars. Le 28 janvier, Garnir le remercie chaleureusement, tient à lui dire combien il a goûté la nouvelle qu'il a publiée dans *L'Élan littéraire* sous le titre *Nerveux !*¹³ et, en vue d'une collaboration qu'il souhaite prolonger, soumet à son verdict un sonnet intitulé *Si tu savais !*

La réponse de Mockel, non datée, a dû être immédiate puisque la lettre suivante, qui y fait allusion, porte la date du 1^{er} février 1886. Mockel aime beaucoup *Si tu savais !* qui, selon lui, vaut cent fois mieux que *Le Temps des chèvrefeuilles*. Les imperfections de ce poème lui ayant échappé lors d'une lecture trop hâtive, il invite le « cher collabo » à y remédier de toute urgence afin que les deux poésies paraissent encore en février. Mockel a débuté il n'y a guère dans la littérature et il porte déjà sur les textes le regard d'un écrivain chevronné, pour ne pas dire d'un maître. Écrit au courant de la plume et au pied levé, son examen du *Temps des chèvrefeuilles* en donne une preuve exemplaire.

Voyons cela de près.

Les strophes 1 et 2 se présentent comme suit dans la version originale :

Septembre connaissait le vert ardent des feuilles
Et là-bas, blanchissant le long du rocher noir
Se hâtaient de fleurir les premiers chèvrefeuilles
Dis-moi, t'en souvient-il ? Vois-tu, c'était le soir.

12/ Anagramme de Garnir. Il ne faut pas chercher loin ! – Cette première lettre de Garnir à Mockel a figuré à l'exposition organisée en collaboration par notre Académie et la Bibliothèque royale en décembre 1966 : *Albert Mockel. Le centenaire de sa naissance*. Catalogue rédigé par Jean Warmoes (p. 9).

13/ *Nerveux !*, dans *L'Élan littéraire*, 2^e année, 1886, pp. 104-110, 140-153, 165-171, 178-183, 197-203.

Dans son manteau de feu, qu'éclabousse un or sombre
Le soleil s'endormait au loin, sur les champs noirs
Allongeant vaguement le fin brouillard des soirs
Qui barre le ciel pourpre et monte en lambeaux d'ombre.

Mockel constate que la rime *noir soir* apparaît deux fois de suite.
Garnir revoit sa copie. Nouvelle version :

Septembre carminait le vert ardent des feuilles
Et là-bas, sur les flancs du rocher blanchissant
Se hâtaient de fleurir les premiers chèvrefeuilles.
– L'Occident s'allumait des splendeurs du couchant.

Dans son manteau de feu qu'éclabousse un or sombre
Le soleil s'endormait au loin sur les champs noirs
Étirant longuement le fin brouillard des soirs
Qui barre le ciel pourpre et monte en lambeaux d'ombre.

Les strophes 6 et 7 s'enchaînent harmonieusement, mais une grossière faute dépare la septième :

... Mais quand la fleur fanée eut séché sur ton front,
Ton doux amour s'en fut avec les chèvrefeuilles
Et lorsqu'au bois verdi le printemps mit des feuilles
Je m'en allai rêveur songeant à l'abandon

Où parfois le soleil lasse la fleur humide
Et je vis d'autres mains nouant dans tes cheveux
Les fleurs que jadis moi j'y avais mis, heureux
Avec l'espoir trompeur de mon amour timide.

Garnir retouche le premier vers :

... Mais quand la fleur fanée fut morte sur ton front

et refait les deux derniers vers de la strophe défectueuse :

La frêle fleur des bois que j'y plaçai, fiévreux,
Avec l'espoir lointain de mon amour timide.

Mockel suggère d'éliminer la strophe 8 :

Je me raille aujourd'hui, ne voulant point songer
A ces jours où j'ai vu, dans un lointain de rêves
Avec ces bercements souples qui font aimer
Ton corps svelte onduler sur le sable des grèves.

Ce quatrain est vraiment malheureux : *songer* ne rime pas avec *aimer* et il ne se trouve point de chèvrefeuilles sur le sable des grèves. Garnir obtempère : il supprime. La neuvième strophe, qui devient la huitième, fait rimer *vergers* et *rochers* :

Mais à l'anniversaire, en voyant aux vergers
Le Zéphyr automnal grelotter dans les feuilles
Je vais m'asseoir parfois au milieu des rochers
Et pleurer, quand revient le temps des chèvrefeuilles.

À l'invitation de son censeur, Garnir remanie le quatrain :

Et quand revient septembre, et que dans les vergers
Le zéphyr automnal grelotte dans les feuilles,
Songeur, j'aime évoquer mes rêves mensongers
Et pleurer quand revient le temps des chèvrefeuilles.¹⁴

Mockel était l'homme des retours en arrière, des mises au point, des repentirs. Ses correspondants devaient s'attendre à recevoir coup sur coup deux lettres, la seconde complétant, nuancant, corrigeant la première.

Le 1^{er} février, tout au plus deux jours après l'envoi de sa critique textuelle des *Chèvrefeuille*, il s'en veut de la sécheresse de cette lettre-là, s'excuse, et remercie Garnir pour l'intérêt qu'il a témoigné à *Nerveux* ! Cette longue nouvelle est un document d'époque. Par plusieurs de ses aspects, elle se rattache à la littérature décadente, elle fait penser par exemple au *Scribe* (1883) d'Albert Giraud. Le protagoniste du récit, Paul Amiot, de complexion fragile, « pauvre cerveau trop lourd à porter pour un corps sans vigueur », résiste mal aux épreuves de l'existence. Il a dû interrompre ses études et, réfugié dans une station du littoral belge, il tente de se refaire une santé et un moral. Pour son malheur, il s'éprend de la sœur d'un ami, Lucy Ghumin, une coquette, une allumeuse qui s'amuse à inspirer le sentiment amoureux qu'elle ne ressent pas elle-même. Après l'avoir bercé d'illusions, elle flirte éhontément sous ses yeux avec un bellâtre à l'esprit vulgaire. Paul Amiot se suicide.

Dans sa lettre du 28 janvier, Garnir soupçonnait Paul Amiot de s'être appelé Albert Mockel dans la vie réelle. Mockel rectifie :

[...] si Paul Amiot tient d'Albert Mockel – et il doit en tenir car quel est celui qui ne met un peu de lui-même sous la peau des poupées qu'il fait agir, – il ne l'est pas tant que vous le pensez et bien mari je serais si la débilité paralysait mes membres, comme les siens, moi qui raffole des exercices violents qui fouettent le sang et font briller les yeux. Lucy Ghumin est, elle, une mixture savante de trois éléments qui existent, hélas, bien vivants.

Le 15 juin 1886, *L'Élan littéraire* deviendra *La Wallonie*. Garnir, toujours sous le nom de G. Girran, destine au premier numéro de la nouvelle série deux beaux poèmes, *Mensis quum Julius ardet...*, un sonnet dédié à Fernand Severin, et *Dans l'au delà*, tente-huit vers dédiés à Albert Mockel. Celui-ci les a sous les yeux lorsque, le 27 mai 1886, il interpelle Garnir *ex abrupto* dans une lettre impérieuse, extraordinaire. Jupitérien, le directeur de revue s'érige en directeur de conscience littéraire :

14/ *Si tu savais !* et *Le temps des chèvrefeuilles* parurent dans *L'Élan littéraire*, 2^e année, respectivement p. 11 et pp. 41-42.

Cher collabo,

Garde-toi de Fernand Severin. Je le sais de source certaine : c'est ton ennemi mortel, et un ennemi secret, ce qui est d'autant plus terrible. Je le sais : c'est un gentil garçon, mais, crois-moi, prends-le en haine.

Je me souviens d'avoir combattu ses craintes, il y a quelques semaines : « Je ne suis pas moi, disait-il, je suis Baudelaire, de Banville, Hugo ou monsieur Quelconque ». Eh bien, il se trompe totalement, lui, il a une somme de force propre qui le différencie des autres, et s'il pouvait se brouiller avec Leconte de Lisle et avoir un duel avec Joséphin Peladan, il deviendrait tout de suite quelqu'un. Mais toi qui es aussi persuadé que moi de tout ce que je viens de te dire, tu gagnes justement le point fatal où tu vas subir les atteintes du mal fatal auquel semble avoir échappé Severin. Il n'a guère imité personne, lui (inconsciemment, s'entend, car il est incapable d'essayer de le faire) et dans tous les cas il est tout à fait original maintenant avec son vers large, – comme un jet puissant de pensées qui filtrerait entre les 12 pieds de ses alexandrins. Mais toi, garde-toi de Severin ! Tu es juste au point voulu où on imite quelqu'un ou quelque chose : Severin est là, redoutable justement par son originalité, son talent et l'amitié que tu lui portes. Prends-le en haine (littérairement parlant) et garde tes vers de l'influence des siens, comme d'une peste abominable.

Mockel cite quelques vers de l'envoi de Garnir :

Rêves-tu de ces temps bibliques des géants
Terribles et faisant trembler sous eux les mondes
Et dans l'empourprement splendide des couchants
Des horizons saignant de blessures profondes ?

Et il en déduit :

Ils sont fort beaux, ces vers, et en t'inspirant à ton insu de ce bon Fernand, tu es arrivé à faire des strophes vraiment splendides : je ne connais pas de strophe de lui qui soit meilleure que celle que je viens de citer. Mais, voilà le hic, il est tout entier lui, tandis que toi, tu es aux $\frac{3}{4}$ toi, et un petit $\frac{1}{4}$ Fernand Severin. Je suis persuadé que tu pourras te débarrasser de l'obsession de ses vers qui te poursuivent sans cesse à ton insu, et alors tu nous donneras des poèmes vraiment personnels, n'ayant gardé de ton union involontaire avec Severin qu'un profond amour de l'art et sa maîtrise dans la façon d'assouplir les vocables. Je te dirais bien encore de faire attention aux *Fleurs du mal*, mais comme c'est le commun écueil où chacun vient se buter, on a dû attirer déjà ton attention sur le grand terrible pour nous, Pierre Charles. Maintenant que j'ai rempli mon devoir (car ce n'est pas amusant de montrer le doigt à ses amis), j'éprouve un véritable plaisir à te dire joyeusement que tu es en progrès, un progrès colossal ! Tu as fait en ce peu de temps un pas immense et je gagne de plus en plus confiance en toi. Je sais que Severin et son influence ont contribué à donner un tour nouveau à tes vers ; mais s'ils t'ont fait du mal (ou plutôt s'ils risquent de te faire du mal), ils t'ont fait plutôt du bien jusqu'ici en t'inspirant l'amour de l'expression pittoresque, du mot net et saillant qui vous darde les idées

dans la tête et les y fiche inébranlablement. Mais c'est justement parce que tu es en grand progrès, parce que tu ne demandes qu'à sauter loin hors des rangs du régiment « Quelconque » que je crie casse cou et te force à prendre garde. Parle d'art avec Severin, enflamme ton imagination au contact de la sienne ; mais, lorsque tu travailles, dis-toi, chaque pièce faite : ceci ne ressemble-t-il à rien de Severin ? Et ainsi tu continuerais à faire de beaux vers comme ceux-ci, mais bien à toi. A ta place, je m'efforcerais pendant quelque temps à ne travailler que des sujets tout à fait différents des siens, ce serait un bon moyen.

Dans un post-scriptum, Mockel cite quelques artistes qui ont des attaches avec sa revue : Armand Rassenfosse (1862-1934), peintre mais surtout graveur, aquafortiste et lithographe, Maurice Bonvoisin dit Mars (1849-1912), dessinateur caricaturiste, aquarelliste et graveur, Masui, Henry Simon, Morissiaux.

Veux-tu dire à Fernand Severin que je ne suis malheureusement pas sûr qu'on pourra illustrer son *Chant d'orgue*. Nous sommes trois à posséder *la Wallonie* et je n'ai qu'une voix sur trois naturellement ; mais je ferai tout ce qui est en mon pouvoir pour que ce soit ce *Chant d'orgue* qui l'emporte. Dis aussi à Fernand que, s'il y a des aquafortistes à Liège, et j'en connais, la caisse de *la Wallonie* n'a pas de quoi faire reproduire un dessin à l'eau forte chaque mois ; il faudra autre chose : une sorte de lithographie sur acier pour laquelle nous avons fait l'acquisition d'une espèce de petite presse. Quant aux artistes de mérite, nous en avons deux qui ont beaucoup de talent : Rassenfosse qui fait plutôt dans le genre de Mars ou le genre parisien, si tu veux ; et Masui qui est très fort lorsqu'il veut se donner la peine de travailler ; il y a encore Henry Simon, un peintre (la vieille mohonne, de l'almanach) Marissiaux, paraît-il, et au besoin les relations artistiques de ma mère ou de moi ; mais je crois que Rassenfosse seul, avec Masui et peut-être Simon s'occuperont de nous faire des dessins. Bonjour et encore merci. Chaudes amitiés à Fernand Hernan, et ne me garde pas rancune pour mes avertissements.

Dans une lettre incomplète, non datée, mais antérieure assurément à la livraison de *La Wallonie* du 15 août 1886, Mockel félicite Garnir-Girran pour le texte en prose et le poème qui paraîtront dans ce numéro. Il a le pressentiment que l'avenir de Georges, c'est la prose ; elle le portera plus haut. Il voit juste.

En terre wallonne est superbe, un Georges Eekhoud wallon, qui serait poète ; les vers que tu m'avais dédiés étaient de plus large vol, peut-être, mais on n'y sentait pas autant que dans ceux-ci, sourdre ta personnalité. Je suis très, très content : il y a immense progrès, et je t'en félicite chaudement. Le *Poème en prose* est peut-être plus inégal, mais de grande finesse, de romantique passion, et de poésie suave. La pointe semi mystérieuse de la fin le clôt superbement. Refélicitations. Cultive la prose maintenant, elle te portera plus haut – peut-être – que les vers. Mais, tu dois la saisir, j'ai trop peu vu de tes productions en prose pour en parler tout à

fait à bon escient. Chez Severin, les vers valent cent fois mieux que la prose ; en dehors du rythme il trébuche à chaque pas ; je ne le lui dis pas, espérant qu'il faute par trop de qualités, et du reste il a fait un *Chant d'orgue*¹⁵ qui est très beau – et très peu compris, à Liège, par ces crétins ! Mais toi, je crois que tu brilleras plus en prose qu'en vers, car les premiers essais de prose sont mille fois plus arides que les essais de vers : c'est plus tard que s'étale l'égalité du difficile.

Cultive donc à la fois prose et vers : pour toi j'ai – est-ce un presentiment ? – plus grande confiance en la prose ; mais il ne faudrait pas négliger ce cheval de bataille du rythme que tu montes déjà avec de bonnes – d'excellentes – qualités d'écuyer-artiste. Severin est bien plus fort que moi en vers ; je crois le surpasser en prose (gare la vantardise, mais bah, nous sommes entre amis). Tu feras peut-être le mur mitoyen qui sépare la Séverine maison de la cabane Mockel. Voilà. Tu es en progrès, profite-en. Bloque, bûche, pioche. Construis des treillis sans fin de vers bien sertis, et amonçèle des tas (gros comme le ventre de Sarcey) de prose meilleure que celle issue du dit ventre (ce n'est pas lourd). C'est le bonheur que je te souhaite (et même plus), ainsi soit-il.

La lettre du 26 août 1886, envoyée de Knocke à Garnir, est d'un Mockel satisfait, satisfait d'avoir écrit les *Poèmes minuscules*¹⁶, *Sur les ailes du rêve*¹⁷, *La Vierge wallonne*¹⁸ et surtout *Fée papillonne !*¹⁹, heureux en outre d'avoir réussi son examen universitaire²⁰ et félicitant Georges d'avoir été reçu lui aussi²¹. « C'est pour tous deux encore un mur escaladé, écrit-il, un de ces murs de clôture qui enserrant notre temps et voudraient presser même nos esprits avant l'indépendance finale et féconde ».

Cette réflexion l'amène sur la voie de la confiance :

Je parle de cette liberté : eh bien, je jouis ici d'un grand espace comme temps et comme champ d'action, je collige des impres-

15/ Fernand Severin, « Chant d'orgue », *La Wallonie*, 15 juin 1886, pp. 12-13. Étrange récit en prose. Dans une basilique, une femme est couchée languissamment. L'orgue murmure. Un évêque apparaît. « Tu arrives trop tard », dit-elle. L'orgue redouble de sonorité. Un homme surgit, de haute taille ; il vient de Seythie. « Fauve barbare, je t'attendais », dit-elle. L'homme garde le silence. Alors le barbare met le feu aux quatre coins de la basilique.

16/ *Poèmes minuscules*. En vers et en prose, Liège. H. Vaillant-Carmanne, [1886], 16 pages. C'est la première plaquette publiée de Mockel.

17/ *Sur les ailes du rêve* : s'agit-il de *L'Essor du rêve* (texte en prose), *La Wallonie*, 15 janvier 1887, pp. 32-36 ?

18/ *La Vierge wallonne* (texte en prose), *La Wallonie*, 15 juillet 1886, pp. 39-43.

19/ *Fée papillonne !* (texte en prose), *La Wallonie*, 15 septembre 1886, pp. 113-118.

20/ En juillet, Mockel a passé avec distinction la seconde épreuve de la candidature en philosophie et lettres.

21/ Garnir a réussi la première candidature en philosophie, préparatoire au droit.

sions, je m'imbois (!!) de l'air de la mer et de la liberté qui plane sur les choses, mon esprit a de vastes territoires où promener sa solitude – et son spleen, hélas – et cependant point ne puis travailler. Peut-être est-ce le spleen. Je n'en écris rien à Severin, son corps de sanguin m'y paraît peu accessible, mais parfois j'en étouffe et alors la mer devient pour moi le gouffre animé, chaque lame est un membre qui me saisit, chaque dos de vague une croupe qui m'appelle et sollicite ma chair et ma pensée, chaque frange d'écume un fouillis de dentelles ébouriffées sur une poitrine palpitante, ou une chevelure long-trainée sur des peaux changeantes, et qui devient une corde pour m'enserrer la gorge. Alors, la nuit, si les vagues sont phosphorescentes, je devine des yeux pers qui me regardent, des prunelles mystiques qui déversent des flots de magnétique fluide sur l'égarement de mon propre regard, et du sein gonflé des eaux de feu surgit un aimant qui m'attire. C'est bête, d'être nerveux !

Ayant livré ses fantasmes, Mockel reprend pied dans la vie courante :

Cependant, si tu as du temps à toi, viens me voir ici : j'y reste jusqu'au 5 septembre au moins. L'hôtel où je perche nous reçoit pour 3,50 F. par jour, si bien qu'un séjour ici n'est pas une aussi grosse dépense qu'on se le figure. Et j'aurai grand plaisir à revoir ta gaie figure franche et de cœur ouvert. Je fais la même demande à Severin, j'espère que l'un d'entre vous, ou tous deux – mieux encore – vous déciderez à voir Knocke, la merveille des plages et le paradis des artistes.

En réponse à une lettre de Garnir absente de la collection et qui évoquait, semble-t-il, un malentendu au sujet de *La Vierge wallonne*, Mockel le 2 octobre, proteste sur le ton d'une profession de foi :

Non, nous serons Wallons, et d'essence concentrée de Wallonie ; mais ne voulons point forcer le cours des choses, et soyons Wallons avec une force cachée, au fond, en attendant que notre forme atteigne ce degré qui nous reliera tous en une puissante originalité : la nationalité, ou plutôt seulement le parfum du terroir, la couleur et la forme locale. Lorsque nous en serons venus là, à coup sûr *la Wallonie* sera « elle-même », comme déjà chacun de ses membres est lui-même et ne copie personne. Et cette forme wallonne tient à si peu de chose ! L'essentiel, pour être Wallon jusqu'au fond, est d'avoir au cœur des fibres qui palpitent lorsqu'on prononce ce mot : Wallonie ! ; il faut aimer ridiculement cette patrie – qui est la tienne comme la nôtre, toi, habitant une ville wallo-flamande, car le cadre qui entoure l'action, et les peintures de mœurs aussi, tiennent à la forme et non à l'essence : l'essence est la vie latente, l'élective cité qui se dégage des œuvres.²²

22/ Garnir fera état de cette lettre dans « Albert Mockel et *La Wallonie* », *Pourquoi Pas ?*, 23 juin 1910. Mais il retouchera fort le texte original, par souci du style. Andrew Jackson Mathews, dans *La Wallonie. 1886-1892. The Symbolist Movement in Belgium* (p. 52), New York, 1947, cite évidemment la lettre de Mockel telle qu'elle a été transcrite par Garnir.

Cette déclaration fait apparaître que Mockel, en ce temps, concevait le sentiment wallon, puisé aux sources de l'amour de la terre ancestrale, comme la phase préparatoire d'une prise de conscience nationale, phénomène inéluctable sans nul doute, mais imprévisible momentanément puisqu'il ne faut pas « forcer le cours des choses ». Son idée wallonne évoluera assez vite, prenant une couleur résolument politique. Dans le *Mercure de France* d'avril-mai 1897, il écrira : « Il y aurait, il est vrai, un remède – la séparation administrative complète de la Flandre et de la Wallonie, avec un parlement pour chacune d'elle, et l'union des deux petits États sous une chambre fédérale dont ils éliraient chacun la moitié »²³.

La suite de la lettre concerne deux contributions de Garnir-Girran à la revue, *Poème en prose*²⁴ et *Ballade en prose*²⁵ :

Ensuite, pour la question de forme, un mot incisif de loin en loin, parfois un détail d'une originalité observée, créent de nouvelles vagues de lumière, et un nouvel art surgit. Le présent poème en prose (ta ballade) – comme le précédent, du reste – me paraît d'exquise essence de fleurs wallonnes. L'autre avait plus d'ampleur ; celui-ci, plus wallon encore, a plus de cette grâce qui s'ignore et de cette naïveté pittoresque qui sont le fond du caractère wallon. Sais-tu que tu es un des plus wallons d'entre nous ? Merci pour ta jolie ballade, et souviens-toi que ta prose est bien accueillie ici.

Seulement ne peux-tu trouver un mot moins froid que ce « ma chère » ? C'est une dénomination que trouve l'amitié, plutôt qu'un vocable de tendresse susurré par l'amour.²⁶

Garnir, Montois de naissance, mais Bruxellois de longue date par suite de l'affectation de son père au siège de l'administration des Chemins de fer de l'État, devait l'essentiel de son sentiment wallon aux vacances passées à Ocquier, dans le Haut-Condroz d'où était originaire la branche paternelle de son ascendance. Comme il se sentait aussi très proche de la « ville wallo-flamande » où il résidait, dont il avait fréquenté les écoles, son métissage culturel ne risquait-il pas d'altérer son identité wallonne ? Si cette question est venue à l'esprit de l'un ou de l'autre de nos méridionaux d'alors, j'interprète l'interrogation oratoire de Mockel : « Sais-tu que tu es un des plus wallons d'entre nous ? » comme une réponse vigoureusement négative.

23/ Cité par Charles-François Becquet, « L'idée wallonne d'Albert Mockel », dans *La Vie wallonne*, tome LX, 2^e et 3^e trimestre 1986, p. 41 (Numéro spécial. La Wallonie. Albert Mockel et ses amis).

24/ G. Girran, « Poème en prose », dans *La Wallonie*, 15 août 1886, pp. 73-74.

25/ G. Girran, « Ballade en prose », dans *La Wallonie*, 15 octobre 1886, pp. 129-130.

26/ Garnir a maintenu « ma chère », sorte de refrain dans le dernier paragraphe.

Dans une lettre à son « cher G. G. » non datée, mais proche du moment où parut *La Vierge wallonne*, Mockel, à la suite de je ne sais quelle discussion avec Severin, s'exclame :

[...] pas Wallon, moi ? ! Nom di dios ! Ji t'va spaté, vî stoc, è ti sprâchî so l'cop, qu'ti n'rârès pus tes îdeies. À t'on maie veiou ! J'arrège ! Si t'esteus chal, ji t'voreux mascrawler, è-ce ti d'pouner di t' linwe di pourçai. Vas- è, laid rowe !

Voilà des injures du cru, et tu seras satisfait. Mais c'est là le côté brutal et populacier, qui gît en Wallonie moins qu'en Flandre, mais un peu, cependant, comme partout. La vraie Wallonie est légère, fine, délicate, gouailleuse parfois mais avec un esprit subtil. Elle pénètre sous la forme des choses et s'attache spécialement à l'esprit, à l'intérieur, aux sentiments et volitions cachés des êtres et des choses – dont l'art flamand étudie l'aspect et l'apparence extérieure. Voilà pourquoi je considère *la Vierge wallonne* et *Fée papillonne* comme les plus wallonnes peut-être de mes productions. De même ton poème en prose est d'une saveur wallonne très appréciée, tandis que les derniers vers, wallons aussi, à mon sens et malgré toi, représentent l'existence de plomb des terres condruziennes ou hesbignones du centre, avec, au moins, en trop peu, dirais-je, cette révolte du monotone qui bout en tout cerveau wallon : tisses di hoïe, ne l'oublie pas. Travaille et nous apporte bientôt quelque chose.

Le 13 octobre, Mockel joint à sa lettre un court poème en priant Garnir d'exprimer son opinion sans ambages : « Une verte critique de mes vers me cause aussi peu de peine que m'en impulserait le dédain de ma prose : dans mon banquet littéraire, mes vers tiennent à peine la place des sorbets ».

Datée du 2 octobre 1886 et intitulée « À la désireuse – encore vierge », la pièce communiquée à Garnir signale la progression de Mockel, lecteur de Verlaine et de Mallarmé, vers une poésie suggestive et symbolique, épiant les mystères qui se dissimulent sous les apparences :

Je suis l'Impatience, et mon rire est un pleur.
Blonde enfant dont l'Espoir a nacré la pâleur,
Le mystère des sens a fait l'Esprit s'éteindre
Et j'appelle ta chair, ô vierge, pour l'étreindre,
Moi, triste impatient dont le rire est un pleur.

Ô ne refuse pas, blonde enfant, ma caresse !
L'énigme de l'amour est un poème en feu
Dont la brutalité s'élargit d'un adieu...
Et c'est le charme, et la torpeur, et la paresse.

Car j'ai tordu mon âme et mon cœur révolté
À vouloir ta blancheur, ton front ceint de sept glaives,
Les sculpter – chaste image ! – en l'Infini des rêves :
Mais le Sang te voulait avec fatalité.

Viens donc, noue à mon col tes bras et ta paresse,
Blonde enfant qu'un regard change du rire au pleur ;
Et, si le Sang craintif a rosi ta pâleur,
Crois à l'ardent Espoir du rêve, ô pécheresse,
Et noue à ma vigueur – charmeuse ! – ta caresse.

Il est intéressant de comparer cette version originale à celle qui paraîtra dans *La Wallonie* du 15 mai 1887 sous un titre différent, dédiée à Maurice Siville et ornée d'un exergue qui dégage le sens du symbole. Le remaniement est profond²⁷ :

À la vague craintive

La virginité du Rêve est l'essence dont l'œuvre sera
Pour Maurice Siville

Je suis l'Impatience, et mon rire est un pleur.
Si le désir timide a nacré la pâleur,
Le mystère des sens a fait l'Esprit s'éteindre
Et j'appelle ta chair, ô vierge, pour l'êtreindre,
Impatient jaloux de l'ingénue en fleur.

Frêle enfant, livre-moi, ta soyeuse paresse ;
L'énigme de l'amour est un poème en feu
Dont la brutalité s'alanguit d'un adieu...
Et c'est l'espoir d'une Survie et sa caresse.

Ils n'ont su, ni mon cœur, ni mon âme, ô Léthé,
Peindre ton front d'argent, pensif expir des sèves,
Candeur, Vaisseau-Fantôme en l'océan des rêves :
Car le Sang te voulait avec fatalité.

Viens donc, noue à mon col tes bras et ta paresse,
Craintive qu'un regard change du rire au pleur ;
Et si l'Impatience a rosi ta pâleur,
Songe à l'Adieu fatal, ô vierge pécheresse,
Mais noue à ma vigueur ta languide caresse.

Rappelons ici que seulement sept lettres de Garnir à Mockel ont été conservées, dont trois sous la forme de brouillons ; c'est donc par la carte postale de Mockel datée du 23 octobre que nous apprenons le bon accueil de Garnir au poème manuscrit expédié le 13. A-t-il commis l'imprudence d'en contester la portée symbolique ? Mockel proteste, utilisant déjà la phrase qu'il mettra en exergue du poème publié :

Mais il est symbolique aussi fort qu'on peut l'être, et le symbole, le voici : La virginité du Rêve est la matière dont l'œuvre sera. Ou, si nous donnons la résolution explicite :

27/ Cette « variante »-ci s'ajoute à combien d'autres. Voir Henri Davignon, « Les variantes de Mockel (quelques exemples inédits) ». *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littératures françaises*, 1956, tome XXXIV, 2, pp. 146-158.

Dans le Rêve qui bat des ailes, vif, aux nues,
L'artiste enfonce un glaive ; et des voluptés nues
Font palpiter d'ardeurs vengeresses le Rêve...
Et l'œuvre armée alors surgit du sang du glaive.

C'est un symbole aussi symbole que possible est.

Garnir a dû parler du symbolisme en piètre connaissance de cause.
On perçoit l'agacement de Mockel :

Quant à ce que tu me tartinises dans ta gentille lettre, laisse-moi te dire que tu discutes comme un enfant, là ; cette école n'est pas si nouvelle qu'on le pense : dans *la Basoche*²⁸, dans *la J.B.*, dans *la Pléiade*, tu as pu lire des proses et des vers symboliques qui sont des chefs-d'œuvre. Khnopff n'est-il pas de la même famille d'esprit ? Et ton premier poème en prose (*Wallonie* du 15 août) et les proses de Severin (*Chant d'orgue, la Rivale, Egéa*, etc) et, si nous parlons de moi, les choses que tu préfères de mes œuvrichonnettes : *Nerveux* (nettement symboliste, et consciemment), *le Conte blanc*, et surtout les *Poèmes minuscules* que tu préférerais à mes autres machines, je crois, sont symboliques. Tu parais discuter de parti pris et sans bien savoir ce qu'est le symbole, sans cela tu ne t'étonnerais point de voir la nouvelle formule d'art se rattacher à Goethe, Shakespeare, Baudelaire et Flaubert. C'est ce que je te développerai de vive voix quand je viendrai à Bruxelles entendre la Wallonie.

Sur le bout de carte postale qui lui reste, Mockel trace encore ces quelques lignes, d'une écriture de plus en plus serrée, difficilement lisible :

Tu as l'air de te fiche pas mal de moi, à propos de mon article sur *Pro arte*. Ça m'est égal, parce que tu reviendras à mes idées. Prends garde d'être le satellite de Fernand : il fait une fugue dans l'épopée et bientôt en reviendra ; tu le suis, tu reviendras avec lui ! Je me réjouis de voir son épopée que j'espère superbe aussi. Quant au symbolisme, lis *l'Art moderne* de dimanche dernier : *les Visionnaires*²⁹. Tu verras comme Picard revient à eux et les salue. Bien à toi.

28/ Fondée le 13 novembre 1884 par Charles de Tombeur et André Fontainas, étudiants de l'Université libre de Bruxelles, *La Basoche* est la première revue belge à avoir pris position en faveur de la nouvelle poétique. En juin-octobre 1885, elle publia une partie du *Traité du Verbe* de René Ghil ; elle cessa de paraître en avril 1886, mais plusieurs de ses collaborateurs (Hector Chainaye, Auguste Vierset, Célestin Demblon, Ernest Mahaim, Arnold Goffin) furent des fidèles de *La Wallonie*. *La Pléiade*, fondée à Paris en mars 1886 par le poète Rodolphe Darzens, n'eut que sept livraisons. Elle accueillit Maurice Maeterlinck, Grégoire Le Roy et Charles Van Lerberghe.

29/ « Les visionnaires » (article non signé), *L'Art moderne*, 17 octobre 1886, pp. 329-331.

Il semble donc que Garnir a traité avec légèreté l'article où Mockel s'en prenait à *Pro arte*, recueil des écrits d'Edmond Picard sur la littérature moderne³⁰, et, partant de cette analyse critique, exposait l'idée-clé de sa propre esthétique – l'art social relègue l'art au second plan, le seul idéal de l'artiste est la beauté – et esquissait sa théorie du symbolisme :

Dans l'œuvre, la forme (prise en ce sens) est l'action, le sujet du roman, la succession des tableaux, la liaison des strophes et des idées. Le symbole en est l'essence, c'est l'intime et vague rêverie de l'artiste, l'idée indéfinie qui gît au tréfonds du livre, la conception qu'il semble avoir réduite en fluide pour la répandre sur l'œuvre entière, d'où elle émane ensuite comme un parfum subtil.

Un discours parfois trop abstrait a-t-il empêché Garnir de saisir l'importance de l'article de Mockel ? C'est possible. Viscéralement hostile à l'obscurisme et porté naturellement à écouter la voix de son bon sens, Garnir, en vérité, n'acceptait le symbolisme que sous bénéfice d'inventaire ; le brouillon d'une lettre à Mockel, non datée, postérieure sans aucun doute au 15 mai 1887, est très explicite. À la réception de la plaquette où Mockel a réuni quelques-uns de ses textes poétiques parus dans *La Wallonie*³¹, il loue sans réserve les proses et accueille moins bien les vers :

D'abord, je note une grande finesse d'expression et d'images, des vers ciselés, suggestifs et évocateurs. Puis, j'attaque de front, et une dernière fois, le Symbolisme. Sois tranquille, ce n'est pas moi qui applaudis aux extravagances de *la J.-B.*³² ; je trouve leur polémique très peu courtoise et point digne d'eux. Mais j'estime qu'en art, il ne faut point s'amuser à créer pour l'esbaudissement des foules des casse-tête chinois. Il y a loin des vers de Baudelaire, étranges et suggestifs, aux derniers vers de Mallarmé et des décades, la même distance qu'entre Od. Redon et Moreau.

Oui, la formule de la poésie actuelle est la concision et la concision à outrance, la broderie fleurie des rimes et des vocables suggestifs sur le très mince canevas de l'idée ; mais encore faut-il marquer l'idée et non point la volatiliser en de si subtils parfums qu'on ne puisse la reconnaître ou la deviner.

30/ Albert Mockel, « Chronique littéraire. *Pro arte*. L'art social. Le Symbolisme », *La Wallonie*, 15 octobre 1886, pp. 142-149.

31/ *L'Essor du rêve. La Réalisation. Profils pervers en vers et en prose*, Liège, H. Vaillant-Carmanne, s.d. [1887] *La Réalisation* comporte trois parties : I. Symbole. Carmen (à Georges Garnir). II. A la vierge craintive. III. Symbole. A la faucheuse, *La Wallonie*, 15 mai 1887, pp. 151-153. *Profils pervers* (en prose), *La Wallonie*, 15 mars 1887, pp. 126-137.

32/ Allusion au texte signé Tête de mort (Max Waller), « Autour du Mirliton. Aux Symbolistes de *la Wallonie* et de *l'Art moderne* : Autre sonnet. Nihilisme trismégiste. Commentaire », *La Jeune Belgique*, 5 février 1887, pp. 69-72.

Il se demande, par exemple, quelle est la portée générale de *Carmen*, qui lui est dédié, et quelle est l'unité de cette pièce. Il conclut :

En somme, défie-toi : je rêve pour toi des sentiers ombreux et charmeurs où ton inspiration s'en ira légère et un peu nerveuse ; tu as un très très-réel talent et ce qui le caractérise, c'est une distinction très originale et une modernité qui l'entraîne parfois malgré toi. Tu es déjà près d'être arrivé ; ne fais plus de détours, tu n'as qu'à continuer la ligne droite toute pleine de soleil.³³

Revenons à l'année 1886. Le 2 décembre, Mockel révèle une fois encore chez lui l'inclination directive de l'amitié :

Tu sais, je suis très content de ce que tu fais, maintenant. J'avais ri de bon cœur en lisant dans ta lettre ta fameuse résolution de claustration, et, comme Severin, j'étais sûr qu'elle ne tiendrait pas long. Je le lui ai même écrit il y a deux mois. Enfin ta vie monacale a porté des fruits, puisque tu arrives avec de bons vers. Mais je doute qu'en ce court temps de retraite tu aies pu avaler tous les livres que tu voulais ingurgiter. N'y avait-il pas aussi l'hébreu qui te tentait ?

Maintenant, voici un conseil. Apprends le chinois et le dahoman ; tu te casseras la tête là-dessus (tiens donc, le casse-tête chinois) et après tu n'auras plus envie que de produire, toujours et toujours.

Il faut certes acquérir, à notre âge, et meubler notre cerveau de théories et de faits : ce sont les sofas sur lesquels se repose la pensée. Mais ce serait une folie de renoncer à créer aussi, car la faculté productrice est un membre qu'il faut aussi polir par l'usage pour qu'il marche bien. Donc je te refélicite de ta plus saine résolution, et t'engage à mouler beaucoup de tes beaux vers. Je ne veux pas continuer par lettre la discussion sur le symbole wallon. C'est pour moi un fait limpide, une vérité courante que notre discussion a failli voiler en s'empêtrant dans les mots.

Avec Mockel, la poste ne chôme pas ! Le 3 décembre, ayant appris que Garnir détient « un trésor », il le presse, le bouscule : « Le poème ou la vie ! Si tu résistes, gare à toi ». La lettre du 5 décembre dissipe le malentendu ; il s'agit non pas d'un poème, mais d'une nouvelle dont l'un des protagonistes se nomme Lucien, ce qui explique le vocatif initial :

Mon cher Georges-Lucien,

Tu réclames mon avis franc et rude. Le voici, mais ne te fâche point. J'ai rarement lu une nouvelle aussi simple et aussi émouvante.

33/ Fernand Severin réagissait encore moins bien que Garnir au symbolisme de Mockel. En octobre 1886, il écrivait à Albert : « [...] Enfin je veux en venir à ceci. As-tu, toi, mon vieux, un tempérament de symboliste ? Tu m'as l'air sain de corps et d'esprit, peu byzantin, de race très jeune en somme. Enfin je te souhaite succès là-dedans » (AML, Ac R I 236).

Tu connais la dédicace de *Thérèse Monique*³⁴ à Alphonse Daudet, le poète de la grâce émouvante et subtile. Ces deux épithètes s'appliquent merveilleusement à ton mignon roman.

Le sujet du « mignon roman » est simple et touchant. Dans une ferme du Condroz, un octogénaire, Luc Robert, vit avec sa petite-fille Lucienne, le seul être qui lui reste de sa famille ravagée par la mort. Elle est tout pour lui, il lui voue une adoration muette, une sorte de culte. Il faudra cependant qu'il se résigne à la voir partir. Avec le charme de ses dix-huit ans et sa gentillesse, elle conquiert Lucien Dalbert qui, depuis toujours, passe ses vacances à la ferme, et elle en tombe amoureuse.

L'œuvrette paraîtra, signée G. Girran et sous le titre *Luc Robert*, dans trois livraisons de *La Wallonie*³⁵. En attendant, Mockel se penche longuement sur le manuscrit :

Je ne vais pas faire ici la critique bête de quelques expressions un peu faibles ou de quelques vocables peut-être trop souvent répétés ; j'ai mis un vilain trait au crayon sous les phrases qui ne me semblaient point parfaites, et tu auras encore à revoir certaines phrases un peu broussailleuses dont la longueur blesse l'harmonie. Mais ce n'est que l'a b c du métier. Ton œuvre est bien wallonne, ce me semble ; et c'était une plus grande difficulté de tenter l'analyse des campagnards : ils sont, crois-moi, les moins essentiellement wallons des Wallons, car le moujick, le paysan des Flandres, le pacant du Quercy³⁶ ou le terrien des campagnes wallonnes sont tous d'une même race : la race de la glèbe. À se frotter tout le jour à cette rude meule, la terre, les aspérités qui créaient leur côté original, les saillies de leur caractère se sont émoussées et polies en une universelle ou presque universelle uniformité ; et seuls les détails de vie locale subsistent pour les désigner de telle ou telle famille d'hommes. C'est aux villes surtout, il me semble – non point dans ce qu'on nomme le monde, qui lui aussi s'est usé à la monotonie des relations poseuses, mais dans la bourgeoisie aisée et dans la petite bourgeoisie, et chez le peuple des ouvriers, que se retrouve le plus la vie wallonne, avec son maximum dans les artisans, qui ont pompé, eux, toutes les sèves de la glèbe natale pour les sublimer en pensées et en œuvres ; j'explique facilement cette uniformité psychologique des terriens, par l'uniformité de leur vie en tous les pays. Tu l'as toi-même bien senti, en prenant tes sujets parmi la bourgeoisie des champs. Cela seul t'a permis de donner à ce grand-père ces allures épiques qui sembleraient fausses chez le

34/ Camille Lemonnier, *Thérèse Monique*. Paris, G. Charpentier, 1882. « A Alphonse Daudet, le poète de la grâce émouvante et subtile. Je dédie cette histoire écrite avec les tendresses de mes vingt ans ».

35/ *La Wallonie*, 15 janvier 1887, pp. 38-44 ; 15 février 1887, pp. 84-88 ; 15 mars 1887, pp. 109-120.

36/ Allusion à Léon Cladel, le « chantre du Quercy », l'auteur du *Bouscassière* et d'*Ompdrailles*.

premier venu des censiers ardennais (j'ai vécu avec eux, je les connais), mais qui s'expliquent par cette sorte d'aristocratie intellectuelle gagnée au frottois de gens et de vies moins platement abruptes, comme l'étaient ses frères morts, ou comme Lucien. Et ce chapitre – le plus beau – où tu scrutés le fond de son cœur, l'égoïsme et l'amour paternel luttant subtilement, lui rend un aspect plus humain qui est un bonheur. Cette page de psychologie, le 4^e chapitre, est d'une grande pénétration, d'une intensité sourde et chuchotteuse, comme l'émotion tout entière qui vibre en ta petite œuvre, et c'est par là que tu as fait wallon. Je suis fou de ce 4^e chapitre, et affectueusement je te crie bravo. Le 3^e, aussi, est beau, ému et troublant, il vient superbement, en synthèse, sonner le coup de cloche du cœur après les deux premiers chapitres qui étaient surtout décoratifs. Et la fin du second chapitre aussi, est d'une vision lucide, et d'un charme émouvant, une langueur devinée plutôt qu'exprimée ; c'est la préface savamment proportionnée du drame de sensibilité esquissé au troisième chapitre et gonflé d'intensité, de plus en plus, au 4^{ème}. La « déclaration », tu l'as faite à la gouache, de teintes fines et fondues, avec une émotion cachée qui sourd d'entre les lignes. Mon vieux, c'est bien. Quant au 5^{ème} chapitre, il est ce qu'il devait être. Viens donc que je te donne mes chaudes félicitations. Tu as fait là quelque chose, beaucoup plus que tu ne croyais pouvoir faire à présent.

J'en suis sûr. Lorsque ta forme sera plus parfaite, plus harmonieuse, et lorsqu'elle aura la touche aussi personnelle que le fond, tu tiendras ta veine.

Étudie donc le Verbe incisif, lis même les « décadents », ils te seront utiles ; enrichis ton vocabulaire, sois maître de tes mots comme tu l'es de tes sujets, fais flotter largement tes phrases comme tu sais faire se déployer tes idées, et tu seras vite quelqu'un, sois tranquille. Tu as conçu un sujet simple et intense, difficulté ardue et victoires fécondes ; tu as l'invention des détails et la faculté créatrice des images ; c'est bien assez, n'est-ce pas, pour affirmer avec décision que « tu as quelque chose dans le ventre ».

Je suis heureux, plus que je ne puis le dire, de te voir faire ce grand bond de progrès, et chaudement je te serre la main.

Albert Mockel.

Quant au titre, je crains de choisir de travers ; si l'œuvre était de moi, je l'intitulerais « Tristesse des neiges » – mais ce serait symbolique et passablement brumeux³⁷.

Travaille, travaille, écris beaucoup, produis : la forme suit les efforts, et l'œuvre est portée par la forme ; l'idée est ce qu'il y a peut-être de plus beau, oui ; mais c'est un caillou inerte. La Forme est la fronde qui le lance avec tant de violence qu'il pénètre dans la tête des « gens » ; voilà !

37/ Un titre qu'il aurait fallu décrypter. *Luc Robert* montre la tristesse de la vieillesse ; or, la neige n'est-elle pas le symbole de la vieillesse, puisque, dans les premières pages de la nouvelle, on lit : « ce vieillard sur la tête duquel avaient neigé quatre-vingts hivers » ?

Le petit mot du 21 janvier 1887, accompagnant les épreuves de la fin de *Luc Robert*, s'il suggère l'élimination de quelques répétitions, tient surtout à confirmer l'excellence de ce récit : « J'ai parlé de toi à Célestin Demblon qui espère que tu deviendras quelqu'un. Moi aussi, je l'espère (j'en suis sûr, je veux dire) et suis très content de toi. *Luc Robert* est très personnel, et absolument en dehors de l'influence de Severin ».

Devenus collaborateurs de *La Wallonie* au même moment et tous deux Wallons de la capitale, Fernand Severin et Georges Garnir sont comme des jumeaux dans la pensée de Mockel. Il les associe une fois de plus dans ce passage de la lettre adressée le 28 mars 1887 à son « cher G. G. » :

J'ai passé quelques bonnes heures à lire les vers de Fernand. C'est tout un volume comme ceux de Rodenbach, – au moins. Mais que de curieuses et drôles et bonnes choses aussi j'ai trouvées dans ce petit cahier ! Par exemple, s'il écrivait cela il y a seulement deux ans, il a fait de crânes et rapides progrès. Il est – et il semble, surtout – loin, le temps où il disait avec sérénité

Elle voulut m'instruire en cet art débonnaire
Qui plus tard aux enfants ouvre le séminaire

Et c'est une grande joie, en se reportant ainsi en arrière, de juger le chemin parcouru. Pour toi la progression a été étonnante aussi, mais par moments tu as satellitisé autour de Fernand, subissant moins l'influence directe de ses vers que de sa manière de juger, je pense, si j'en juge par la précision avec laquelle tu as changé de procédés. Tu as eu, toi aussi tes trois périodes : 1° les *Chèvrefeuilles* 2° les péans triomphaux et les pièces du genre *Dans l'au delà*³⁸ – qui fut l'une des bonnes, et peut-être la meilleure si l'on fait abstraction de l'influence 3° l'évolution marquée par le *Poème en prose*³⁹ publié en août, l'une de tes meilleures pages, soit dit en passant. Cette note, revenue plus hésitante en janvier⁴⁰, mais cependant plus près du but, est précisée dans tes derniers vers : tes meilleurs. Je te crois arrivé sur ton terrain. J'espère que tu y feras une halte qui te permette de développer le côté pénétrant de cette nouvelle manière. Fernand est arrivé au blanc scintillant et irisé de nuances songeuses. C'est, je pense, sa forme définitive – pour longtemps du moins. La tienne, maintenant, en est largement différenciée, mais forte et déjà subtile : cette dernière saillie va encore s'affiner chez toi, et deviendra, je le pense et l'espère, ta dominante.

Eh bien, voilà donc mes pronostics. À juger la distance parcourue, il n'y a pas à dire, les Walloniens ont progressé. C'est consolant. *Gaudeamus igitur*, et serrons-nous la main.

38/ G. Girran, « Dans l'au delà », *La Wallonie*, 15 juin 1886, p. 17.

39/ G. Girran, « Poème en prose », *La Wallonie*, 15 août 1886, pp. 73-75.

40/ Georges Girran, « Tes yeux », « Sonnet d'hiver », *La Wallonie*, 15 janvier 1887, pp. 36-38.

Le post-scriptum retient l'attention :

P.S. Je t'écris spécialement pour te remercier de m'avoir si gentiment piloté et reçu à Bruxelles, et j'oublie de te le dire ! Veuille présenter mes respects à tes parents et les remercier chaleureusement de ma part. Ce m'a été une douce jouissance de trouver deux amis de plus à Bruxelles – bienveillants, cordiaux et prévenants – et je vous suis très reconnaissant, à Fernand et à toi. Si tu le vois, répète-le-lui. Je vais lui écrire, mais il faut compter avec ma distraction et ma paresse, et il pourrait bien ne recevoir que dans quelques jours la lettre que je veux lui écrire ce soir.

Severin et Garnir se joignaient-ils parfois aux séances du comité de rédaction de *La Wallonie* à Liège ? Ils figurent en tout cas dans *Les Fumistes wallons*⁴¹, le récit funambulesque où Albert Mockel, sous le pseudonyme de Hemma, ses initiales retournées, a caricaturé ces réunions et leur environnement. Paru en avril ou mai 1887, c'est un chef-d'œuvre de la pochade où tout est vrai, où tout est faux. Les personnages, bien réels, se dissimulent sous des surnoms plus ou moins transparents dont le bibliophile Yves Barjon m'a donné la clef sur la foi d'une note manuscrite de Mockel lui-même⁴² :

Mortembouche : Gustave Rahlenbeck
 Pékin : Maurice Siville
 Quelvocable : Albert Mockel
 Hamalin : Ernest Mahaim
 Letribun : Célestin Demblon
 O'Chanvre : Pierre-M. Olin
 Borsagne : Albert Bauwens (fondateur de *la Jeune Belgique* ; il suivait les cours à l'Université de Liège en 1886-1887)
 Parny : Charles Piron (musicien)
 Pâris Mystique : Hector Chainaye
 Austérin : Fernand Severin
 Letournant : Georges Garnir (signait du pseudonyme G. Girran)
 Verseau : Auguste Vierset
 Viletaupinière : Maurice Wilmotte
 Badaux : Auguste Javaux (peintre et musicien, fusillé par les Allemands)
 Lamidonné : Auguste Donnay (peintre)
 Tournaisier : Cambresier (aquarelliste)
 Ulysse Bernard : Nestor Gérard (peintre)
 T. Henrot : Auguste Henrotay (tout jeune cessa d'écrire, à 65 ans se mit à peindre. N'a jamais donné sa mesure)
 Saint-Mont : Henri Simon (poète wallon)
 Perrin: Louis Hillier (de son vrai nom : Louis Hirsche, compositeur)

41/ L. Hemma, *Les Fumistes wallons (Histoire de quelques fous)*. Liège, H. Vaillant-Carmanne, s.d., 8°, 112 pages, frontispice (non signé, d'Armand Rassenfosse).

42/ La clef fournie par Andrew Jackson Mathews, *op. cit.*, p. 39, est incomplète et parfois erronée.

Contrand Vesal : Gaston Vyttal, pseudonyme de Auguste Jottrand
Tournebas : Albert Giraud
Valerius Maximus : Max Waller
Frédéric Loiseau : Frédéric Lutens (Fritz Ell)
Bersuy : Masui, simple comparse qui dessinait et composait
Robate : Armand Rassenfosse
Pogourd : Eugène Monseur qui étudiait l'hébreu et jouait du Nébel
Ernest Rankart : Charles Magnette (de haute stature et simplement cordial)
Sardanxhe : Xavier Neujean, beau et élégante allure.

Hemma imprègne d'une plaisante autodérision le portrait de Quelvocable, alias Albert Mockel (pp. 25-26) :

Quelvocable. Un grand, mince très jeune. Vrai baron de Puyigneux, il tâchait de paraître aussi vieux que sa barbe. Une barbe bizarre, blonde, assez mal venue, et qui faisait son désespoir par sa maigreur. Yeux bleus naïfs, et chair poupine. Trop féminin peut-être, et malgré cela hargneux. Il posait pour n'avoir d'autre horizon que l'art. l'art ! ce mot lui emplissait la bouche, et, pour l'articuler, il enflait les joues drôlatiquement, ainsi qu'un paysan qui n'ose avaler une pomme de terre trop chaude. La musique le captivait d'ailleurs, et, lorsqu'on prononçait devant lui ces vocables magiques : Bach, Beethoven, Chopin, Wagner, des phosphorescences luisaient dans son regard. Avec cela, symboliste, enfiévré, fanatique de Villiers de l'Isle-Adam et d'Odilon Redon, cherchant la mélodie dans les mots, il voulait donner l'essence des choses, apprenait le danois pour se créer une originalité et se courrouçait lorsqu'on trouvait obscures ses élucubrations.

Severin et Garnir apparaissent fugitivement dans cette « histoire de fous » (pp. 102-103), l'un sous le nom d'Austérin par allusion à son sérieux, à sa gravité ; l'autre devenu Letournant pour rappeler son pseudonyme, Girran. Ici, comme dans le réflexe mental de Mockel, ils sont placés l'un à côté de l'autre.

La carte postale du 7 juin 1887 concerne les vers de Garnir qui paraîtront dans *La Wallonie* du 15 juin⁴³. Mockel admet les licences à condition qu'elles deviennent la règle :

Mon cher Georges, je ne sais si je t'ai répondu au sujet de tes vers, ou si j'ai chargé Severin de cette communication. Pardonne, j'ai si peu de temps ! Hé bien, tu négliges la parité de nombre quant aux rimes, et allies un pluriel avec un singulier. Cela m'est bien égal, et je trouve que tu as cent fois raison, comme Laforgue, Verlaine et Kahn. Mais voici : tu laisses passer par exemple une rime de cette espèce dans une pièce de vers, en laissant les autres classiques, ce qui produit un effet « d'inattention ». Comprends-tu ? À ta place, je romprais plus carrément avec les rimes anciennes et les anciennes coupes ; le vers en nombres brisés et les strophes en entrechats

de Laforgue ou Verlaine te seraient d'une grande utilité, à toi, parce que tu t'acoquines à un vers plutôt qu'à l'impression générale de toute une pièce. Mais laissons cela. Tes *Repentants*, lus avec soin et plaisir croissant, sont très beaux. Mais ne sais-tu pas que fluide se prononce flu-i-de ? Une correction, donc, pour ce vers, et immédiatement si tu peux, car tes vers doivent passer encore, et le temps presse. J'attends donc vite une syllabe de moins, hein ? Mille amitiés. Travaille-nous un nouveau *Luc Robert* plus châtié, travaille, travaille, et je te bénirai.

La lettre que Mockel envoie à Garnir le 30 novembre 1887, après une période où il se reproche de l'avoir négligé, comporte trois parties. La première traite des collaborations à *La Wallonie*, sujet inépuisable, préoccupation quotidienne :

Je te présente, mon cher Georges, un repentant bien contrit. Il est vrai, je t'ai négligé depuis longtemps, et notre correspondance s'est éparpillée d'une belle cavalcade sur le dos des semaines trop galopantes (avec 1 p, je crois !). Je t'ai, au moins, cordialement félicité de ton succès à l'université, c'est un fier débarras, n'est-il pas vrai ! Mais notre conversation littéraire ressemble, depuis deux mois, à la conversation tenue autour du lit d'un phtisique (quelle orthographe, bon dieu !) avec de longs silences et des phrases brèves sous forme de simples cartes. Je te remercie de ton poème en prose, qui est, comme forme du moins, très soigné⁴⁴. Mais je ne puis comprendre pourquoi tu as désiré dédier à Demblon, ce fier Wallon, celle de tes productions qui lui ressemble le moins, et peut-être de toutes la moins wallonne. Nous parlions de toi, l'autre jour, et Olin faisait le plus large éloge de *Luc Robert*, comme dessin surtout, naturellement ; et les éloges d'Olin ont du prix, tu peux m'en croire, car, avec mes ~~bons~~ amis Lameere, Willotte et Mahaim, il est le garçon le plus curieux et le plus instruit que j'aie rencontré. (J'ai supprimé « bon », plus haut, parce que l'adjectif diminuait la force du substantif seul, monsieur !). Quelle lettre en bois de fusil ! Enfin, je reprends : dans *Luc Robert*, la forme était sacrifiée beaucoup trop, sauf parfois de belles grandes images et des tableaux vibrants ; mais le fond était ému, tendre, fort, et bien wallon. Dans ton poème en prose – que nous publierons du reste avec plaisir – il y a beaucoup moins la poussée des idées, il n'y a plus du tout l'étude d'un caractère intime, ou d'une situation ; mais la forme est en progrès frappant ; on sent que tu as beaucoup lu, depuis *Luc Robert*, moins réfléchi et beaucoup « entrevu ». C'est, ici, une œuvrette de transition, et qui, si tu reprends la force de volonté qui défaille en tes dernières pages, pourra nous donner une œuvre intéressante. J'en ai parlé à Demblon, qui est bien de mon avis.

Tu vois que je te dis franchement ce que je pense, et comme je le pense. Ton dernier poème en prose ne paraîtra probablement pas en

44/ Il s'agit d'un court récit (signé George Garnir), annonceur comme *Luc Robert* des romans condruziens de l'écrivain : « Vieilles Cloches », *La Wallonie*, 31 mars 1888, pp. 155-160.

décembre, vu la plénitude de notre garde-manger littéraire (– comme tu as pu le voir, depuis plusieurs mois aucun de nous n’a publié, sauf la besogne fatale de la critique). Mais, en janvier nous préparons un beau numéro double, qui sera, cette fois, donné en supplément gracieux, et non plus, comme l’année dernière, en supprimant décembre. Pour cette livraison, nous avons des collaborations précieuses, entre autres des vers inédits de Paul Bourget⁴⁵. Envoie-nous quelque petite œuvre soignée, pour que nous publiions ta dernière prose en février ou mars. Tu vois comme je suis exigeant, hein ? J’attends cela le plus tôt possible.

La deuxième partie aborde une question délicate et pénible : les vers que Georges Khnopff a donnés à *La Wallonie* du 15 septembre 1887 constituent-ils un plagiat de Verlaine, ainsi que Max Waller l’a prétendu dans *La Jeune Belgique*⁴⁶ ?

Je ne veux pas te parler beaucoup de la dernière saleté de Max Waller. Nous avons réuni ici des masses de « pillages » du genre de Khnopff, qui feraient, si l’on voulait imiter Max Waller, de vils plagiaires de ses collaborateurs actuels. Giraud, entre autres, que nous n’avons qu’effleuré dans notre réponse, – et sans lui enlever un pouce de notre estime –, Giraud a à son passif le décuple des fautes reprochées à Khnopff : ce sont là des rencontres fatales entre artistes qui traitent des sujets analogues.

Ce que Mockel désigne par « notre réponse », c’est l’article cinglant signé « La Wallonie » – en vérité, de la plume de Pierre-M. Olin⁴⁷ – où Waller a été traité de « haineux raté » et *La Jeune Belgique* de « vaste école de pastichage »⁴⁸. Que penser, en effet, de ce vers d’Albert Giraud

Vieilles comme l’azur et comme la clarté

si l’on se souvient du vers de Baudelaire

Vaste comme la nuit et comme la clarté ?

La Wallonie, c’est-à-dire Olin, en a déduit : « Mais peut-être est-il permis de piller Baudelaire alors que la moindre ressemblance entre deux ou trois passages d’un poète qui a fait dix mille vers et quelques-uns de Verlaine ou Mallarmé, constitue le délit que M. Waller frappe de toute la sévérité de son mépris, alors même que cette ressemblance est purement imaginaire ».

45/ Paul Bourget, « Vers écrits sur un exemplaire de *Mensonges* », *La Wallonie*, 31 janvier 1888, p. 3.

46/ Max Waller, « Chronique littéraire : Le Pillage (Georges Khnopff) », *La Jeune Belgique*, 1^{er} novembre 1887, pp. 358-360.

47/ Mockel dixit. Voir *infra* sa lettre à Georges Pompidou.

48/ *La Wallonie*, « Petite chronique. M. Waller et le Pillage », *La Wallonie*, 20 novembre 1887, pp. 376-377.

On verra *infra* le point de vue de Garnir dans ce débat.

La troisième partie de la lettre de Mockel concerne la collaboration de Garnir au *Parnasse de la Jeune Belgique*⁴⁹.

Je suis contrarié d'avoir vu ta collaboration au *Parnasse*. Celle de Severin était attendue, il m'avait prévenu, et je ne pouvais lui reprocher de se donner en partie à *la Jeune B.* dans laquelle il avait publié, dès l'abord, *Etalons*. Mais toi, je te croyais exclusivement *Wallonie*, et ta séparation momentanée de notre groupe m'a fait de la peine, d'autant que tu ne m'avais rien dit, au contraire, et que Max Waller nous a reproduits sans nous avertir. Nous n'avons pas relevé son impolitesse parce qu'elle était trop peu de chose à côté de sa calomnie envers Georges Khnopff. Mais il peut arriver que nous demandions à nos amis de choisir entre Waller et nous, et, je te l'assure, tu n'aurais pas à gagner en lâchant tes anciens compagnons d'armes, car *la Jeune Belgique* chancelle à mesure que nous progressons. Vois : Lemonnier est plus pour nous que pour elle ; Picard, Khnopff, Verhaeren et Rodenbach sont exclusivement pour nous et ne désirent plus écrire à *la J.B.* Et ceci mis de côté, si nous regardons sans vanité ni modestie, nos autres collaborateurs ne balancent-ils pas bien ceux qui lui restent, surtout si tu savais combien de ses collaborateurs actuels vont passer chez nous, ou y sont déjà en principe. Max Waller va se fâcher comme un beau diable. Par exemple, il nous a fait attendre, et, après l'article tranchant d'Olin, nous attendions plus tôt de ses nouvelles.

Mais j'ai la plus ferme confiance dans notre succès, surtout avec les sympathies que nous avons recueillies à Paris, depuis peu, dans le monde des lettrés connus.

Voilà tout ce que j'avais à te dire. Fernand m'a envoyé une superbe étude en prose, très profonde, mais où sont des longueurs et des brumes inutiles ; je vais lui écrire et lui dire toute la jouissance éprouvée à le lire.

Toi aussi, travaille. Tu as fait trop bien jusqu'ici pour laisser ton zèle se ralentir. Je compte sur toi, et m'en voudrais du moindre doute à cet égard. Avec mes plus chaudes amitiés je te serre la main, et attends avec impatience une lettre ou des vers ou de la prose.

Ton affectueusement dévoué

On a le brouillon de la réponse de Garnir. Forcément, elle se compose aussi de trois parties.

La première, où il est question surtout de *Vieilles Cloches*, contient l'aveu désespéré d'une sentimentalité excessive :

49/ *Le Parnasse de la Jeune Belgique*. Paris, Léon Vanier, 1887. Les quatre poèmes signés Georges Garnir (*Le Secret*, *Retro*, *La Maison maudite*, *Ceux qu'on n'a pas aimés*) ont paru initialement dans *La Wallonie* en 1887.

Merci beaucoup pour ta bonne lettre et surtout pour l'amicale franchise de tes appréciations. Je suis seulement contrarié de voir l'importance que tu as attachée à mon pauvre poème en prose. Si je n'en avais offert la dédicace à Demblon, je m'empresserais de te le redemander. C'est un réveil inopportun de la sensiblerie godiche qui est au fond de moi et me submerge souvent ; je l'avais montré à Fernand qui m'avait dit « L'émotion y est » et comme je visais surtout à l'émotion, je l'ai expédié à Liège avec un empressement peu louable. Il y a là – entre nous – des souvenirs assez personnels et plus sentis que tu ne le crois, mais – fichtre – qui me délivrera de ce besoin de verser des larmes bourgeoises ?

Fernand pourrait te dire combien je suis désespéré du sentimentalisme – ou peut-être de la sentimentalité – qui est dans le fond de mon moi. Au point, mon cher ami, que je n'ose plus aller au théâtre parce que, à la moindre scène lacrymale, je hurle de mal en croyant bonnement que c'est arrivé, au point que mes voisins m'envoient crier à la porte et que je m'en vais contrit et furieux. Ridicule et concierge !

T'envoie trois sonnets⁵⁰ que je te sou mets en te donnant sur eux droit de vie et de mort. Je tiens à me tenir (!) à la forme stricte du sonnet et à répudier les alexandrins en quatrain dans lesquels mes idées se diluent de telle façon que parfois on pourrait bien lire en commençant par la dernière strophe. Le vers parnassien m'a, je crois, trop absorbé ; j'ai un trop bel amour des rimes sonores et un peu uniformes – ce qui rend mon vers empâté et pesant.

Tu vois que je me juge moi-même ... et je m'aperçois que je te parle uniquement de ma petite personne depuis deux pages.

Ensuite, Garnir se prononce sur l'affaire Khnopff :

Maintenant j'en arrive à la question grosse d'orage que tu poses à la fin de ta lettre, id est l'incident Jeune Belgique. Je suis d'accord avec toi en un point : je considère l'accusation de M. Waller comme grossière et mauvaise, une vengeance très peu digne de nos mœurs littéraires ; qu'il accuse Khnopff de pillage – soit, et je ne suis pas loin de partager son avis⁵¹ – mais que cette accusation se produise le lendemain du jour où Khnopff s'est retiré du groupe alors qu'on l'avait déifié pendant qu'il en faisait partie, je considère cela comme une œuvre mauvaise, méchante et je dirais peut-être lâche.

Du moins pouvait-il reconnaître à Khnopff un immense talent d'artisan ; avec les matériaux que celui-ci peut avoir dérobés aux aînés, il a néanmoins construit un édifice que Max Waller et beaucoup d'autres n'avaient pas su bâtir.

Quant au fond, sais-tu que l'auteur de la dénonciation est, à ce qu'on dit ici, J.K. Huysmans qui s'en est expliqué à Georges

50/ En 1888, *La Wallonie* n'a publié qu'un sonnet de Garnir (signant George Garnir) : *Gloire d'amour* (31 mai, p. 208).

51/ En vérité, plusieurs pièces de Khnopff, notamment *XVIIIe siècle* et *L'Eau qui souffre*, présentaient de criantes réminiscences verlainiennes.

Destrée ? De plus, Giraud et Gilkin nous ont dit que Max Waller avait en main d'autres preuves plus irréfutables et qu'il les publierait prochainement. Attendons jusqu'alors pour juger Khnopff.

Les lettres de Huysmans à Jules Destrée, le frère de Georges, ne mentionnent nulle part Georges Khnopff⁵². Mais il est possible que Huysmans ait joué un rôle dans l'affaire en signalant à ses amis belges qu'en décembre 1884 la revue parisienne *Lutèce* avait accusé Khnopff de plagiat ; et cette accusation, Waller l'aurait ravivée pour se venger d'une défection.

Khnopff garda l'estime de confrères éminents, parmi lesquels Verhaeren, Elskamp et Mockel. Celui-ci, cinquante-cinq ans plus tard, vibrait encore d'amitié et d'indignation. Dans une lettre de douze pages adressée le 20 mars 1933 à Georges Pompidou, le futur président de la République française, alors élève de l'École normale supérieure, qui l'avait interrogé sur les relations de Verhaeren et de *La Wallonie* avec *La Jeune Belgique*, il était amené à évoquer ses collaborateurs. Khnopff avait droit à une notice chaleureuse :

Poète très fin, très musical, subtilement doué, il avait, le premier, sympathisé avec le Symbolisme ; appartenant au groupe de la Jeune Belgique, il avait éloquemment défendu dans *l'Art moderne* de Picard, et contre les critiques d'ailleurs courtoises de celui-ci, l'art de Verlaine et de Mallarmé. Mais, dans la querelle de l'Anthologie, il s'était rangé du côté de Picard et de Verhaeren, et n'avait point collaboré au « Parnasse de la Jeune Belgique ». Il venait de publier (15 septembre 1887) quelques poèmes dans *La Wallonie*. Max Waller en prit prétexte pour l'accuser (en deux longs articles de *La Jeune Belgique*) d'avoir plagié Verlaine. Ces deux articles nous parurent intolérables, et par le ton, et plus encore par leurs affirmations que nous jugions calomnieuses. Que le Verlaine des *Fêtes galantes* eût influencé Georges Khnopff, la ressemblance des sujets traités permettait de le soutenir. De plagiat, il n'y en avait point. Georges Khnopff, dignement, s'abstint de répondre ; écœuré par cette accusation, il allait d'ailleurs renoncer à publier des vers, à notre vif regret. Mais *La Wallonie* répondit, et dès le premier article de Waller, par la plume de mon co-directeur Pierre Olin. Elle le fit avec véhémence, et même avec une violence tout à fait inusitée chez elle⁵³.

Dans la troisième partie de sa réponse à la lettre du 30 novembre, Garnir réagit à l'amicale sommation que lui a faite Mockel de choisir entre *La Jeune Belgique* et *La Wallonie* :

52/ J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Jules Destrée*. Introduction et notes de Gustave Vanwelkenhuyzen. Genève, Droz ; Paris, Minard, 1967.

53/ Figurant au n° 272 du catalogue *Albert Mockel. Le centenaire de sa naissance* (Bruxelles, 1966), cette lettre à Georges Pompidou a été publiée par *Audace*, 1970, n° 1, pp. 8-15 (numéro consacré à « Souvenirs du Symbolisme »).

Je ne te cache pas que, posée ainsi, la question me contrarie. Tu sembles me reprocher un cas de conscience et me faire un crime de ma collaboration au *Parnasse* « d'autant plus que tu ne m'avais rien dit, au contraire ».

Ceci me force à te rappeler très paisiblement ce que je t'ai dit un soir, sur le trajet de la Royale à la Monnaie : que je ne ferais jamais aucune démarche pour entrer à la Jeune Belgique et que je resterais « Wallonie » de cœur et de fait.

Je te le répète encore, de toute ma sincérité. Je n'ai jamais fait à n'importe qui de la J.B. la demande d'être admis au *Parnasse* ; la meilleure raison c'est que, volontairement, je ne connaissais aucune personnalité du groupe, bien que Fernand fût déjà lié avec eux et m'eût offert plusieurs fois de me présenter. Jamais non plus Fernand n'a parlé de moi si ce n'est un jour – de son plein gré – pour l'insertion de quelques vers dans *l'Artiste*. C'est Giraud qui le premier lui a demandé une collaboration au *Parnasse* ; Fernand l'a promise pour moi et je l'ai approuvé : le souci de la propagande me travaille comme il nous travaille tous et comme c'était le seul moyen de me faire sacrer poète « coram populo » j'ai accepté. Voilà ! Crois bien que je n'en suis pas moins dévoué à *la Wallonie* et à son rédacteur en chef.

Sois persuadé aussi que si j'avais exprimé à Gilkin et à Giraud le désir d'être inséré dans un des numéros, ils auraient accepté, ne fût-ce que par raison de la pénurie de copie qui les a horripilés toute cette année.

Je n'ai rien demandé et je suis disposé à garder mon indépendance. Mais voici qu'il me faut opter, ou bien dire aux amis de Bruxelles que mes sympathies ne vont pas à eux, bien que, personnellement ils ont toujours été d'une bienveillance charmante ; et ce m'est pénible ; ou bien renoncer aux Wallonie de Liège, ce que je ne ferai pas, jamais, pour toutes sortes de bonnes raisons dont tu incarnes la meilleure.

Alors, quid ?

Nescio.

La Jeune Belgique ne mangera pas la Wallonie et la Wallonie ne mangera pas la Jeune Belgique. Pourquoi faire des groupes ? Qu'a l'art de commun avec les personnalités plus ou moins impertinentes de telle ou telle revue ? et que ne pouvons-nous en venir à la bonne solution pacifique que Willemotte nous proposait en son article critique du *Journal de Liège*⁵⁴ ?

Ce que je dis là est inutile, je le sais bien, et tu en es arrivé à une situation tellement tendue que je t'en voudrais si tu reculais.

Quant à moi, si je me brouille avec les Jeunes, je serai confiné ici dans une solitude déplorable. Peux-tu pas admettre que

Chainaye⁵⁵, Severin et moi nous partagions entre les camps ennemis ?

Je serai bien heureux de recevoir de toi une lettre prochaine.

Mes meilleures amitiés, mon cher Albert, et crois-moi ton dévoué.

Mockel accuse réception le 4 décembre. Il a beau dire « ne parlons plus de cela », on sent que la contribution de Garnir au *Parnasse* lui reste en travers de la gorge :

Merci, mon brave Georges, de ta bonne et franche lettre si amicale. J'en avais besoin, car je comptais sur toi, et ton attitude me faisait de la peine bien plus comme relations d'amitié que comme relations littéraires, et il me semblait impossible de voir ton caractère affectueux et honnête désertier tout doucement un groupe qui t'avait accueilli à bras ouverts, le premier, et avait encouragé en toi le George Girran qui promettait notre George Garnir⁵⁶ d'à présent. J'ai été, je l'avoue, assez froissé d'apercevoir ton nom au *Parnasse*, sans que tu m'en eusses dit un mot, toi qui avais toujours été exclusivement nôtre. Mais ne parlons plus de cela. J'oublierai ce que tu m'avais dit à cette Taverne royale que tu rappelles, et ne songerai plus à t'imposer la fraternité d'armes de la seule *Wallonie*, puisque des amitiés bruxelloises te rendraient pénible notre solidarité. Sache-le, nous ne voudrions jamais imposer notre poignée de main ; et notre dignité n'en saurait être satisfaite. Si je t'ai posé incidemment la question, c'est que mon indignation d'honnête homme se révoltait contre Max Waller, sans penser, mon Dieu ! que le coup de chapeau de ce monsieur fût nécessaire à ton avenir d'artiste. Je te remercie encore de ta franchise, et surtout des sympathies que tu as conservées pour nous ; puis, je te laisse libre d'agir à ton gré.

Parlons d'autre chose. Tu as assez raison quant à tes vers ; mais j'ai peur du sonnet, pour toi ! C'est là un moule dans lequel on finit par couler sa pensée, si bien qu'à la fin elle se trouve trop étroite pour un genre plus libre où la spontanéité puisse y aller gaîment de son prime-saut. À ta place, je conserverais une prosodie libre – plus libre même que la précédente – mais je me forgerais d'avance un plan, et surtout je fuirais de mon mieux la tentation de camper de-ci de-là un ferme alexandrin en marbre. Je crois que l'amour du vers isolé t'a fait beaucoup de tort. Les sonnets que tu m'adresses sont inégalement beaux. Le dernier me semble à première vue le meilleur ; mais on sent dans les derniers vers l'inhabitude d'une pièce aussi délimitée. Si tu voulais revoir encore certains vers, tu

55/ Quand Mockel, dans sa carte du 23 octobre 1886, annonçait qu'il viendrait à Bruxelles « entendre la Wallonie », c'est au trio Severin-Garnir-Chainaye qu'il songeait. Hector Chainaye (1864-1913) collabora à *La Basoche*, *L'Élan littéraire*, *La Wallonie* et *La Jeune Belgique*. Son œuvre *L'Âme des choses* (1890), rééditée par notre Académie en 1935, le consacra. Avec son frère Achille, en 1895, il prit la direction du journal libéral radical bruxellois *La Réforme*. Il fut une personnalité marquante du Mouvement wallon d'avant 1914.

56/ Mockel a acté le passage de Georges avec s à George sans s.

en ferais facilement des morceaux vivant de la perfection voulue. Quant au poème en prose, nous l'imprimerons si tu n'en donnes le contrordre ; car il est d'une forme soignée, et indiquera bien la transition vers un *Luc Robert* dont la forme égalerait le fond, lequel tu écriras un de ces jours.

Voilà. Fais mes amitiés à Fernand, et garde une poignée de main cordiale pour toi.

Le brouillon de la lettre du 4 janvier 1888, qui répond à une lettre de Mockel absente de la collection, indique clairement que Garnir a senti les piques de la missive du 4 décembre :

Cher ami,

C'est un peu vrai : je t'ai boudé légèrement ; ton avant-dernière lettre m'avait déplu ; j'y devinais des sous-entendus dépités et des demi-mots vinaigrés qui jouaient à cache-cache au coin de tes phrases. Quand j'ai lu « que le coup de chapeau de ce monsieur était nécessaire à mon avenir d'artiste » je me suis étonné de te voir dépenser cette espèce d'esprit-là et cela m'a mis de fort méchante humeur.

Point ne t'en veux ; je serais aussi coupable de te garder rancune que tu le serais de me confirmer les susdites... amabilités. Faisons une croix et n'en parlons plus.

Merci de ta bonne lettre ; tu as eu raison de compter sur moi ; je t'ai dit (et te répète) que du moment où il me faudrait choisir je n'hésiterais pas. Je viens donc te demander une place à l'ombre du gentil drapeau de *la Wallonie* et, puisque j'ai été vôtre en commençant, je le reste à présent que j'ai progressé.

Je crois cependant que tu as tort de t'imaginer que *la J-B* fait un recensement de son côté. Aucun parmi nous tous n'a été pressenti à ce sujet.

Ce qui suit révèle à Mockel un Garnir qu'il n' imagine pas ou qu'il entrevoit à peine, un Garnir conquis par l'esprit étudiantin, entraîné dans le tourbillon des réunions et des joyeusetés d'escoliers, remettant sur pied la Société générale des étudiants de l'U.L.B., relançant le périodique *l'Étudiant*⁵⁷ :

Quoi qu'il en soit, c'est une chose décidée : ces messieurs voudront bien se passer du modeste moi et je ne leur fais pas perdre grand'chose. Je regrette de ne pouvoir vous apporter à vous autres

57/ En novembre 1888, Garnir fonda avec Henri Disière, pour remplacer *L'Étudiant*, *Le Journal des étudiants de l'Université de Bruxelles*, qui – longévité rare pour une publication de ce genre – survécut jusqu'en 1913 (à partir de 1906 sous le titre *L'Écho de l'étudiant*). La première page était consacrée à une personnalité en vue, le plus souvent un professeur ; l'article, mi-sérieux, mi-humoristique, était assorti d'un portrait lithographié. Cette conception journalistique préfigurait le style et la présentation de l'éditorial du *Pourquoi Pas ?*

Wallonie que le très mince bagage littéraire que je possède ; ne va pas croire que je suis à la pêche aux compliments ; ta bienveillance est universelle et ta bonne amitié pour moi la fait plus grande encore ; mais ce qui me manque, je le sais, c'est la persévérance que j'admire en Fernand et en toi ; je n'ai pas, moi, la triple cuirasse d'airain dont se revêtent les forts. La preuve c'est que j'ai failli hier me laisser bombarder rédacteur en chef de l'Étudiant, un journal universitaire que littérairement je méprise et que – universitairement je chéris comme ma casquette de première année. Je ne sais pourquoi ces diables d'étudiants bruxellois me tiennent tant à cœur ; mais il y a des jours où je suis sincère comme un néophyte quand je les appelle « frères » ; car tu sauras, mon cher Albert, que je les harangue plus souvent qu'à mon tour, m'étant mis en tête de reconstituer la Société générale. Un groupe s'est formé qui m'a mis à sa tête et nous touchons, je crois, au but. Tout cela m'a un peu éloigné de la littérature ; mais, une fois la Société constituée pour de bon, je donne ma démission de président et je me remets à bricher mes alexandrins.

Toute cette équipée dans le domaine de la solidarité universitaire doit te sembler bien étrange à toi qui as un beau mépris de la potacherie étudiante. Je ne te la raconte que pour t'expliquer mes présentes dispositions d'esprit. Au fond, je la regrette ; mais tu sais que le fond (!) de mon moi est toujours la naïveté sentimentale d'une pensionnaire et les malins qui veulent m'embaucher savent trop que des mots creux comme ceux de fraternité suffisent à me mouiller les yeux – et ils en profitent outrageusement.

Le reste relève de la cuisine intérieure de *La Wallonie* :

Sous peu, je te renverrai les épreuves corrigées des *Vieilles Cloches*.

Je t'envoie deux pièces que j'ai en portefeuille depuis longtemps (trois mois). Quant aux corrections que tu me demandes pour mes sonnets, je pourrais difficilement les faire. En les relisant, je les ai trouvés très différents :

Le premier est quasi coppéen et très romantique ; les deux derniers sont, si je puis dire : philosophico-Sully-prud'hommesques et je vois difficilement le moyen de les amender.

Tu sais que je répugne à des corrections qui finissent par me changer toute une pièce. C'est pourquoi je te prie de supprimer le plus mauvais (ou les deux plus mauvais) – de garder le reste et de compléter mon envoi par celle des deux pièces présentes que tu jugeras la meilleure⁵⁸.

Excuse-moi de ne pouvoir te donner mieux cette fois ; je tâcherai de faire meilleure figure la fois prochaine.

Excuse-moi aussi du débrailé de ma lettre ; j'entends dans la chambre d'à côté le bruit agaçant d'une machine à coudre et cela me distrait à chaque ligne.

Vale ; reçois mes meilleurs souhaits sacramentels et crois moi, mon
cher Albert, ton dévoué

George.

Décidément j'adopte définitivement pour signature : George Garnir.

Une lettre de Mockel à Severin se trouvait dans les papiers de Garnir. Il faut supposer que Severin avait jugé bon de la lui communiquer. Elle confirme l'exigence de Mockel à l'égard de ses amis, sa sensibilité aux moindres signes de ce qu'il tenait pour des manquements :

Liège, 15 avril 1888

Mon cher Fernand,

J'avais trouvé très étrange que Garnir choisît juste le moment où nous nous mettions en guerre avec la J.B. il y a quelques mois pour me dire qu'il allait lui offrir des vers, d'après tes conseils du reste. Cela m'avait vexé considérablement. J'avais aussi écrit à Fritz Ell, qui m'avait parlé dans le même sens, le priant d'attendre au moins quelques semaines parce que son acte aurait eu l'air d'une désertion. À toi et aux autres, jamais je n'ai rien dit ; Fritz Ell ayant fait amende honorable, je l'ai dissuadé de retirer de la J.B. le conte qu'il avait d'abord envoyé ; et il a laissé, d'après mes conseils, son Guide à Max Waller. Quant à Garnir, il avait fini par décider qu'il ne collaborerait pas à la J.B. si on ne le lui demandait point. Tu apprécies la valeur de ces nuances, et sans doute aussi, le motif de dignité qui m'avait fait écrire quelques reproches à ces deux camarades.

Je m'étonne que Garnir ait répondu à la J.B. en ce sens : ce n'était pas convenu, puisqu'on lui demandait des vers. Mais ce qui me passe, c'est que toi tu te sois rangé parmi les étrangers à notre groupe. Je suis heureux de voir Maubel succéder à Waller ; il n'est guère plus fort comme producteur, mais l'art y gagnera certes, en ce sens qu'on pourra maintenant estimer la J.B. en la personne de son directeur. Je n'avais pas été instruit de cela, non plus que de la décision des J.B. quant à l'option. Comment l'aurais-je su, puisque ta dernière lettre me promettait des monceaux de copie.

Tant pis. Je tenais beaucoup à toi, et j'y tiens encore malgré ta dernière action. Que Chainaye – lui, cependant, des choses auraient dû l'en empêcher ! –, que Goffin, que Destrée aient choisi la J.B., cela ne m'étonne point : ils étaient J.B. bien plus que Wallonie. Van Lerberghe m'a écrit il y a quelques jours pour m'annoncer de la copie dans quelque temps, au retour d'un voyage qu'il fait ; il me paraît très attaché à notre groupe, et (assez dédaigneusement) uni à la J.B. parce qu'elle l'a accueilli tout d'abord. Il s'est plaint fort souvent de la routine du groupe. Mais enfin il était Jeune Belgique depuis longtemps, et il m'écrirait, maintenant, qu'il nous abandonne, que je l'en estimerais autant – au moins.

Quant à toi, j'admire ton talent parmi les premiers ; tout ce que j'ai écrit de toi, strictement je le pense. Mais j'avais plus d'espoir en la fermeté de ton caractère. Je te parlerai franchement comme je l'ai toujours fait : je ne saurais t'en vouloir de ta désertion ; je suis trop

déterministe pour t'imputer n'importe quoi ; et puis en vouloir à quelqu'un, c'est pécher contre l'orgueil et la dignité. Mais, voilà ! je n'attendais pas cela de toi ; car cela s'appelle une faiblesse, et je te croyais plus fort. Et puis les souvenirs !

Mais je ne veux point que cette petite chose altère nos bonnes relations artistiques. Et, une fois encore, je t'affirme l'estime et l'admiration que je ressens pour le poète du *Lys*.

Je te serre la main en bonne confraternité littéraire.

Que Mockel aime ressasser ses griefs et les commentaires élaborés *a posteriori*, la lettre du 1^{er} mai 1888, allongée de deux post-scriptum, en témoigne. De toute évidence, elle renvoie à des missives perdues :

Sais-tu que nous jouons la finale de la Walküre, o Brünnhilde⁵⁹ ?

Tu me dis, mon cher Georges : jetons un suaire sur toutes ces vilaines choses, et n'en parlons plus. Parlons-en, au contraire, et beaucoup ! Tu ne saurais croire combien ta lettre m'a fait de bien ! Car la chose, la vraie chose qui m'avait froissé profondément, – et donc, au premier moment surtout, je te gardais rancune – c'était d'avoir rendu (faut-il un e ? oui) publique cette lettre tout intime, et qui s'adressait à toi seul. Sais-tu qu'au moment où Severin venait de m'écrire, je reçois la visite de Wilmotte, auquel les J.B. avaient dit, paraît-il, qu'on avait institué une sorte de congrès dans lequel on t'aurait fait parler, et où tu aurais produit et divulgué mes lettres ! L'acte me semblait peu croyable de ta part ; mais enfin tu avais pu être enveloppé de circonstances particulières ; ce qui me brûlait vraiment, c'est l'idée que tu avais fait cela sans me le dire, comme en cachette. Je ne voulais pas le croire, mais, ayant vu Chainaye, – sans lui parler de cela autrement qu'en termes vagues, pour ce qui te concernait, – voilà qu'il me dit, ou du moins que je crois comprendre, les mêmes choses ! Bien entendu je ne conserve pas un doute après ta lettre si honnêtement et franchement irritée : une simple affirmation de toi vaut plus que toute autre chose. Mais ceci t'explique la phrase, à dessein insouciant, de ma carte, et l'effort que j'ai dû faire pour ne plus t'en vouloir, – surtout que je croyais la question réglée ainsi que je te l'ai dit. Donc, maintenant, sans plus aucun malentendu, je te remercie chaudement de t'être montré des nôtres et je me garde de rien oublier – puisque ce serait oublier une preuve d'amitié. Quant au malentendu, il existe pourtant, mon cher Georges. Je me souviens bien que, vexé à ce moment, (et agacé de te savoir parmi nos adversaires au moment où la lutte venait de s'entamer), je me rappelle t'avoir écrit une lettre fort vive te réclamant parmi nous. À cela, tu m'as répondu longuement, en me parlant avec justesse, – mais sans bien discerner les circonstances, – de fraternité littéraire. Et alors j'ai dû encore t'écrire une lettre d'insistance, en te remerciant des témoignages d'amitié que tu me donnais. Mais tout cela a dû être arrangé en conversation, ensuite, car ta phrase est bien restée gravée dans

ma mémoire, – et, si tu le désires, je la rechercherai dans ta lettre, – : « je ne donnerai pas de vers aux J.B. s'ils ne m'en demandent pas. » Rappelle-toi aussi que, outre l'histoire du *Parnasse*, il y avait Fernand qui te conseillait d'offrir des vers à un artiste que j'estime beaucoup, Iwan Gilkin, mais que ces vers je les aurais voulus pour nous plutôt que pour la J.B. Dans tous les cas, le procès est jugé, n'y revenons plus. Je n'en veux garder qu'un souvenir, celui-ci : tu m'as donné un témoignage de dévouement dont je te garde la plus vive reconnaissance.

Tu vois que même les explications par lettre ont du bon : si je ne t'avais pas dit ce que j'avais sur le cœur, je croirais encore de méchantes choses (puisque depuis des mois j'attendais de tes nouvelles) ; et je ne pourrais pas, comme je le fais maintenant, te serrer la main fortement, te remercier, et me croire véritablement ton ami

Albert

Tu comprendras ma note sur la carte « non ostensible » en ce sens que persuadé que tu avais montré mes lettres par étourderie, je pouvais croire que, dans le ferme désir de faire réviser le procès avec la J.B., tu voudrais montrer un billet qui ne s'adressait qu'à toi ; et je me disais que tu le ferais avec l'idée de me rendre service, et croyant peut-être suivre mes désirs, sans réfléchir peut-être à ce qu'une démarche semblable pouvait avoir d'humiliant pour nous. Je ne voulais pas là te dire une chose désagréable, mais te mettre en garde contre ta bonne amitié. Comprends-tu ? N'oublie pas qu'on m'avait affirmé la divulgation de notre correspondance, et que, ne pouvant y voir un acte de malveillance de ta part, – mais ne sachant où nous en étions, après la glace de ton long silence, – je voulais mettre les points sur les i ; car je me disais : « il est fort capable, ayant montré les premières lettres, de produire celle-ci pour faire sortir les J.B. de leur erreur, sans réfléchir peut-être à ceci : que les J.B. refuseraient de revenir sur le fait accompli, et que nous en sortirions humiliés ». Est-ce qu'il n'y a plus de malentendu ? Non, n'est-ce pas ? Merci encore, et pour ta bonne lettre indignée, merci. Je te serre les mains.

Albert

Il est bien entendu, n'est-ce pas, que tu oublies ce qui, dans mon billet, pourrait t'avoir froissé ? Je prie l'ami d'excuser les mots inconsciemment blessants qui s'y trouvaient et de tout ceci nous ne garderons qu'un souvenir : celui de notre amitié qui sort plus affermie de toute cette discussion. Je n'ai pas besoin de te mettre en colère en te disant que tout ceci ne regarde point les Jeunes Belgique (hein, tu as failli bondir en souvenir !) mais je veux insister sur ce point qu'en général tu peux montrer mes lettres à Fernand. Ce que je te dis, je pourrais aussi bien le lui dire, – à moins qu'il ne s'agisse de choses qui te regardent naturellement. J'attends des vers de toi ; et où en sont tes projets d'étude wallonne en prose ?

Quant à la manière d'offrir des vers ou d'en donner si l'on en demandait, elle était fort bien tranchée : en offrir spontanément à cette époque, ça avait l'air d'une défection ; quant à la crainte de paraître faire défection, elle est si vraie qu'à cette époque

(novembre ou octobre, je crois, mais bien avant janvier dans tous les cas) Van Lerberghe m'écrivait : « Mon cher Mockel, je voudrais beaucoup vous offrir des vers en ce moment (et pourtant je lui en avais demandé, moi) mais en ce moment je dois à ma loyauté de rester fidèle à la J.B., qui m'a accueilli si bien. » Je lui ai répondu que ses scrupules m'attristaient mais que je l'approuvais absolument. Deux mois plus tard, (ou un mois ou trois ??, je ne sais plus,) il m'envoyait une pièce de vers qu'il jugeait pouvoir faire maintenant paraître chez nous, la guerre étant un peu apaisée. Tu vois que je n'étais pas seul de mon avis, (pour toi, surtout, qui avais été des 1^{ers} Walloniens, tandis que V. Lerberghe était une recrue pour la J.B.) Et pourtant, moi, je lui avais demandé des vers, et Van Lerberghe désirait beaucoup écrire à la W., me disait-il. Je te donne à peu près les paroles de V. Lerberghe ; s'il y a changement de mots, c'est bien le sens au moins. J'ai l'air de te donner un argument quant à la « Nuance », mais Van Lerberghe la faisait aussi, si je me souviens bien. Seulement, il jugeait devoir ne rien envoyer, même après ma demande, à une revue qu'il estimait, pendant qu'elle se trouvait en guerre avec celle qui l'avait d'abord accueilli et qui ne lui avait pas donné de grands motifs de se plaindre.

Tu me demandes comment je pouvais croire que tu avais montré mes lettres aux J.B., à des gens que tu connais à peine, dis-tu. Mais je ne voulais pas le croire d'abord ; puis, devant les témoignages précis, à bout d'arguments, je me suis persuadé que tu t'étais lié avec les J.B. pendant ces mois où je n'ai reçu de tes nouvelles, et qu'ils t'avaient entièrement « retourné » en te convainquant « qu'il te fallait montrer nos lettres, que tu n'avais pas autre chose à faire » etc., d'autant qu'ils sont très forts sur les arguments byzantins et raffinés, – et qu'ils ne sont pas des imbéciles. (Mon Dieu que de P.S. ! Bonsoir une dernière fois, et poignée de main ; mais c'est que je tiens beaucoup à ce que rien ne soit plus douteux, pour bien enterrer la discussion).

Réponse non datée de Garnir :

Oui, mon cher Albert, tu as raison, les explications ont quelquefois du bon. La preuve c'est que voici la déesse Discorde envolée et pour toujours, n'est ce pas ? Deux points encore avant l'incinération de la dite déesse guerrière. 1°) Tu m'offres de rechercher mes lettres. Fais-le. – 2°) Tu me parles bien Congrès de la JB. – Voici : la J.-B. se défiant de Waller et voulant resserrer les liens de la confraternité littéraire très lâches en ces derniers temps, se réunit hebdomadairement, je crois, dans un local particulier. Je pense que ces réunions ont été inaugurées avant l'incident Mockel Garnir, en tout cas, ce n'est pas le dit incident qui les a motivées. Inutile de te répéter que je n'y ai jamais paru et que – y eussé-je été – toutes les arguties des JB. ne m'auraient point décidé à leur exhiber une lettre particulière. Quant à Chainaye, je crois lui avoir dit un jour, tout familièrement, que tu m'avais demandé de choisir entre la W. et la J.B. Rien de plus, rien de moins. – Comprends bien ma situation : Gilkin, à brûle-pourpoint, m'a demandé des vers. Je refuse et, [illisible] je lui dis que je suis le drapeau de la W. Il en fait un casus belli, à mon insu : chose déplaisante pour nous deux, mais dont je

suis absolument innocent. Bref, le temps a passé là-dessus et je t'assure qu'on n'y pense déjà plus ici : Giraud, que j'ai vu il y a quelques jours, m'en garde si peu rancune qu'il m'a envoyé son « Hors du Siècle » avec une dédicace charmante. Ftt ! Ftt ! N'a pus ! Envolé ! Disparu ! Finis discordarum, comme dirait Joséphin.

Donc parlons d'autre chose : tu t'imagines à tort que l'*Étudiant* m'a causé beaucoup de soucis. Non ; j'allais à l'imprimerie trois heures par semaine et c'était tout. J'avais le plus souvent de la copie en quantité plus que suffisante et quand il en manquait, je faisais passer les rossignols dont mes tiroirs étaient encombrés.

Me voici du reste tout à fait tranquille. Nous avons cessé de paraître depuis quinze jours et j'ai l'intention de travailler ferme à quelque chose de bien wallon aussitôt que mon examen⁶⁰ sera expédié.

Je te souhaite pour les tiens non pas beaucoup de chance, mais beaucoup de succès et de réussite. J'irai passer quelques jours à Flémalle, fin juillet, je crois, et alors j'espère te voir longuement.

Avant juillet, je t'enverrai des vers pour le numéro extraordinaire que tu nous annonces.

Voilà tout ce qu'il y a d'intéressant pour le moment ; te parlerai-je du théâtre [illisible] de R. Adam : cette mystification en 3 actes ou de l'indifférence incompréhensible du public pour *Le Mâle*⁶¹, qui a au moins le mérite de l'originalité : un scandale !

Je crois ne pas t'avoir dit encore combien ta lettre bien venue m'avait fait de plaisir ; merci pour tout ce qu'elle contient de bonnes choses et d'amitié.

Elle me donne une furieuse envie de travailler quelque chose qui sera superbe – d'intentions – et de te l'envoyer bientôt.

Ah ! je me félicite de t'avoir déniché Keller⁶². La pièce de Mai est étonnante : je t'avoue que je n'aimais guère les premiers vers qu'il t'avait envoyés et que je t'avais adressé cet autre George (sans S) par acquit de conscience, avec la quasi certitude que tu lui demanderais autre chose que son très mince bagage d'alors. – Quel saut de progrès !

C'est presque incroyable !

Mille amitiés et une bonne poignée de mains.

60/ Il s'agit de la candidature en droit, qu'il redouble. Cette fois-ci, il sera reçu.

61/ *Un mâle*, pièce en quatre actes que Lemonnier a tirée de son roman avec la collaboration d'Anatole Bahier et de Jean Dubois, a été créé le 1^{er} mai 1888 au Théâtre du Parc, à Bruxelles.

62/ George Keller avait déjà été publié par *La Jeune Belgique*, 20 décembre 1885, p. 489. (*Emblème et sourire*). Au cours des années 1888-1889, il fournit à *La Wallonie* une dizaine de poèmes et quelques proses. Ses deux premières apparitions dans la revue de Mockel se situent le 31 mars 1888, p. 161 (*Veillée de lune*) et le 31 mai 1888, p. 205 (*Les Résignés*). Aucun poème intitulé *Mai*.

Le 29 mai 1888, Mockel reprend contact avec Garnir, pour revenir une fois encore sur ce qu'il appelle « l'affaire avec la J.B. » :

Mon cher Georges,

J'avais espéré te voir à Bruxelles, à la 1^{ère} du *Mâle*. Mais, non plus que Fernand, tu n'y as paru ; et, comme nous sommes en grand retard de correspondance, et qu'avec l'*Étudiant* tu sembles absorbé autant qu'un Joghi par la contemplation de son nombril, je t'écris le premier pour te demander des vers – ou de la prose. En juillet, le 1^{er} juillet sans doute, nous ferons probablement paraître un numéro double, pour propager un peu, aussi parce les mois qui suivent sont morts, et enfin parce que je serai fort occupé ces temps-ci. Veux-tu donc nous envoyer ? À ce propos, je te remercie d'avoir agi comme tu l'as fait, lors de l'affaire avec la J.B. Tu m'as mis dans une grosse colère, par exemple, alors ; mais, en y réfléchissant, je me suis dit qu'il fallait te remercier puisque tu avais cru agir d'après nos conventions, et pour me faire plaisir. Mais comme je l'ai dit à Chainaye et écrit à Severin, tu as dû te tromper absolument sur ce que je demandais. Je me souviens fort bien d'une lettre où je te demandais de ne pas faire des avances à la J.B. au moment où nous étions en guerre, – pour ne pas avoir l'air de nous lâcher – ; mais il avait été convenu, ainsi que le dit ta lettre de réponse, non pas que tu refuserais des vers, mais que tu te bornerais à ne pas en offrir en ce moment ; de même pour Fritz Ell qui voulait, après une lettre un peu raide de moi, retirer Guide⁶³ de la J.B., ce dont je l'ai dissuadé, je m'en souviens. En y réfléchissant, je me dis que peut-être, écrite dans un moment d'impatience, ma lettre était exigeante ; mais, comme je le disais à Chainaye, je demandais le bras pour avoir le doigt et, s'il m'en souvient bien, j'aurais voulu que tu me disses bien « je suis des vôtres et rien que des vôtres », pour, après, remercier l'ami et lui dire ensuite « écris où tu veux, dès que tu ne nous lâches pas ». Et si ce n'est pas implicitement contenu dans mes lettres, certes nous l'avions décidé en conversation. Je me souviens d'une parlote rue d'Arenberg, je crois, où nous avons bien décidé que tu n'irais pas offrir des vers si l'on ne t'en demandait (parce qu'alors Severin te poussait à offrir des vers à Gilkin, n'est-ce pas ?) Ce qui m'étonne le plus et m'a froissé je l'avoue, c'est que tu aies montré ma lettre aux J.B. Ces choses-là nous regardaient, toi et moi seulement (je parle de l'intimité des lettres) ; et il est vraiment dommage que tu m'en aies rien écrit à cette époque : je t'aurais rappelé que tu poussais le zèle amical jusqu'à dépasser ce dont nous étions convenus. Dans tous les cas, tu as agi ainsi pour me faire plaisir et, prenant trop à la lettre nos discussions, tu n'as voulu que me rendre service. Je regrette ce qui s'est passé – la perte de Fernand surtout, car j'avais une sympathie spéciale pour lui ! – mais te remercie vivement et fortement si, ce faisant, tu as obéi à l'amitié. Je te serre amicalement la main.

Albert Mockel

Prière de ne pas t'imaginer que j'écris ici une lettre diplomatique, un « billet ostensible ». Je ne tiens pas à ce qu'on réforme le procès jugé ; cela, le temps le fera mieux que des discussions ; et puis enfin, malgré la perte sensible de Fernand, nous avons assez de collaborateurs pour n'être pas pris par la [illisible].

La suite de ce post-scriptum se trouve sur l'enveloppe...

Je trouve aussi Severin en progrès, dans la *Fleur funèbre*⁶⁴, par exemple, et surtout dans sa prose. Mais je ne trouve pas sa *Chaldéenne* aussi bonne qu'il me semble la juger et j'aime autant le *Chant de cor* que la dite *Chaldéenne*. Est-ce ton avis aussi ? Je regrette que souvent, comme Célestin Demblon, il se laisse dominer par son sujet au lieu de le dominer, et que cela l'induit à faire trop vague et à rendre parfois sa pensée obscure et difficilement intelligible ; je n'adore pas les décadents, tout en leur reconnaissant du talent, et j'ai peur que Severin ne roule sur la pente qu'ils dévalent. Ce serait bien dommage, avec toutes ses solides qualités et un vers d'une ampleur magnifique comme le sien !

La lettre du 22 juillet 1888 fait état principalement de la collaboration de Garnir à l'hebdomadaire liégeois *Caprice-Revue*, fondé le 24 mars de cette année-là par le « Wallonien » Maurice Siville. Quand Mockel lui écrit, Garnir a déjà donné à ce périodique *Croquis ou souvenirs* (n° 22, 28 avril 1888), *Les Cloches* (n° 25, 19 mai), *Aurore* (n° 27, 2 juin), *Exil* et *L'Irréparable* (n° 34, 21 juillet).

Mockel confirme l'opinion qu'il a déjà exprimée : c'est comme prosateur que Garnir se réalisera pleinement. Qu'il envisage peut-être, après *Luc Robert*, de glisser vers la prose symbolisante de *Liens occultes*, la nouvelle d'Auguste Henrotay, parue dans *La Wallonie* en octobre, novembre, décembre 1887...

Mon cher George(s),

Je voulais t'écrire pour te remercier de tes vers et te dire qu'ayant lu et relu avec l'œil terrible du critique ton *Luc Robert*, je m'étais pris d'un beau feu d'enthousiasme pour ta vision si franchement wallonne et sainement naturiste ; je dis sainement en opposition avec les bilieux du binocle, qui regardent soigneusement les choses et font de leurs observations des livres souvent splendides, mais baignés de je ne sais quelle lumière glauque et de rancœur, fort artiste mais qui finit par être toujours la même.

Ta prose seulement, tu devrais la travailler, assouplir ta phrase, en éliminer les longues périodes et arriver à l'acuité de l'épithète qui te manque un peu en vers, aussi, lorsque tu rimes en adjectifs féminins et que tu gonfles ton vers d'une pléthore d'épithètes.

64/ Les trois poèmes de Severin évoqués ici ont paru dans les premiers numéros de *La Wallonie*. Mockel en parle comme s'ils étaient récents : *Fleur funèbre* (15 juillet 1886), *Chaldéenne* (15 juin 1886), *Chant de cor* (15 septembre 1886).

J'allais t'écrire tout cela, persuadé que ta voie la plus décisive est bien la prose, lorsque j'ai lu dans *Caprice* vers et prose de toi tous deux signés et jugés par toi de valeur sensiblement égale, puisque tu les envoies à *Caprice* plutôt qu'à nous. Eh bien tes vers ne sont rien du tout ; ils sont, sauf la première strophe, ils sont trop pesants, le rythme s'arrête au bout de chaque vers, ce qui est assommant lorsqu'on aime la musique, les rimes sont parfois banales et l'harmonie peu soignée. Par exemple j'aime cent fois mieux comme virilité (??), verve, verveur et force d'épithète, les beaux vers que tu m'as dédiés jadis, dans le premier n° de *la Wallonie*. Mais il y a la belle expression, une belle suite d'idée qui serait superbe en prose. Pour ne pas faire du vers quelque chose de musical (comme, tiens, sans chercher loin, Georges Keller, qui est déjà et sera bien fort), ou de définitif en ciselure (comme souvent Giraud et Fernand), il vaut mieux écrire en belle prose harmonisée et cadencée largement.

J'ai lu avec infiniment de plaisir ton *Irréparable* dont le titre est usé mais qui est très fin, très vrai et très de tous les temps. Par exemple, je ne comprends pas que, garçon de goût, tu n'aies pas terminé à cette phrase si tombalement définitive : Non, Jane, ce n'est plus possible. Ta pièce aurait valu bien plus, aurait été bien plus suggestive aussi. Fais attention que je ne parle pas de la forme de ta prose. Elle est plus courante que vraiment ciselée. Mais aussi c'était pour un journal d'art et non pour une revue d'art, et puis c'est une nouvelle que sans doute tu n'as pas revue et corrigée après l'avoir laissée longtemps dormir. Mais vrai, je te le dis et te le répète, tu arriveras cent fois plus loin dans l'étude en prose réaliste à la façon de *Luc Robert*, ou fouilleuse et subtilement symboliste comme celle de ce très fort artiste Auguste Henrotay, qui n'écrit pas assez, mais, lorsqu'on l'a dégelé et qu'il veut bien dire ce qu'il pense et sait, – vrai, un cerveau critique et remarquable, tu sais. Je le dis hautement pour attirer ton attention sur ses trop rares productions (*Liens occultes*, entre autres, parce que écrivant si rarement, il pourrait, malgré tout, passer plus facilement inaperçu, (avec deux p !). Quelle drôle de lettre, mon George(s) ! Retiens en ceci que le *Châtiment des poètes* est une fort belle pièce, mais que tes vers habituels ne valent guère la moitié de ceux-là et que ton *Irréparable* m'a fait grande joie, comme pensée d'art, et dans mon amitié pour toi ; et enfin, qu'il te faut relire *Luc Robert* et nous en donner un second, plus ouvragé de forme, dans *la Wallonie*. Je te serre cordialement la main et te souhaite bon succès à ton examen. Amitié à Fernand. Quand passe-t-il ? Moi, en octobre (?) et voilà ma chaude poignée de main.

La lettre suivante n'est pas datée. La mention des *Meistersinger* fournit une indication précise : Mockel a assisté, avec sa mère, à la représentation du 23 septembre 1888⁶⁵. En l'absence de la « bonne lettre » de Garnir, nous ne saurons pas ce que celui-ci pensait du *But*, prose tout imprégnée de symbolisme éthéré, ni ce qu'il disait de René Ghil et d'Achille Delaroche.

Merci de ta bonne lettre, mon cher Georges, – et de ce que tu me dis de mes proses ; je ne suis pas de ton avis, pourtant, *le But*⁶⁶ me paraît ma chose la meilleure jusqu'ici ; et beaucoup de gens m'en ont écrit, (de ceux que j'estime.) Affaire de goût, aussi ; comme pour *Luc Robert* que j'aime plus que toi, si je me souviens bien. Tu es bien injuste quant aux Français, Ghil et Delaroché sont dix fois plus forts que les autres, et plus poètes surtout.⁶⁷ Vois-tu nous aurons encore souvent d'amicales discussions ; connais-tu le judaïsme en musique de Wagner ? Eh bien la plupart de nos poètes, presque tous, font de la poésie « juive » sans avoir l'excuse de la circoncision, ce petit phallus, et son gros œil à paupière flasque – du moins je vois cela comme ceci –, cela juge un art ; quand la paupière retombe, c'est que l'œil est malade ; inde, inde... ; je sais bien que cela n'est pas physiquement vrai, mais tant de gens ont l'oreille d'éléphant à leur phallus moral... Pour la musique, leur définition est : « l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille » ; or je dis, moi, disciple de Wagner : d'une manière intellectuelle, s'il faut une queue à la phrase ; toute la question est là ; le titillement harmonique soit des sens, soit la pensée chiffrée sur la bosse des sens. Mais je crois que je file aux régions de l'esthétique, – et tu ne les aimes pas, n'est-il pas vrai ? – Ah, je me suis décidé à apprendre le grec pour passer mon doctorat de philosophie⁶⁸. Je l'étudierai à mon aise, ici et à Paris ; c'est intéressant, ces travaux, il n'y a que le grec que je n'ai pas suivi !

Bonne chance, toi ! Je serai à Bruxelles, lundi soir, pour les *Meistersinger* (pas limpide, mais beau). Tu me ferais grand plaisir en m'apprenant le résultat de ton examen ; je voudrais aussi voir Georges Keller mardi matin sans doute car je filerai le soir. Bon courage, mon vieux, et bon espoir.

Je te serre la main.

Qu'il s'agisse de Mockel ou de Garnir, l'intérêt de la lettre datée d'octobre 1888 est de nature biographique.

Mon cher George, je ne t'ai pas encore remercié de tes vers, qui me paraissent en effet de tes meilleurs⁶⁹. Ce n'est pas dans le même sens que vont mes recherches, mais *l'Étudiant* n'a-t-il pas dit un jour qu'on peut s'estimer et s'admirer même sans être du même avis (qui a donc trouvé cela ?). J'attendais l'annonce de ton arrivée prochaine. Pourquoi donc fais-tu le mort ? Oublies-tu donc que tu dois m'infliger la lecture de ton roman ?⁷⁰ Sérieusement, je désire beaucoup voir de plus près cette nouvelle œuvre, et je me réjouis-sais de t'avoir quelques jours comme quasi compatriote. As-tu donc renoncé à tes premiers projets, ô homme sans persévérance !

66/ Albert Mockel, « Le But », *La Wallonie*, 31 juillet 1888, pp. 273-284.

67/ En novembre, Mockel allait collaborer aux *Écrits pour l'art*.

68/ Mockel prendra des cours de grec avec Joseph Bidez.

69/ « L'Impénétrable », « Le Châtiment des poètes », *La Wallonie*, 31 juillet 1888.

70/ Il ne peut s'agir que des *Charneux*, le premier roman condruzien de Garnir. Il ne paraîtra qu'en 1891 ; mais, dès octobre 1888, il se présentait donc sous une forme montrable.

Tu bloquais un examen : l'as-tu passé ?⁷¹ Moi, j'ai dit zut, zut et rezut au droit, définitivement. L'an prochain, je vais à Paris⁷², pour voir du monde et de l'art, et lire, et travailler à des choses de littérature et de philosophie. Pour le moment, je me mets à bloquer ferme l'harmonie et la composition⁷³, avec un ami ; la philosophie aussi ; et aussi un peu de vagabondage scientifique de chimie, de cosmos, et, sans doute, de géologie, pour mon plaisir et l'entreprise d'ameublement des chambres de mon cerveau (oh palais des mnémotechnies !). Je suis en discussion avec mes parents. Maurice Wilmotte a eu la malencontreuse idée du doctorat en philo ; si bien qu'ils se sont raccrochés à cette idée de diplôme, et que peut-être, pour ne point trop les attrister, eux qui m'ont déjà cédé l'exil du droit, je vais devoir me fiche à des réétudes du grec (que je n'ai vraiment jamais su, hélas). Cela, pas du tout sûr, mais possible.

Toutes ces hésitations, ces projets et ces retombages sur mes pattes, cela m'a pris du temps et beaucoup du loisir de ma pensée. C'est ce qui explique mon silence après ta lettre et tes vers. Suis-je blanc ?

Fais mes meilleures amitiés à Fernand, je te prie. Je crois que je lui ai écrit une bien drôle d'immense lettre, il y a deux ou trois semaines. Tant pis, j'ai de ces moments féconds en sottises.

Bonsoir, mon cher George, et la très cordiale poignée de main d'

Albert Mockel

Voici l'avant-dernière pièce de ce qui demeure du commerce épistolaire de Mockel avec Garnir. Le deuxième paragraphe permet de la dater approximativement : c'est le 20 janvier 1889 que Mockel a assisté à Bruxelles au concert Materna. On sait, en outre, que le lendemain il est allé réentendre la Materna à Anvers, d'où il est revenu, grâce à l'ami Georges Khnopff, l'organisateur, dans le train spécial qui ramenait l'orchestre⁷⁴.

Mockel félicite de tout cœur Garnir pour le succès qu'obtient sa revue *Sur le bi, du bout du... Gand*⁷⁵, dont la première a eu lieu le 28 décembre 1888 à Gand, dans un café-concert plutôt minable, portant le même nom qu'un célèbre théâtre bruxellois de ce temps-là, l'Eden. Cette revue de fin d'année, à laquelle a collaboré Maurice Carez – l'un des rédacteurs de *l'Étudiant* – fera salle comble pendant un mois, au grand étonnement des auteurs qui l'ont bâclée en quarante-huit heures et montée en quatre jours, avec l'aide enthousiaste d'une cohorte d'artistes amateurs, la plupart étudiants de l'U.L.B.

71/ Garnir a réussi la candidature en droit en 1888.

72/ Mockel séjournera à Paris en juin 1889.

73/ Avec Émile Dethier.

74/ *Albert Mockel. Le centenaire de sa naissance*, p. XII.

75/ *Sur le bi, du bout du... Gand*. Revue locale en un acte (en collaboration avec Carez). Gand, Vandeweghe, 1889, 24 p.

Garnir, habile à trousseur couplets et refrains, s'est fait la main en écrivant avec Fernand Robette, Fernand Dessart et Maurice Carez *Eendracht maakt macht*, la première des revues universitaires proprement dites. Les représentations se sont données en février 1888⁷⁶. C'est le premier coup d'essai, le premier succès dont parle Mockel :

A un ami

Mon cher George,

Je te remercie cordialement de tous ces journaux et revues que tu m'as envoyés ; merci. Et tout de suite, que je te félicite du grand succès de ta revue. J'aime le titre, qui est drôle, et j'aurais donné beaucoup pour assister à une représentation de ton Œuvre. Cela me semble si drôle, si amusant dans le bon sens, de te voir en théâtre, et de t'y voir entrer avec une revue de fin d'année ! Et tout de suite, pour ton deuxième coup d'essai, tu attrapes le succès. (La première fois, on pourrait à la rigueur tabler sur la sympathie du public, mais cette fois, en ce lointain de Flandre !) Tu me parleras de cela longuement, lorsque je te verrai, bientôt à Bruxelles ; tu me diras tes émotions ; est-ce que ton œil n'avait pas la chair de poule (!) en regardant par le trou du rideau ?

Comme je te le disais, j'arriverai d'ici peu à Bruxelles ; le 20, pour entendre le finale du *Götterdämmerung* et la *Materna*. J'espère pouvoir rester avec vous quelques jours, une semaine sans doute, et voir les amis. Vous vous réunissez tous les jeudis chez Van Halmé⁷⁷ ? La fatalité veut que ce garçon si original mais si peu de lettres, soit partout le centre d'un groupe de littérateurs. A Bruges, *l'Excelsior*, – si tu savais quelle littérature ! – à Liège *L'Élan littéraire*, à Bruxelles le groupe *Caprice-Wallonie*. Il paraît que ce diable de garçon vous a lu ma confidentielle lettre d'injures ! C'est mal, et j'en suis attristé ; mais comment lui en vouloir de quelque chose ?

Donc tu songes à donner ton roman à la *Revue de Belgique*⁷⁸ ? Ce serait bon, en ce sens que tu le verrais imprimé, (donc propre à un nouveau travail) sans payer, au contraire. Mais la *Revue de Belgique*, comme milieu littéraire...

76/ Voir George Garnir, *Souvenirs d'un revuiste*. Bruxelles, Éditions de l'Expansion belge, 1926, pp. 14-18.

77/ Le groupe littéraire constitué autour de *Caprice-Revue* tenait ses séances à Bruxelles dans la garçonnière de Charles Van Halmé, qui avait fait ses études de droit à Liège, où il avait fréquenté le cercle de *La Wallonie* et particulièrement Gustave Rahlenbeck, avec qui il avait noué une forte amitié. Charles Van Halmé n'écrivait pas et, avocat stagiaire, il avait peu d'activité juridique. « Gai, sceptique, riant de tout, il vivait toute la journée à bicyclette », a raconté Georges Eekhoud (« La Tasse de Café », *La Vie wallonne*, 15 décembre 1930, p. 107). Comme il possédait peu de vaisselle, il fut entendu que chacun de ses hôtes apporterait une tasse et que, pour cette raison, le club s'appellerait *La Tasse de Café*.

78/ *La Revue de Belgique* du 15 avril 1891 (pp. 327-344) a publié une nouvelle de George Garnir, *Le Cœur ingénu*, dédiée à Paul Janson fils et qui sera reprise dans les *Contes à Marjolaine*.

Comment va Fernand, le lili⁷⁹ Fernand ? C'est bien triste ce que tu me dis de ses études et de son avenir⁸⁰. Comment, peut-être il va devoir s'enfermer en un bureau ! Pauvre garçon ! lui qui est fait pour les livres et les échappées de plein air... Et toi, tu bloques et rebloques. Je suppose que le succès de *Sur le bi du bout du Gand* a donné quelque confiance à tes parents ? Travaille va, c'est la meilleure manière de terrere temporis molem ingentem. Tu vois, depuis que je fais du grec, je parle latin, comme cela, naturellement.

Là dessus, comme il est tard, je vous conseille à tous les deux d'aller vous coucher, et je vous souhaite une bonne nuit.

Et ma cordiale poignée de main

Mockel présentait-il que les jeux étaient faits, que Garnir, par ses inclinations et sous la pression d'événements de sa carrière, s'éloignerait bientôt de la littérature telle qu'il la concevait, essentiellement poétique, exigeante, raffinée, voire hautaine ? C'est ce qui advint bien avant que Garnir eût achevé ses études universitaires, en juillet 1892. Rédacteur en chef du *Journal des étudiants*, collaborateur occasionnel du *Soir* de la rue d'Isabelle et de *La Nation* de Victor Arnould⁸¹, revuiste révélé par le succès de *Du bi, du bout du... Gand* et promu professionnel du genre dès les années 1890-1893 en tant qu'auteur applaudi des revues qu'il écrivait pour l'Alcazar en collaboration avec Luc Malpertuis, il avait un pied dans le journalisme et l'autre dans le monde du spectacle. Son nom n'apparut plus que deux fois aux sommaires de *La Wallonie*, avec un petit poème en 1889 et trois pages de prose poétique en 1892.

Il gardait, cependant, l'ambition de persévérer dans le domaine de la littérature narrative, où Mockel, dès *Luc Robert*, l'avait encouragé à faire son chemin. Fin 1891, il publia son premier roman, *Les Charneux*, dont le sous-titre – *Mœurs wallonnes* – révélait que, peu après Louis Delattre, qui venait de se faire connaître par les émouvants *Contes de mon village*, l'auteur revendiquait à son tour le droit d'évoquer la Wallonie dans une fiction⁸². Il s'était soustrait aux tendances de son époque, écartant à la fois les excès de l'école naturaliste et les complications de l'écriture artiste. Pour cette première œuvre de longue haleine, il obtint, à partager avec Marguerite Coppin, le prix de la vénérable Union littéraire, et le

79/ Allusion à la plaquette *Le Lys* (1888), reniée plus tard.

80/ En 1888, Severin renonçant au droit, bifurqua vers la seconde candidature en philosophie. Ce faisant, il optait pour une carrière d'enseignant. Il semble que Mockel évoque ici un autre « avenir ».

81/ Voir George Garnir, *Souvenirs d'un journaliste*. Préface de Louis Dumont-Wilden. Bruxelles, janvier 1959.

82/ George Garnir, *Les Charneux*, Paul Lacomblez, 1891.

critique Gustave Frédéric, dans *L'Indépendance belge* du 5 décembre 1891, lui adressa des compliments dont il n'avait pas l'habitude de gratifier les littérateurs belges.

Mockel, établi à Paris depuis avril 1891, n'envoie plus de message à Garnir. Estime-t-il qu'ils n'ont plus rien à se dire ? Toutefois, il ne peut ignorer *Les Charneux*. Dans *La Wallonie* de janvier-février 1892, il en rend compte, « une étude consciencieuse et vivante – écrit-il – d'un assez curieux monde, gens de ferme à demi gentils-hommes et bons bourgeois de la campagne ». Mais la forme ne le satisfait pas, et pour exprimer cette critique, mêlée à quelques compliments, il adopte spontanément, par une sorte de réflexe, le ton de ses lettres de naguère :

Si je tenais Georges Garnir bien acculé dans un coin, je lui dirais sans doute des choses désagréables et ne le lâcherais point avant qu'il n'eût avoué que sa forme n'a pas de lignes solides désirables et qu'il se trouve quelque monotonie dans le vocabulaire, les images et l'agencement des phrases. Mais il pourrait m'objecter avec raison que son livre doit plaire par la saveur toute particulière qu'il recèle, par la clarté de son atmosphère et son franc parfum de fleur des champs. Et en effet, *Les Charneux* valent par tout cela, et aussi par de courtes mais charmantes et simples descriptions de villages condruziens et, pour nous, par tout ce qu'ils contiennent de l'âme natale, par toute l'âme wallonne qui chante entre les pages.

En 1893 paraissent les *Contes à Marjolaine*⁸³, où Garnir a réuni sept récits, parmi lesquels, immédiatement après la délicieuse introduction au recueil, *La Chairrière*, version profondément remaniée de *Luc Robert* et dédiée à Philippe Gille. De Paris, où il a épousé le 1^{er} février Marie Ledent, nièce du compositeur Étienne Ledent, du Conservatoire de Liège, Mockel remercie l'ami Georges pour l'envoi du volume. Il a dû observer combien *Luc Robert* s'est amélioré sous l'influence de ses critiques répétées. Pourquoi *La Chairrière* ne lui est-elle pas dédiée ? Dans son aimable lettre non datée, il fait celui qui n'a rien vu.

Mon cher Georges,

Il ne faut m'en vouloir si j'ai tardé aussi longtemps à te remercier des *Contes à Marjolaine*. Nous avons eu ici pendant un mois ma mère avec qui nous sommes allés un peu partout et, comme je voulais être toujours avec elle pendant son séjour ici, mon travail en a été arrêté ainsi que ma correspondance. Ne m'en veuille donc pas.

Je les ai lus avec infiniment de plaisir, ces contes à Marjolaine décorés d'un si joli titre. J'aime beaucoup, d'abord, ton introduction, qui est bien wallonne comme nous le comprenons et dont le

83/ George Garnir, *Contes à Marjolaine*. Bruxelles, Paul Lacomblez, 1893.

symbolisme gracieux a quelque chose de frais à la fois et de « mémé » comme on dit à Liège. Et puis il y a ce nom, que tu as trouvé je crois, et dont le charme doux et traînant évoque à merveille la jeune fille de la campagne, celle qui symbolise ton art à toi.

Dans le livre même j'aime toujours beaucoup *la Chairrière*, le « Jules, Julien, Julienne » de mes vieux fumistes, qui m'a rappelé du coup les débuts de *la Wallonie* et m'a étonné en même temps par la justesse des impressions et par la saveur des détails. Ce conte-là, c'est bien du Garnir et tu as ta manière à toi de comprendre la vie du plein air, les aspects de la ferme, et les figures qui s'y meuvent. Par exemple, je n'aime pas du tout *le Cœur ingénu* ; là, je te le dis sans barguigner.

Mais *la Grande Sœur* est une nouvelle d'un sentiment juste et sobre, bien vivante et qui émeut. Tu as cela, d'ailleurs, la faveur spéciale de toucher, sans pleurnicher, en frôlant discrètement le cœur, et l'on sent dans ces contes que tu as dit ce que tu voulais dire, que tu as senti toi-même et que rien de cela ne ressemble à la ficelle qui nous agace dans le « roman romanesque ».

Enfin ton *Jacclard* est une excellente petite esquisse, très vraie et non moins savoureuse, et le conte bondit au-delà de l'anecdote, – très drôle en elle-même, d'ailleurs, – pour évoquer toute une sorte de simplicité paysanne un peu gouailleuse qu'on ne voit pas souvent dans la littérature. Et puis, c'est savoureux tout plein, comme je te le disais.

Merci donc, pour les bons moments que j'ai passés avec toi et les souvenirs du pays que ton livre m'a apportés. Je l'ai senti d'autant mieux, ce livre, que je suis (hélas !) plus loin des impressions qu'il m'a fait revivre.

Je te félicite cordialement et te serre la main, mon cher Georges.

Docteur en droit et inscrit au barreau de Bruxelles, George Garnir constata très vite que les exercices du prétoire ne répondaient pas à sa vraie vocation. Le succès des *Charneux* l'incita à se choisir un métier qui le rapprocherait du monde des lettres où sa place était déjà marquée. Encouragé par Gérard Harry, il s'engagea dans le journalisme professionnel ; il collabora à *L'Indépendance belge*, au *Petit Bleu*, au *Compte rendu analytique du Sénat*, à *L'Étoile belge*. Chroniqueur, échetier, reporter, critique, il avait rempli toutes les tâches du journalisme lorsque, en 1910, il fonda avec Louis Dumont-Wilden et Léon Souguenet le *Pourquoi Pas ?*, appelé à une longue et brillante carrière. Parallèlement, il accumulait les succès comme revuiste talentueux et prolifique. Dans ses *Souvenirs d'un revuiste* (1926), il reconnaît avoir conçu, au total, une centaine de revues, représentant toutes les variantes du genre : revues estudiantines et universitaires, revues de fin d'année, revues bruxelloises, revues à grande mise en scène, revues équestres, revues de salon. Simultanément, il édifiait une œuvre romanesque constituée

de trois séries d'inspirations absolument différentes : les romans condruziens et mosans – après *Les Charneux*, *La Ferme aux grives* (1901), *Les Dix-Javelles* (1910), *La Chanson de la rivière* (1920) – ; les romans bruxellois – *À la Boule Plate* (1907), *Le Conservateur de la Tour Noire* (1908) – ; et les romans montois – *Tartarin est dans nos murs* (1927), *Le Commandant Gardedieu* (1930), *Le Crépuscule de Gardedieu* (1932).

Sous l'apparence d'une trompeuse nonchalance, George Garnir était un grand travailleur.

Élu à l'Académie le 13 mars 1926, il y retrouva Albert Mockel, membre fondateur, de qui il n'avait cessé de se sentir proche, en dépit de l'éloignement. De cette amitié longtemps silencieuse, mais profondément incrustée, témoigne la lettre du 29 août 1924, accusant réception de *La Flamme immortelle*, le recueil auquel Mockel travailla pendant vingt années⁸⁴ :

Bruxelles, le 29 août 1924

Vieil ami,

J'avais emporté, au village des vacances, plusieurs livres, dont la *Flamme immortelle* et je n'y ai pas lu tes vers, ce qui veut dire que je n'y ai rien lu du tout. Il y a une paresse d'esprit propre aux vacances des hommes de lettres ; il semble qu'ils se l'imposent comme une discipline inconsciente et nécessaire ; peut-être est-ce un effet de l'instinct de l'homme qui, pour quelques jours, retourne à la Nature. Je m'excuse là-dessus d'avoir été si long à t'écrire au sujet de ton livre, persuadé que ton amitié et la franchise de mon aveu me feront pardonner.

Avec combien de joie j'ai lu pourtant, au retour, les vers de la *Flamme immortelle* !

Avec quel bonheur émerveillé j'ai retrouvé, dans leur cristal, le cher poète dont j'ai vu le lyrisme éclore, se nuancer et s'épanouir en une fleur rare et précieuse !

Ton œuvre littéraire, vue du sommet où mon âge me mène, apparaît singulièrement harmonieuse et unie ; on t'y voit orgueilleusement fidèle à l'école dont tu adoptas les règles esthétiques dès que tu fus touché par la grâce du Symbole. Et, comme il advint pour Van Lerberghe, l'exaltation lyrique s'épure à mesure que s'accroissent, chez toi, le talent et le sens de la vie. Ta poésie est belle de tout l'invisible qu'elle contient et de tout le mystère passionné qui frissonne entre les mots : ta pensée et tes inspirations se révèlent et s'humanisent sous des voiles magnifiques. Il y a, dans ces vers, ce don de jeunesse enthousiaste et cette fraîcheur d'âme qui sont le privilège divin de l'ineffaçable signe du Poète.

84/ Albert Mockel, *La Flamme immortelle*. (*La Tragédie sentimentale*). Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1924.

Voilà pourquoi, plus que tous tes autres livres, j'aime celui-ci.

Je t'en félicite affectueusement ; j'éprouve tout le bonheur que peut éprouver un fidèle ami pour le succès d'un artiste dont la sincérité et la valeur ont renversé les obstacles sur le chemin des Lettres Glorieuses – et je te serre cordialement les deux mains.

George Garnir

Chez Mockel aussi, la mémoire du cœur maintenait vivace une amitié mise en veilleuse par les aléas des cheminements. Prononçant au nom de l'Académie l'éloge funèbre de Garnir, le 29 décembre 1939, c'est en évoquant la lointaine époque de *La Wallonie* qu'il était amené à parler d'amitié. Il disait dans sa péroraison :

Car il y a un poète chez ce romancier des mœurs condruziennes. À ce poète, nous devons l'exquise fraîcheur de certaines impressions intimes, de certaines visions de la nature ; nous lui devons aussi le charme d'une sensibilité qui appelle la nôtre, qui nous relie à elle par les invisibles fils de la sympathie. Ne l'oublions pas : c'est par des vers que George Garnir avait débuté dans les lettres. Et qu'il me soit permis de rappeler un souvenir personnel. Ces vers, qui parurent dans *la Wallonie*, il me les avait adressés par l'entremise de Fernand Severin. Ce fut, entre nous trois, l'origine d'une correspondance littéraire et d'une camaraderie bientôt grandie en amitié, dont je ne puis oublier les grâces juvéniles. À la réserve déjà réfléchie de Fernand Severin et à sa gravité précoce, George Garnir offrait en contraste la fougue de sa spontanéité. Il n'était que ferveur, enthousiasme, ardeur généreuse et sensibilité. Toujours le cœur parlait en lui.

Et tel qu'il était alors tel il était resté ; en son âge mûr, il gardait encore un don précieux entre tous : *le don de la jeunesse* ; et l'on s'émerveillait de trouver en lui, toujours vive en dépit des années, cette chaleur de l'âme que la plupart d'entre nous perdent si tôt, hélas !⁸⁵

La correspondance entre Mockel et Garnir n'offre pas l'intérêt, ne présente pas l'ampleur du long dialogue épistolaire de Mockel avec Fernand Severin, avec Francis Vielé-Griffin, avec Georges Marlowe ou avec Robert Desaise. Il ne faut pas s'en étonner. Commencée en janvier 1886, interrompue trois ans plus tard, elle couvre la période où les deux écrivains, extrêmement jeunes, sont encore dans la phase des recherches. Mockel lui-même, malgré sa prodigieuse maturité intellectuelle qui lui vaut d'exercer un fort ascendant sur ses compagnons de route, poursuit jour après jour sa réflexion sur l'art, la poésie, le symbolisme. Sa doctrine propre ne

85/ Albert Mockel, Discours aux funérailles de George Garnir, *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, tome XXIII, 1945, p. 211.

prendra vraiment corps qu'après son installation à Paris en avril 1890 et sa fréquentation des mardis de Mallarmé, c'est-à-dire plus d'un an après la lettre de janvier 1889, ultime témoignage de sa relation continue et régulière avec Garnir.

Presque tout de suite, Mockel et Garnir ont adopté le ton de la camaraderie, d'une camaraderie parfois débraillée, sans imaginer qu'un jour, des gens sérieux, très sérieux, s'empareraient de leurs juvéniles missives pour entrer dans l'intimité de l'histoire littéraire. La spontanéité était de leur âge. En ce qui concerne Mockel, le relâchement de l'écriture dans les lettres qu'il adresse alors à des amis comme Garnir et Severin, impose la conviction qu'il faut chercher ailleurs la formulation parfaite de ses idées. Il en sera autrement plus tard. Mockel, correspondant avec Robert Desaise entre 1921 et 1944, élaborait ses lettres, semble-t-il, comme des articles⁸⁶.

Telle qu'elle est, telle qu'elle nous est parvenue, la correspondance Mockel-Garnir nous apprend pas mal de choses.

Elle nous montre l'importance que les jeunes écrivains belges des années 1880 attachaient aux épiphénomènes de leur merveilleux mouvement de rénovation littéraire: l'adhésion à tel clan, plutôt qu'à tel autre, la collaboration ou le refus de collaboration à une revue ou à une anthologie. Des querelles de clochers qui nous font sourire aujourd'hui, mais qui, à cette époque de grandes passions artistiques, se hissaient au niveau de combats essentiels.

D'autre part, elle met en lumière la personnalité complexe d'Albert Mockel, autoritaire par tempérament et conciliant par courtoisie, doté d'un remarquable esprit de synthèse, mais porté par ses scrupules à s'attarder aux moindres détails. Une personnalité aussi affirmée chez un homme qui n'a que dix-neuf ans lorsqu'il commence à correspondre avec Severin et Garnir, ne laisse pas d'étonner. Elle vouait l'écrivain à une carrière où l'œuvre littéraire, exigeante, sans cesse remise sur le métier, pâtirait des tâches de mentor, d'initiateur, d'animateur imposées par le sens du devoir et satisfaisant le besoin de régir.

À côté de Mockel, George Garnir, en ces années 1886-1889, fait figure de second, de suiveur ; il est celui qui soumet son ouvrage au jugement de l'autre et qui écoute la leçon avec modestie. Il eut la grande intelligence d'aller dans la direction que lui recommandait

86/ *La correspondance littéraire entre Albert Mockel et Roger Desaise*. Préface de Marcel Thiry. Présentation de Nestor Miserez. Bruxelles-Paris-Luxembourg. Éditions de la Maison du poète, 1965.

son ami. Pour ma part, je place très haut dans la littérature régionaliste le nouvelliste des *Contes à Marjolaine* et des *Nouveaux Contes à Marjolaine* et le romancier des *Dix Javelles*.

Je crois que cela valait la peine d'exhumer la correspondance Mockel-Garnir.

Résurrection (1917-1918) **une revue wallonne d'avant-garde sous la première occupation allemande**

Communication de M. Georges-Henri DUMONT
à la séance mensuelle du 8 décembre 2001

1917. Les belligérants de la grande tuerie européenne sont mal en point. Tout comme les Allemands avaient échoué devant Verdun, les Français se sont fait écraser devant la crête du Chemin des Dames. Les mutineries se sont multipliées dans l'armée française ; elles sont impitoyablement réprimées. Les Spartakistes progressent en Allemagne où des marins se sont soulevés à Wilhelmshaffen. En Italie, les socialistes ont demandé « la paix sans annexions, ni indemnités de guerre ». La révolution approche du triomphe en Russie. Cela fait l'affaire des Austro-Allemands mais les États-Unis sont entrés dans le conflit ; il faudra cependant attendre de longs mois avant que l'armée américaine devienne vraiment opérationnelle.

Pendant que l'armée belge se cramponne dans les tranchées du front de l'Yser, à l'arrière, la population tente de survivre malgré les pénuries alimentaires, la déportation de dizaines de milliers d'ouvriers, les écrasantes contributions de guerre, les réquisitions de cuivre et de laine.

Tel est le contexte dans lequel Clément Pansaers se prépare à lancer une revue littéraire d'avant-garde. Nul ne le connaît dans le grand public. Il est vrai que ce Flamand, né à Neerwinden en 1885, a commencé d'écrire en néerlandais. Teintée de futurisme, sa pièce de théâtre *Een mysterieuse schaduw* fut publiée en 1912 sous le pseudonyme de Julius Krekel¹. Depuis lors, il s'est évadé du climat

1/ Marcel Lecomte, *Les voies de la littérature*, Bruxelles, 1988, p. 22.

littéraire flamand au point de se muer en défenseur inconditionnel de la cause wallonne.

Ancien séminariste, frotté de philosophie, féru d'égyptologie², parfait trilingue, il avait vivoté en préparant à leurs examens des étudiants de l'université de Louvain et en écrivant des articles de critique d'art. Un beau jour, il trouva dans les annonces du journal qu'il lisait systématiquement, l'offre d'un emploi de professeur de français et d'histoire de l'art. C'est ainsi qu'il est devenu, à la fois, le secrétaire de Carl Sternheim et le précepteur de ses enfants. « Un mécène très riche, écrira-t-il, m'avait engagé à l'ombre d'un château. »

Ancien directeur du magazine munichois *Hyperion*, Carl Sternheim faisait partie de l'importante colonie allemande qui, avant-guerre, s'était fixée à Bruxelles. Ernst Stadler aussi, figure de proue de la poésie expressionniste et l'un des fondateurs du *Stürmer*. En 1910, le conseil d'administration de l'université libre de Bruxelles le chargea du cours de littérature allemande, puis, en 1912, le nomma professeur extraordinaire. Il venait de publier à Leipzig son recueil de poèmes *Die Aufbruch* – dénonciation du militarisme prussien – lorsqu'il fut mobilisé comme officier de réserve dans l'armée impériale. Une grenade le tua, en octobre 1914, à Zandvoort, sur le sol belge.

Chez Carl et Théa Sternheim qui recevaient fastueusement dans leur demeure, Clément Pansaers rencontra également Carl Einstein, homonyme du grand physicien, qui lui fit découvrir les œuvres de Chagall et Kokoschka. Ils devinrent des amis intimes.

En 1914, Carl Sternheim, Ernst Stadler et Carl Einstein sont mobilisés. Comme nous venons de le signaler Ernst Stadler meurt en automne de la première année de guerre. Carl Sternheim, lui, reste en Belgique occupée tandis que Carl Einstein est envoyé au front mais, blessé à la tête par un éclat de shrapnell, il est désigné, après sa guérison, comme avocat d'office des soldats allemands au Conseil de guerre qui siège à Namur. Quand l'occasion s'en présente, il donne rendez-vous à Clément Pansaers, soit dans la jolie taverne *Le Moka* près du Marivaux, soit à *L'Horloge*, porte de Namur. Comme il est en uniforme d'officier, cela ne passe pas inaperçu.

À n'en pas douter c'est à Carl Einstein autant qu'à Carl Sternheim, que Clément Pansaers doit son initiation à l'esthétique expressionniste.

2/ Cfr. Son essai *Khoum-Aton, le pharaon de la paix éternelle*, dans *Plein Chant*, numéro spécial 39-40, Basac, pp. 143-159.

S'adonnant à la gravure, sous le pseudonyme de Guy Boscart, à l'écriture d'une *Apologie de la paresse* qu'il éditera en 1921, à la méditation taoïste sur les œuvres de Tchouang-Tseu – contemporain d'Aristote – Clément Pansaers vit confortablement à La Hulpe, en sa « Maison de l'Orée », chaussée de Bruxelles, en lisière de la forêt de Soignes. Il y reçoit de temps à autre Michel de Ghelderode, René Verboom, Paul Windfohr, Raoul Ravache, Robert Goffin, Jean-Jacques Gaillard, Josse Albert. Ces amis, il les rencontre aussi régulièrement dans les cafés littéraires de l'époque, *Le Diable au corps* rue aux choux, ou, aux herbes-potagères.

Dès 1916, estimant que « dans la vie n'est intéressante que *La fantaisie chevauchant le hasard*³. Clément Pansaers se prépare à fonder des cahiers mensuels littéraires, illustrés de gravures sur bois et de linos. Le premier numéro de *Résurrection* paraît en décembre 1917. Sa couverture, ornée d'un bois de Guy Boscart, indique Namur comme lieu d'édition. Pourquoi, alors que tout ce qui concerne la rédaction et l'administration doit être adressé à La Hulpe ? Peut-être parce qu'un membre de l'ancienne Assemblée wallonne, Frans Foulon, dirige, à partir de novembre 1916, le journal *L'avenir wallon* publié à Namur, sous censure allemande. Il y développe le thème d'une Wallonie libre⁴. Nous y reviendrons. Autre hypothèse : Clément Pansaers veut se conformer au décret de l'occupant du 6 mars 1917, qui sépare administrativement le pays en Wallonie, capitale Namur, et Flandre, capitale Bruxelles.

Six numéros de *Résurrection* seront publiés⁵ ; le dernier en mai 1918. Les écrits de Clément Pansaers y dominent largement ; ils appartiennent à trois genres : l'essai, la poésie et le bulletin politique.

Dédié à Romain Rolland et réparti sur les deux premières livraisons de la revue, l'essai intitulé « Autour de la littérature jeune allemande » débute par des réflexions hors-sujet. « Depuis que Voltaire exhorta de mentir, affirme Clément Pansaers, l'humanité n'a cessé de s'identifier au mensonge. La présente catastrophe européenne en est, peut-être, le spasme. Quoi qu'il arrive, demain éprouvera une nécessité impérieuse de vérité⁶ ». Cette vérité, la littérature jeune allemande l'aurait, selon lui, recherchée « dans une belle inquiétude

3/ Selon ses mots dans un récit adressé à Picabia. Cité dans *Sur un aveugle mur blanc*, Bruxelles, 1972.

4/ Une hypothèse que pourraient confirmer les références faites à ce journal dans *Résurrection*.

5/ Une réédition en volume a été réalisée en 1973 par les Éditions Jacques Antoine, avec une préface de Marc Dachy.

6/ *Résurrection*, p. 11.

tentaculaire et prolifique, – un désir délirant de tout palper, de tout sentir : les défauts propres à une jeunesse ivre du désir d'êtreindre la beauté : la perversité, la fougue libertaire, le fatalisme, le mysticisme⁷ ».

Il saute aux yeux que Clément Pansaers demeure insensible – sans doute parce qu'il ne les a pas lus – aux livres majeurs qui parurent en Allemagne pendant la guerre, ceux d'Heinrich et Thomas Mann, Gottfried Benn, Gérard Hauptman ou Kasimir Edschmid. Il ne commente et célèbre que les expressionnistes qu'il a découverts dans les revues *Die Aktion* et *Der Sturm*. S'y ajoutent le poète, romancier et dramaturge Franz Werfel qui vécut dans l'entourage de Max Brod et de Kafka, le critique et dilettante Franz Blei, le dramaturge Franz Wedekind, Ernst Stadler qualifié de « Francis Jammes d'Outre-Rhin » et, bien sûr, son ami et protecteur Carl Sternheim. « Le tragique, écrit-il, s'empare de lui parce qu'il plonge ses personnages dans la vie et quand ils y sont – au centre où tout bouillonne, où tout maquillage s'efface (..) il les retire et les montre à la lumière du jour, nus, dénués de desseins et d'appréhensions, tout grelottants en leur nudité sans aucun fard. Il les exhibe à tout regard, sans larmoyer, sans sanglot⁸. »

Dans un article théorique, intitulé *Brève incursion dans le Blockhaus de l'Artiste*, Clément Pansaers n'apprécie l'œuvre d'art que pour autant qu'elle est « chargée d'un pouvoir impitoyablement destructeur et nihiliste sitôt qu'elle est confrontée avec une mentalité et un art bourgeois ».

En 1917-18, il n'est pas encore dadaïste – le dadaïsme berlinois dénonce d'ailleurs l'expressionnisme auquel il s'est rallié – mais l'influence de Dada est perceptible dans *Arlequinade* qu'il publie en mars 1918 et qui se veut « une moitié femelle – un sommeil de phthisique, un cauchemar d'épuisé. Une berce embrasse un équilibre de six mois à respiration régulière...⁹ »

Évidente aussi apparaît l'esthétique Dada dans *Les saltimbanques, comédie du Polyèdre pour marionnettes vivantes*, bien que le personnage central invite à distinguer « la farce de la vérité ».

Venons-en aux deux longs poèmes *Méditations de Carême* et *Le Novenaire de l'Attente* que Marc Dachy considère comme les « textes de la plus belle eau » de Clément Pansaers, « visant à une

7/ *Idem*, p. 57.

8/ *Idem*, p. 54. Auteur d'un *Cycle héroïque de la vie bourgeoise*, Carl Sternheim a parfois été comparé à Labiche, l'auteur du *Chapeau de paille d'Italie*.

9/ *Idem*, p. 126.

destruction alchimique des schémas de pensée et des mécanismes d'appréhension du réel¹⁰. »

Je ne m'aventurerai pas aussi loin. Mais à la lecture de ces poèmes imprégnés de taoïsme, j'ai parfois regretté que Clément Pansaers n'ait pas persisté dans cette voie.

Bruissement de l'après-midi
À la forêt, l'on cause.
Les bras dans les bras étendus,
les arbres s'embrassent :
L'on donne le baiser de paix hiératique
sur chaque épaule, révérencieusement.
Un troupeau de moutons glisse par la chaussée
au frôlement de laine, taciturne ;
ils acquiescent de la tête au silence sonore de la nuit¹¹.
(...)
Parlons vin et pain blanc ;
oui. Le matin est entré chez moi.
il est entré par la femme.
Maintenant, dans la maison,
je marche vers le soir.
Le nouveau-né et le vieillard se ressemblent aux rides et au rire¹².

Rédigé quelques mois avant la naissance du fils de Clément Pansaers, *Le Novenaire de l'Attente* est un chant d'amour aux accents d'incantation souvent bouleversants.

Entre moi et toi
– que j'attends –
il y a une longue distance...
Sois herbe et que je sois arbre
Sois arbre et moi de l'herbe...
Nous serons plus étrangers
que l'arbre de la forêt
et l'herbe au pied de l'arbre.
Notre dissemblance ressemblera à la différence
d'une tombe au cimetière
et l'herbe qui pousse entre les tombes.

Ou encore ce passage, plus prosaïque, où perce la part la plus généreuse de son idéologie :

Tous les peuples sont en guerre
– tous les peuples chrétiens à patrie...–
Où est le peuple éparpillé par le monde
– les sans patrie à la patrie déserte –
pour remettre la paix entre les peuples !

10/ *Idem*, dans la préface.

11/ *Idem*, p. 100.

12/ *Idem*, pp. 102-103.

Sois –
ni chrétien – ni citoyen d'une patrie
jamais à la tâche du lâche –
comme Israël sur Terre !
Christ
Cet autre de Judée
un jour d'exaltation
– comme ton père – a dit :
Je suis Dieu
Sois
– toi –
Le grand exalté
qui se couronne
de son moi
et crie au monde
Je suis un homme !¹³

Placés à la fin de chacun des six numéros de *Résurrection*, les bulletins politiques adoptent un ton franchement polémique. Ils sont généralement courts mais indiquent très clairement les options de Clément Pansaers. Dès le premier cahier, il manifeste celles-ci, tout en s'en prenant à Jules Destrée.

« Cependant que, le flamand ayant réussi le problème de son identité, le wallon a le devoir de se prononcer et de se défendre. Cela peut se faire d'autant plus hardiment que l'Allemagne, quant au sort du pays, s'est prononcée officiellement : ne désire pas annexer la Belgique.

« Qui, quoi attendre ? M. Jules Destrée ? qui, en août 1914, dans le *Journal de Charleroi* écrivit : « Restons ici, serrés les uns contre les autres et décidés à nous aider et à nous encourager les uns les autres » ; – mais qui a fui les électeurs du pays de Charleroi.

« Eh bien, débrouillons-nous. Érigeons sur l'ancienne Belgique une fédération flamando-wallonne où les vieilles discordes font place à une simple concurrence cordiale de développement intellectuel¹⁴.

À l'époque, ces propos, aujourd'hui banals, sont évidemment politiquement incorrects, parce qu'ils s'inscrivent dans la ligne directe des plans de l'occupant. Notons, en outre, que Clément Pansaers ignore, précisément lors de négociations initiées par le Vatican, que ni Ludendorff, ni l'amiral Holtzendorff ne renoncent à la Belgique : « l'un réclame Liège, l'autre la côte flamande. Hidenburg exige une occupation permanente¹⁵. »

13/ *Idem*, p. 141.

14/ *Idem* p. 39.

15/ Pierre Miquel, *La grande guerre*, Paris, 1983, p. 462.

En janvier 1918, Clément Pansaers revient sur le sujet. Il accuse tous « ceux dont la responsabilité vis-à-vis du pays impose leur présence ici-même, mais qui sont absents depuis trois ans et demi » et dénonce ce qu'il appelle la Belgique d'hier : les rentiers, les ronds-de-cuir, « un prolétariat tenu en échec par des discordes secondaires habilement semées. »

La délicate question de Bruxelles, qualifiée au passage d'amphibie, baroque, hybride, est esquivée davantage qu'esquissée. Quant aux musées, « les quatre-vingt-dix-neuf centièmes du musée moderne peuvent être donnés, sans grand dommage, à Marinetti. »

Suit une allusion aux événements de Russie. « Le rentier a régné chez nous et son règne s'écroule dans le sang. Le cumul et l'usure bourgeois tiennent encore les rênes – et des milliers se meurent pour quelques centaines, qui se chauffent le dos au feu et le ventre à table. Au nom de ces milliers – je crie à Trotski, à Lénine – Le peuple belge se rallie à la Jeune Russie et exige la paix¹⁶ ! »

Fédéralisme et révolution russe se retrouvent au sommaire de février. « En France, la vérité était française comme le franc – en Allemagne, elle était allemande comme le mark – la société des peuples et la communion confraternelle entre les peuples sont de vaines abstractions, aussi longtemps que la vérité, comme la monnaie, sera frappée à l'effigie de chaque pays. »

« Nous combattons donc ceux – flamands ou wallons – qui prétendent dédoubler la petite vérité belge périmée. »

« Quand (sic) à la forme d'un gouvernement nous applaudissons la Révolution russe et exécrons une République bourgeoise, comme celle de Messieurs Poincaré et Clémenceau, autant qu'un gouvernement impérialiste autocrate. »

« Des flamands sont d'accord avec nous à exiger une Fédération flamando-walonne dont chaque fraction ait son propre et personnel gouvernement intérieur, avec une délégation fédérale régissant les relations extérieures¹⁷. »

Nouvelle attaque contre les émigrés dans le bulletin politique de mars 1918. « Les émigrés se trouvent vis-à-vis du problème belge comme des stratèges en chambre, pas plus ni moins. Ils sont devenus de parfaits étrangers. Si vous voulez que notre révolution reste paisible, il s'agit de détendre les muscles et le cerveau maintenant. Quoi ? Est-ce que le Belge a jamais réellement su penser par lui-même ?

16/ *Résurrection*, pp. 77-79.

17/ *Idem*, pp. 119-120.

Ignorant ce qu'on pense au-delà des tranchées, on en est encore ici à la haine nocive¹⁸. »

En avril, Clément Pansaers et le journal *L'avenir wallon*, de connivence, prennent pour cibles Auguste Vermeylen, Herman Teirlinck et Maurits Sabbe parce que ces personnalités du mouvement flamand ont adressé au Chancelier de l'empire allemand une pétition en faveur de l'unité de la Belgique.

Enfin, dans l'ultime numéro de sa revue, le polémiste met en cause la légalité du gouvernement belge du Havre et, à propos d'un discours de Woodrow Wilson à Baltimore, reproche au président des Etats-Unis d'avoir fait « marcher le peuple américain à l'abattoir pour garantir les capitaux de Morgan et Cie engagés dans les forces militaires interalliées. » « M. Clémenceau, ajoute-t-il, dans le même engrenage capitaliste est prêt, tout en y étant obligé, à sacrifier tant les Français que la France même. » Lloyd George n'est pas épargné puisque, selon Clément Pansaers, « il serre la corde au cou de ses alliés précisément parce que l'hégémonie de l'Angleterre est en danger¹⁹. »

Arrêtons ici le survol des écrits politiques de Pansaers dont l'agressivité ne gomme pas la naïveté, parfois traversée par une évidente lucidité. Il nous faut insister sur l'originalité majeure de *Résurrection*, à savoir la révélation à ses lecteurs d'un certain nombre d'auteurs allemands. À commencer par Ernst Stadler dont le poème *Le départ*, traduit par Clément Pansaers, apparaît comme prémonitoire.

Je fus dans les rangs inséré, qui poussèrent dans le matin,
en feu du casque à l'étrier,
En avant, le combat dans le regard et le sang, à rênes retenues.
Peut-être qu'au soir des marches triomphales nous enchantent,
Peut-être que nous soyons étendus, quelque part sous les cadavres²⁰.

Deux poèmes de Walter Hasenclever évoquent Jean Jaures et, en forme d'hommage au grand pacifiste français, en appellent aux soldats d'Europe.

Soldats d'Europe ! Les églises dévastées
ne sauvent jamais plus vos pays.
Soldats d'Europe ! Citoyens d'Europe !
écoutez la voix, qui vous appelle des frères.
Elle vient en flottant

18/ *Idem*, p. 159.

19/ *Idem*, p. 236.

20/ *Idem*, p. 15.

des mers chantantes,
d'épaves de navires,
rat et souris.
Pour la dernière fois tonnent les canons.
Fleurissent des citrons
sur les rives du lac²¹. »

D'Herwarth Walden, Clément Pansaert a traduit une comitragédie, intitulée *Femme*, qui se glisse déjà dans le courant surréaliste.

Dédié à André Gide, *Béduquin* de Carl Einstein se présente comme une farce assez proche d'*Ubu roi* d'Alfred Jarry. L'auteur a d'ailleurs longtemps vécu en France où il a connu personnellement Apollinaire ; à son retour en Allemagne, il y a fait connaître Jarry mais aussi Claudel et Gide.

Épinglons, toujours dans la traduction de Clément Pansaers, des poèmes d'Alfred Wolfenstein et de Franz Werfel dont Kafka, originaire comme lui de Prague, écrivit dans son *Journal*, à la date du 18 décembre 1911 : « Je déteste Werfel, pas parce que je l'envie, mais je l'envie également. Il est plein de santé, jeune et riche, toutes choses que je ne suis pas. En outre, il a le sens de la musique, il a produit de bonnes choses très tôt et sans difficultés, il a l'existence la plus heureuse derrière lui et devant lui ; moi je travaille lesté de poids dont je ne puis me libérer et je suis entièrement coupé de la musique²². »

De tous les écrivains allemands présents dans *Résurrection* le plus célèbre est assurément Franz Wedekind qui fut successivement journaliste, animateur de cirque, acteur puis metteur en scène de ses propres pièces. Parmi celles-ci, *Esprit de la Terre* et *La boîte à Pandore* sont à la base de l'opéra d'Alban Berg, *Lulu*. Il meurt en mars 1918. Le mois suivant, Clément Pansaers lui consacre un *In memoriam* et publie dans *Résurrection* sa traduction d'un extrait de *Franziska* (1912) dont l'expressionnisme transfigure les dialogues rouillés par le quotidien de la vie familiale.

Maints écrivains de langue française ont répondu à l'appel de Clément Pansaers. Parmi ceux de France, certains ont été choisis dans la mouvance pacifiste comme Pierre-Jean Jouve, auteur de

21/ *Idem*, pp. 66-67.

22/ Cité par Roger Paquet, *Le quatrième homme : Franz Werfel (1890-1945)*, dans *La Revue générale*, avril 1996, p. 75.

Exilé avec sa famille aux États-Unis, Franz Werfel mourut dans sa résidence à Beverly Hills, le 23 août 1945. Il avait 55 ans. Ses œuvres connurent un succès considérable ; elles ont été partiellement traduites en français par Jacqueline Chambon et Gilberte Marchegay. Certaines de ses pièces furent portées à l'écran, notamment *Le chant de Bernadette* où joua Jennifer Jones.

Vous êtes des hommes, et Yvan Goll d'origine alsacienne, que l'on retrouvera à *Ça ira*, d'autres étaient moins engagés comme Charles Vildrac et Pierre Benoit qui reproduit et commente les confidences d'une jeune Arménienne venue de Constantinople en 1883. Côté belge, deux noms s'imposent à notre attention : l'un totalement oublié, l'autre plus actuel que jamais.

Dans le tome II de leur anthologie *La poésie francophone de Belgique*²³, Liliane Wouters et Alain Bosquet soulignent que René Verboom a « hanté toute une génération de poètes, tant par son incohérence apparente que par la rareté de ses textes. » Ils en ont retenu une dizaine, judicieusement choisis pour leur diversité d'inspiration. mais qui connaît aujourd'hui René Verboom ? C'était un marginal, tantôt romantique à la manière de Gérard de Nerval ou de Novalis, tantôt symboliste. Armand Vereecke lui a consacré un attachant livre de souvenirs, *La tête qui tourne*, édité par André De Rache en 1969, mais on ne trouve ses rares œuvres que dans quelques bibliothèques. Les huit poèmes publiés dans *Résurrection* n'en sont que plus précieux.

Trois fruits verts sont tombés. Ma plume est laconique.
 Mon âme a de ces vers qui tombent sans soleil
 et la pluie qui descend comme un profond sommeil
 creuse dans ma raison des tombeaux ironiques.

Cette raison René Verboom la perdra comme Gérard de Nerval ; il mourra dans un asile après une vie errante et misérable, jalonnée par un recueil *Courbe ardente* (1922) et quelques minces plaquettes à tirage limité.

Michel de Ghelderode a 18 ans quand il se joint au groupe formé autour de Clément Pansaers dont il observe le « bizarre front d'éru-dit. » Il vient d'abandonner ses études au Conservatoire royal de Bruxelles. C'est dans *Résurrection* qu'il fait ses débuts littéraires en y publiant ses premiers textes signés, d'abord assez maladroits, presque scolaires.

Dans *La légende du Lierre*, il raconte comment Guy, qui n'a pas de mère, désespéré de ne pas être rejoint par Aline à la lisière du bois, voit un lierre qui grimpe autour de ses jambes « et voilà que le mésheureux se trouve être couvert d'un manteau touffu – plus chaud que les étoffes des Flandres – et qui tient bien chaud contre les rayons de la lune glaciale. »

Survient Jésus qui, « dans un nuage d'encens » avait rencontré Aline qui se rendait au ciel. « Car Aline était morte, à Vêpres. » Le

lière tomba des membres de l'adolescent. « Jésus le mit dans les plis de sa robe, et un bout de prière qui passait pas là, le porta un peu plus haut dans les nuages, au paradis... » Et Guy retrouva Aline « avec une robe mauve et une auréole toute neuve. »

Le conte s'achève par une profession de foi du narrateur : « Moi, je donnerais tout l'art, tout l'amour pour que Jésus me dise aussi quelque chose²⁴ ! »

D'un style plus élaboré et déjà coruscant, *Le baiser sur l'eau* paraît trois mois plus tard. En robe mauve – elle aussi – Princesse Minnie court se mirer dans l'eau d'une vasque de marbre rose ; Bleu-pâle, son amoureux éconduit, l'a suivie.

Minnie caresse sa boucle lourde d'or pâle...

Minnie arrange ses points de Venise...

Minnie baise la surface reflétée de l'eau tranquille.

Pourquoi le cœur de Bleu-pâle se fendille...

Et le pauvre Bleu-pâle ne doute pas une minute que l'eau dût frémir au frol de lèvres tant idéales. » Mais « la silhouette gracieuse se révapora – pour de bon cette fois – dans le dense crépusculaire. »

Le conte se termine par une pirouette : « Crois-moi, Bleu-pâle ; sur ton visage et va à la fête... Tu y rencontreras Minnie²⁵. »

Dans le dernier numéro de la revue, Michel de Ghelderode développe une manière de prône poétique, évoquant un ange triste, poitrinaire. « Deux yeux trop larges pour avoir trop longtemps contemplé, remplis jusqu'au bord d'un spleen comme s'en peut sentir dans les villes de province, au soleil, pendant le salut... » (...)

« C'est un ange triste, mes chers paroissiens. Il y en a pour tous les goûts. Et ce matin, il est mort, pendant que d'autres anges chantaient en si bémol mineur...

(...)

« Comme quoi, conclut le prêtre-orateur, il arrive qu'on n'est pas toujours heureux en paradis... Il a des natures.... C'est pourquoi, étant celles-là, je ne me rendrai probablement jamais dans le séjour des élus...

24/ *Idem*, p. 71 et suivantes.

25/ *Idem*, p. 147 et suivantes.

C'est ainsi ! – mes chers paroissiens²⁶ ! »

Il est sans doute révélateur que Michel de Ghelderode a intitulé son texte *Biographie*.

Résurrection ne paraît pas en juin 1918. La revue est morte. Pour quelle raison ? Carl Sterheim, son mécène, a-t-il été heurté par les prises de position politiques de Clément Pansaers ou, plus simplement, ont-ils, l'un et l'autre, constaté le nombre restreint d'abonnés ? Faute de documents, notamment comptables, il est impossible de répondre à la question. Et puis il y a les défections des collaborateurs potentiels qui ont pris leurs distances. Prudemment ! Une note aussi rageuse que désenchantée dans le dernier numéro de *Résurrection* précise qu'une demi-douzaine de jeune talents, « en des missives enthousiastes » s'étaient joints à l'équipe ; maintenant, l'un après l'autre, ils écrivent qu'ils sont obligés de se cacher derrière l'anonymat ou de remettre leur collaboration à une date ultérieure. « Vous montrez, s'indigne Pansaers, un tempérament très peu intéressant, et votre acte prouve que déjà vous retournez à la nullité, dont, à peine vous êtes sortis²⁷. » Il fait sans doute allusion aux réticences, notamment de Marcel Lecomte, Pierre Bourgeois ou Robert Goffin dont il avait annoncé la publication d'un texte qui ne lui fut jamais envoyé.

Clément Pansaers qui s'était affiché avec ses amis souvent en uniforme allemand, devait s'attendre à des ennuis à la libération du territoire. Il fut néanmoins surpris par les effets des rumeurs malveillantes. Il fut molesté par de pseudo-patriotes excités. C'était le temps de l'odieuse justice de rue. À plusieurs reprises, la police, qui le surveillait étroitement, l'interrogea sans ménagement et se livra à des perquisitions à son domicile à La Hulpe. Mais ne parvenant pas à prouver une collaboration avec l'ennemi, le pouvoir répressif s'essouffla. On n'importuna plus Clément Pansaers.

26/ *Idem*, p. 215 et suivantes.

Du vivant de Clément Pansaers et, pendant un certain temps après sa mort, Michel de Ghelderode lui a été reconnaissant de l'avoir aidé à faire ses premiers pas en littérature. En octobre 1927, sous la signature de Babyllas, il écrit dans *Haro* : « Vous étiez un médium, Pansaers ! Les demi-valeurs dont vous décrétez anticipativement le destin, se vengent ! Ils vous inhumant sous le silence ! Ils font silence comme ils font caca ou comme ils font des poèmes ! »

Mais en 1958, dans sa malveillante *Introduction aux Œuvres complètes de Clément Pansaers*, il prétend : « Pansaers était de cette sorte qui attribuent une vertu à leur silence et s'imaginent qu'un air profond puisse être autre chose que le masque du néant, de l'impersonnel. Nous l'avions flairé tout de suite : un mélancolique tintamarresque selon la formule de Rops. » Cité par Roland Beyen, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*, Bruxelles, 1971, p. 111-112.

27/ *Résurrection*, p. 234.

Celui-ci, choqué par ce qu'il avait vécu, bascula sans hésiter dans le dadaïsme. « J'y adhérerai parce que mon évolution s'était accomplie d'une façon similaire », écrira-t-il plus tard²⁸.

Dans ses lettres à Tzara, en 1919, il ne fait aucune allusion à l'aventure de *Résurrection*. Pour lui, la parenthèse est close.

En 1920, il publie *Le Pan Pan au Cul du Nu Nègre* qui le rend célèbre. À Paris, aux réunions du *Certa*, il rencontre Aragon, Breton, Eluard, Vitrac et se lie d'amitié avec Francis Picabia. Autant que son « accent belge », sa myopie, sa taille d'échalas et sa maigreur extrême surprennent tous les convives mais ils sont frappés par son feu et sa passion quand il daigne prendre la parole.

En 1921, il quitte définitivement Bruxelles avec sa maîtresse Blanche Verstappen, surnommée Marchesa Bianca de Pansa, et se fixe à Paris. En side-car, il a enlevé à sa femme leur fils Ananga. À cette époque déjà, il est gravement malade. Il écrit à Paul Neuhuys : « Après plus de huit jours de recherches par deux professeurs spécialistes, un neurologue et un autre, j'apprends que j'ai la tuberculose des glandes. Je suis dans un très mauvais état. » Nerveux, épuisé, il avoue au Docteur Willy Schuermans : « Je médite le suicide mais alors mon gosse chante²⁹. »

Entre-temps, tout comme Francis Picabia, il s'est brouillé avec la plupart des dadaïstes parisiens. Il leur reproche de ne pas radicaliser le mouvement. En février 1922, il prend contact avec Paul Neuhuys qui a publié dans *Ça ira* des extraits de son roman *Lamprido*. Et c'est bientôt la réalisation du fameux numéro 16 de *Ça ira*, intitulé *Dada, sa naissance, sa vie et sa mort*³⁰.

Le 21 octobre 1922, la maladie de Hodgkin emporte Clément Pansaers à l'hôpital Saint-Jean de Bruxelles. Il avait 37 ans.

Que retenir du bref périple de *Résurrection* dans le monde des lettres et de la politique ?

En tout premier lieu, son apport à la découverte et à une certaine connaissance des écrivains allemands expressionnistes. Comme l'avouait Michel de Ghelderode, on les ignorait quasi tous dans les pays francophones. L'essai que Clément Pansaers leur a consacré et ses traductions dégagèrent incontestablement quelques pans de l'horizon jusqu'alors bouché.

28/ Clément Pansaers, *Dada et moi*, dans *Ça ira*, n° 16, p. 114.

29 *Pansaers-Picabia, Temps mêlés*, n° 31-33, Verviers, 1958.

30/ Cfr. Georges-Henri Dumont, *La revue Ça ira : du militantisme communiste à la fascination de dada*, in *Lettres ou ne pas lettres, mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*, Louvain, 2001, p. 589.

Ensuite une percée, timide mais réelle, du dadaïsme moins d'un an après sa fondation à Munich, au cabaret Voltaire.

Et comment ne pas souligner l'occasion que la revue donna à de jeunes talents belges de se voir publiés. En particulier, René Verboom et Michel de Ghelderode.

Sur le plan de l'idéologie politique, le pacifisme tel que défendu par *Résurrection*, était rare en Belgique. Il ne l'était ni en Allemagne, ni en France. On peut même dire qu'il avait pris une dimension internationale par l'attribution, en 1916, du prix Nobel à Romain Rolland. En France, la même année, le prix Goncourt avait couronné *Le Feu* d'Henri Barbusse, qui révélait les horreurs de la vie dans les tranchées. Roland Dorgelès, lui, avait déchiré le voile sur des vérités que cachaient les communiqués officiels. Moins chanceux, Maurice Genevoix avait vu ses œuvres *Sous Verdun* et *Nuits de guerre* caviardées par la censure qui redoutait leur sincérité. Georges Duhamel, Henri Bataille, Anatole France, Victor Marguerite faisaient partie des intellectuels français qu'irritaient les élucubrations des écrivains nationalistes. Le pacifisme de Clément Pansaers s'insérait, non sans audace, dans ce courant en y ajoutant l'admiration pour la révolution russe.

Les prises de position fédéralistes de Clément Pansaers ne différaient, somme toute, guère de celles d'Albert Mockel ou de Jules Destrée avant guerre. Mais, au moment où l'armée belge affrontait l'offensive de Ludendorf, elles ne brillaient point par l'opportunité. D'autant moins qu'elles pouvaient paraître soutenir la *Flamenpolitik* de l'occupant. En fait, sans le dire explicitement, Clément Pansaers était convaincu, jusqu'en mai 1918, que la guerre se terminerait par une paix favorable aux Allemands. Ses propos s'expliquent par la certitude d'une urgence, pour la Wallonie, de s'y préparer par un activisme militant.

Il faut sans doute attribuer à ses avatars de novembre 1918, la renonciation de Clément Pansaers aux convictions politiques qu'il avait affirmées avec force dans *Résurrection*. Seule l'empoigna désormais la littérature ou, plus exactement l'anti-littérature. Chaque dimanche, chez Picabia, écrivait Jean Cocteau, on déjeunait et on désorganisait la vieille langue morte. On la tuait pour qu'elle puisse revivre et notre Pansaers était toujours mêlé au cérémonial de ce sacrifice³¹. »

Les publications 2001

Allocution de M. Jean TORDEUR

Une fois de plus l'agréable devoir m'échoit de vous présenter les quatre nouveaux livres de poche publiés cette année par l'Académie. Venant s'ajouter à ceux qui se sont succédé année après année ils portent le catalogue de leurs deux séries à trente-deux titres. Précisément, ce catalogue vient d'être très heureusement reconçu. Il est à votre disposition et je ne crois pas me tromper en disant que les nouveau-nés de cette année sont dignes de prendre place dans votre bibliothèque aux côtés de ces grandes rééditions que furent notamment *Passage à Kiev* de Marcel Thiry, *Le Sucre filé* de Paul-Aloïse De Bock, *Les Effigies* de Georges Thinès ou *Les Routes du Nord* de Victor Misrahi sans oublier *Le Théâtre complet* de Suzanne Lilar, les uns et les autres toujours au prix unique de 385 francs l'exemplaire.

Cette année l'Académie veut fêter l'un des siens qui lui tient particulièrement à cœur puisqu'il s'agit de Georges Sion. Nous republions certaines des communications si brillantes qu'il présenta à nos séances publiques ou qu'il réserva à ses confrères lors de notre traditionnelle rencontre des deuxièmes samedis du mois ou encore des discours de réception qu'il adressa à de nouveaux académiciens. Vous pourrez donc, désormais, retrouver grâce à ces textes cette vibration de la pensée, ces bonheurs d'expression, – en un mot ce gai savoir exercé par un maître de la parole et du verbe, habile à détecter les scintillements d'une œuvre et d'un auteur dans leurs plus fines nuances. Toutefois, avant d'en arriver là, je me dois de vous recommander la préface de Georges-Henri Dumont qui fut l'ami et le compagnon de Georges Sion depuis leur rencontre dans les toutes premières heures de l'automne de 1940 dans ce fameux

Home des Artistes qu'avait créé et que soutenait de ses deniers Madame Stulmeyer dans l'espoir de pouvoir encourager la vie culturelle sans intervention de la censure allemande. Même si cette espérance fut bientôt interdite, il n'en reste pas moins vrai que ce mouvement de courage et d'espérance vit naître la vocation théâtrale de Georges Sion dont la première pièce, *La Matrone d'Ephèse* inaugura, le 17 mars 1942, la prestigieuse aventure culturelle du Rideau de Bruxelles. Je vous recommande de lire cette préface comme un extraordinaire document d'histoire, notamment à travers la fondation par Henry Bauchau des *Volontaires du travail*, la diffusion de *La Libre Belgique* clandestine et, en septembre 1944, le premier numéro de l'hebdomadaire *Vrai* dont Georges Sion devint le co-directeur y assurant la coordination de la partie culturelle. C'est là le début de ce magistère de la critique qu'il va pratiquer sa vie durant tandis que son œuvre théâtrale témoigne de son originalité et de sa diversité à travers *Cher Gonzague*, *La princesse de Chine*, *Le Voyageur de Forceloup* son chef-d'œuvre et *La Malle de Paméla* tandis que, après la fin de *Vrai*, il assurera des chroniques dans *La Nation belge*, *La Lanterne*, *Le Soir* et dans les hebdomadaires *Le Phare-Dimanche*, *Les Beaux-Arts*, *Pourquoi Pas ?* et dans *La Revue générale* dont il deviendra un des directeurs. Enfin, sa maîtrise de la langue anglaise l'incite à adapter de nombreuses œuvres du répertoire anglo-saxon. Georges-Henri Dumont évoque encore la longue et fructueuse présence de Georges Sion à la barre de l'Académie comme Secrétaire perpétuel. Le travail permanent qu'il y assura n'endigua ni sa présence constante aux programmes de plusieurs théâtres ni dans la page littéraire du *Soir*, ni enfin dans ces communications qu'il réserva à ses confrères au cours de leurs séances mensuelles. La succession de quelques titres atteste de la permanence de ses curiosités : *Robert Garnier et les oubliés de la Renaissance* ; *Figaro marié* ; *Maeterlinck, le chant de la source et la source du chant* où, selon Georges-Henri Dumont, « Sion donne la pleine mesure de sa vaste érudition musicale et théâtrale... » Et encore : *Une pensée pour Giraudoux*, *Le Théâtre de Paul Claudel* ou encore ces textes voués à Byron, au centenaire de Colette, aux « Princes de la futilité » ; au *Fantasio* de Musset, à la maréchale du *Rozenkavalier* qui résumant « un univers de culture et de plaisir, d'élégance, de passion, d'indulgence et de détachement ». Ensuite, naturellement l'inépuisable et délectable, Prince de Ligne.

Si la notoriété de Georges Sion est évidente, celle du poète Robert Mélot du Dy est, à notre grand regret, injustement méconnue. Nous avons donc estimé que le temps était venu de rééditer un choix de son œuvre qui s'inscrit dans un temps et dans un ton sur lesquels les anthologies et les commentateurs de la poésie font trop souvent

l'impasse. Né à Bruxelles en 1891, mort à Rixensart en 1956, Mélot du Dy aura été un de nos poètes les plus originaux de la première moitié de ce siècle, mais aussi des plus mal connus et cela malgré le fort volume anthologique – dit de la Collection blanche – dont Roger Bodart seconda l'édition en 1968. Liliane Wouters et Alain Bosquet, artisans des quatre volumes de *La Poésie francophone de Belgique*, publiée à l'Académie, définissent comme suit le charme et la singularité du poète : « Robert Mélot du Dy est le parfait artisan d'un genre mineur et agréable, en vogue dans les années 20 et 30, où, pour s'opposer au surréalisme, les poètes se rangeaient soit derrière Paul Valéry, soit derrière Jean Cocteau. Mélot du Dy préféra le voisinage de l'école fantaisiste, aujourd'hui négligée. S'il n'a pas la densité de Paul-Jean Toulet ni la verve goguenarde de Tristan Derême, il se compare favorablement au gentil Jean-Marc Bernard et au doux Jean Pellerin. À bien chercher, on peut aussi voir sous la virtuosité de cet esthète une émotion toute tremblante ». Intimiste qui aspire « au doux rêve d'être deux entre quatre murs », se gardant de tout excès dans l'expression, adepte du poème parlé, alternant humour, fantaisie et soudaine gravité, il proclame que « tout ceci n'est pas sérieux s'il n'est pris qu'au premier degré ». Ou encore ce scepticisme alors très à la mode, qui lui fait écrire ceci : *Et tous les matins/ la vie à refaire/ je m'éveille ici : je ne suis pas mort/ sur la table rase/ où dort la poussière/ avec mon index/ je dessine un cœur*. Fin de citation. Élégant d'allure, familier, à Paris, de Jean Paulhan, européen merveilleusement cultivé, faisant mieux que traduire Shakespeare et Keats, Pétrarque et Goethe, il fut le co-fondateur avec Franz Hellens du célèbre *Disque vert* et l'auteur de ces proses acérées que sont *L'Ami manqué*, *La Lettre au médecin*, *La Lettre au pasteur* que l'on serait heureux de voir reparaître.

Enfin, pour différents, et même aux antipodes qu'ils soient l'un de l'autre, les deux titres romanesques de notre histoire littéraire que nous rééditons : *Gueux de mer* de Henri Moke et, de Camille Lemonnier *Dames de volupté*, ont ceci en commun qu'ils témoignent l'un et l'autre, certes dans des œuvres on ne peut plus dissemblables, de cette fièvre d'imagination et d'affirmation que revendiquèrent, au siècle dernier, les écrivains belges du XIX^e siècle.

Il ne faut jamais oublier en effet, en cette matière, que notre pays a arraché son indépendance sous le signe d'un romantisme à tendance farouchement nationaliste. Il est donc logique qu'il ait bientôt cherché à doubler et à prolonger cette création politique d'une littérature destinée à illustrer l'existence et la vitalité de la jeune nation. Faut-il rappeler à cet égard la part magistrale que va

assumer en la matière le *Thyl Ulenspiegel* de Charles De Coster ? Henri Moke, l'auteur de *Gueux de mer* est l'un de nos romanciers qui, dès avant 1830, a compris qu'il était capital de doter un pays tout jeune d'une littérature nationale. Il n'était pas seul à penser de la sorte : c'est dès 1836, en effet, qu'un critique, Charles Faider, émettait l'opinion suivante : « Une nation qui a de beaux souvenirs historiques ne possède-t-elle pas tous les éléments d'une littérature ? » Et, pour sa part, dans la courte préface qu'il donnait à son livre, *Les Gueux de Mer*, Henri Moke affirmait sans ambages le droit de cité du roman historique dans les termes suivants : « Cet ouvrage a été composé dans le but d'offrir aux lecteurs le tableau fidèle d'une époque glorieuse pour la Belgique. On a voulu rappeler à ceux qui connaissent l'histoire de notre patrie, et montrer à ceux qui l'ignorent, quel fut l'excès de l'oppression sous laquelle un gouvernement étranger fit gémir ces malheureuses provinces ; comment nos ancêtres surent défendre leurs droits ; et par quel mélange extraordinaire de génie, de persévérance, de courage et de vertu, un homme auquel nul autre n'a pu être justement comparé, donna la liberté à une partie des Pays-Bas et rendit moins insupportable le joug qui pesait sur l'autre ».

Enfin, intitulée *Dames de volupté*, la dernière des rééditions de cette année nous fait découvrir un aspect peu connu du naturalisme pratiqué à l'époque de *La Jeune Belgique* : cet aspect, c'est le succès et, par voie de conséquence l'enrichissement possible de l'écrivain. Les tirages fabuleux de Zola, véritable usine à produire des textes attractifs sont proposés au lecteur dès le matin tout en faisant croître les tirages des journaux dans des proportions inimaginables. Ce phénomène ne peut que donner des idées à ceux qui le suscitent et les faire réfléchir sur cette nouvelle manière de gagner de l'argent : c'est que deux récits publiés par semaine apportent à Lemonnier 300 francs par mois, c'est-à-dire la moitié de son salaire de fonctionnaire au Gouvernement provincial. La tentation étant trop forte, il démissionne et apprend à vivre de sa plume. Non seulement il n'y perdra pas mais il tirera d'autres ressources grâce à la parution, assurée par lesdits journaux, de ses nouvelles réunies plus tard en volumes. Il avait commencé sa carrière journalistique en donnant, dans la presse, le compte rendu du Salon de Bruxelles : c'était là le seuil obligé d'une carrière de critique. Il en sera de même à Paris, où la faveur lui sera acquise de rédiger un « Salon de Paris ». Quant aux sujets de ses nouvelles, il exploitera d'abord ce que l'on appelle alors « une veine flamande », réaliste, à la Courbet, mais il ne s'y tiendra pas. Il écrira aussi des contes pour les enfants. *Sa Comédie des jouets* deviendra célèbre. *Dames de volupté* est un des meilleurs témoins

de sa stratégie : le titre définit bien un état de passion, mais le sévère sous-titre : *Études passionnelles* offre au lecteur la garantie du sérieux.

Enfin, comme il en va chaque année, la réédition rituelle de quatre livres de poche s'accompagne de la révélation d'un livre de grand format consacrant un essai de grande qualité. Tel est bien le cas d'un volume de 437 pages qui a valu à son auteur, M. Éric Van der Schueren, le titre de Docteur en philosophie et lettres de l'Université libre de Bruxelles. Il s'intitule : *Les sociétés et les déserts de l'âme* et son sous-titre commence à nous éclairer : *Approche sociologique de la retraite religieuse dans la France du XVII^e siècle*. Éric Van der Schueren est parti d'une constatation originale, à savoir que, dans le cours du très long règne de Louis XIV, régi par des rituels tout-puissants, on a vu paraître nombre d'ouvrages qui ont pour thème la conversion religieuse et la retraite hors du monde.

Le grand sociologue allemand Norbert Elias a consacré un prodigieux essai à l'incroyable prison de fait qu'était Versailles où les plus hauts noms se contentaient d'une mansarde voire d'une soupenne, dans l'espoir d'avoir la chance d'apercevoir le Roi.

C'est à l'époque de ce gigantesque étouffoir qu'Arnauld d'Andilly publie une importante *Vie des Saints Pères* invitant les mondains à se rapprocher de Dieu. De tels ouvrages exaltant les thèmes de la conversion et de la retraite ont souvent favorisé la rencontre entre deux univers trop souvent tenus pour étanches et même opposés : le cloître et le monde.

Éric Van der Schueren, quant à lui, entreprend de montrer que cette séparation fut loin d'être aussi nette.

Les jurés universitaires qui ont eu à juger de cette thèse considérable ont loué sa monumentale documentation ainsi qu'une « connaissance étonnamment approfondie du XVII^e siècle, de l'ensemble de ses courants de pensée, de sa littérature et de sa philosophie ». Il s'agit, selon eux, d'une authentique thèse qui renouvelle les perspectives sur un sujet difficile. Faut-il dire que les lecteurs de cette thèse, choisis parmi les membres de l'Académie, ont partagé entièrement cette opinion, ce qui les a conduits à en recommander l'édition ?

Voici donc, Mesdames, Messieurs, chers Amis, les nouveaux titres que, conformément à sa mission, l'Académie propose aux lecteurs fidèles que vous êtes. Je crois pouvoir dire qu'il y en a pour tous les goûts. Ces publications vous sont présentées dans notre grand salon de réception et, pour faire bonne mesure, nous y avons

ajouté, un peu en retrait, les titres des années passées. Par avance, nous vous remercions de l'attention que vous leur accorderez et, quant à moi, je vous remercie de l'attention que vous avez prêtée à la présentation que je vous en ai faite.

Les lauréats de 2000

Allocution de M. André GOOSSE

Monseur le Ministre,

Mesdames, Messieurs, chers Consœurs, chers Confrères,

Que ceux d'entre vous qui assistent chaque année à cette proclamation me pardonnent s'ils entendent des considérations générales qui pour eux ne sont pas nouvelles. C'est à vous qu'elles sont destinées surtout, chères lauréates et chers lauréats, qui, en principe, êtes là pour la première fois.

Vous vous interrogez sûrement sur la personne dont le prix que vous avez reçu porte le nom. Ces récompenses ne résultent pas de la générosité de l'Académie : son budget ne le permettrait pas. Ce sont des dons ou des legs de dates variées et de provenances diverses. Il est facile d'expliquer celles-ci quand il s'agit d'écrivains, même s'ils ne sont plus aussi connus qu'ils l'ont été, et nous réalisons avec plaisir, en rappelant leur mémoire, leur souhait ou le souhait de leurs amis ou de leur famille. D'autres cas sont plus mystérieux, vous le verrez.

Certains donateurs ont compliqué la tâche des jurys en édictant pour le prix des conditions fort précises. Quand il en était encore temps, mes prédécesseurs sont parvenus à faire écarter des exigences qui auraient réduit excessivement la possibilité de trouver des candidats. Sinon, les jurys interprètent avec une certaine souplesse les termes du règlement. Il reste qu'il n'est guère facile de révéler chaque année un bon poète de moins de vingt-cinq ans et un bon recueil de nouvelles dont l'auteur n'aurait pas atteint la quarantaine.

Cette phrase vise explicitement les prix Georges Lockem et Franz De Wever, pour lesquels les jurys ne sont pas parvenus en 2000 à découvrir le bon candidat. Voilà pourquoi cette présentation portera sur douze noms au lieu de quatorze. Cette année était particulièrement bien fournie, puisque s'y concentraient plus de la moitié des vingt-six prix que nous gérons : aux trois prix annuels se joignaient cinq biennaux, trois triennaux, un quadriennal et deux quinquennaux. Pour les douze prix accordés, l'égalité des sexes est parfaite : six femmes, six hommes. Donc mieux qu'en politique. Et pourtant je vous jure que l'on n'a pas donné des directives aux membres des jurys.

Ceux-ci ont bien travaillé, et nous les remercions avec chaleur. Permettez-moi de louer particulièrement Liliane Wouters, si attentive aux poètes, surtout aux jeunes. Séjournant à Berlin, elle m'a prié de dire combien elle regrettait son absence, notamment à M^{me} Anne Perrier.

Je crois devoir rappeler que nos prix ne sont pas des concours dans lesquels les jurys choisiraient le meilleur parmi des ouvrages proposés par leurs auteurs. Nos décisions sont tout à fait spontanées, et poser sa candidature serait plutôt nuisible. Mais il n'est pas interdit que des écrivains envoient leur livre à des académiciens qu'ils croient susceptibles d'être séduits.

Dernière précaution oratoire. Contrairement aux distributions de prix, vous n'entendrez pas une nomenclature hiérarchisée, mais une présentation individuelle, dans l'ordre où sont rangés les lauréats (qui auront la gentillesse de se lever un instant quand ils entendront leur nom, sauf celui qui est à l'étranger pour le moment). Donner à chacun le même temps serait apparemment équitable, mais serait-il juste de ne pas prendre en considération l'importance quantitative et/ou qualitative ? ceci frôle peut-être le subjectif. Tenir compte du montant des prix est bien terre à terre, diront les purs esprits. Enfin, le présentateur plaide coupable : certains livres l'ont inspiré davantage (pour être grammairien on n'en est pas moins homme) ; d'autres ne lui sont connus que par les rapports présentés par les jurys, inévitablement s'il s'agit d'un ouvrage inédit ; certains rapports sont assez précis pour convaincre l'ensemble de l'Académie, mais trop peu pour satisfaire l'orateur d'aujourd'hui.

*
* *

La poésie d'abord, qui, pour la raison donnée, ne concerne cette année que deux prix sur trois. Leur règlement exige que les auteurs

couronnés avouent leur âge : respectivement, moins de trente-cinq ans et moins de trente ans. L'intention des donateurs se comprend, puisque, dans l'un et l'autre cas, ils ont voulu rappeler le souvenir d'un membre de leur famille mort jeune : Émile Polak, mort à vingt-six ans, et Nicole Houssa, à vingt-neuf ans.

Laurent Demoulin avait 34 ans en 2000 ; il était donc en règle. Critique littéraire occasionnel, il exerce une profession originale : comme d'autres sont *écrivains publics*, il s'est établi *écrivain privé*, c'est-à-dire qu'il apporte son aide à des gens qui veulent écrire, des souvenirs, des biographies par exemple, à l'intention de leur famille. Il reçoit le prix Émile Polak (poète mort en 1915) pour son recueil inédit *Filiation*. Je recopie le rapport du jury. « Ce qui frappe dans ce manuscrit, c'est le ton direct. L'auteur n'a rien d'un frileux, rien d'hésitant, rien d'intimiste. Il ne s'arrête pas aux nuances, ne laisse guère de place à la suggestion ni aux blancs. À cent lieues du minimalisme et de la cérébralité, sans souci des recherches langagières ni, apparemment, des modes, il dit les choses avec simplicité, de manière concrète et imagée. Maniant tantôt le vers libre, fortement cadencé, tantôt le vers régulier, dans une langue contemporaine qui n'hésite pas à évoquer les supérettes et les néons, il affirme des tendances épiques et lyriques dont on souhaite qu'elles prennent un jour toute leur ampleur. Il semble d'ailleurs ne vouloir que cela :

À mon âge, mon grand-père avait déjà été sacré roi
Et mon père avait déjà pris la Bastille,
À mon âge mon grand-père récitait des iambes grecs solidement
rythmés
Mon père les premiers poèmes libérés de la rime.
À mon âge, mon fils et ses amis réinventeront enfin la poésie,
Elle remontera au Parnasse dans leur sillage victorieux.
Je n'ai plus qu'à les attendre. »

Gwennaëlle Stubbe est aussi dans les temps, pourrait-on dire, et elle avait en 2000, à un an près, l'âge auquel est morte Nicole Houssa en 1959. Elle n'est pas une inconnue à l'Académie, puisque nous avons accordé il y a quatre ans le prix de poésie réservé aux moins de vingt-cinq ans à son manuscrit intitulé *Partition sur l'écharde* paru récemment. L'Académie la couronne cette fois pour son premier recueil publié (autre exigence du prix triennal Nicole Houssa), *Un serpent en fumée*, paru à la Pierre d'alun. Sans avoir l'excuse de tout à l'heure, comment rivaliser avec l'excellente analyse du rapporteur (qui est une *rapporteuse* – exigez-vous ce féminin, Mesdames ?) « Que ce premier livre ait été préfacé par Marcel Moreau ne doit pas nous surprendre. Dans ces “mots en loques”, ces “pansements d'un instant”, ces “bruits de cicatrices”, ce “piano à trous”, l'auteur de *Quintes* devait

assurément trouver un écho de ses propres fantasmes, une heureuse boiterie du langage [...]. On ne voit pas où elle va. Mais il est clair qu'elle y va bien. Même si son texte tient davantage du poème en train de se construire que du poème achevé (ce qui n'implique pas : mal achevé), le travail qui se réalise sous nos yeux mérite qu'on s'y arrête. C'est qu'il n'a rien d'un premier jet. Il ressemblerait plutôt à un chantier, à un champ de bataille, à un miroir éclaté, à un établi couvert de pièces ébauchées ; bref, il nous offre tantôt un rassemblement de matériaux, tantôt la lutte de l'auteur contre lui-même, ou pour se reconnaître, tantôt le lent travail méticuleux de l'artisan des mots. »

*
* *

Un seul prix concernait le théâtre en 2000, le prix biennal André Praga (auteur de théâtre lui-même) ; le règlement précise : une œuvre créée à la scène ou à la télévision. Le lauréat, par sa discrétion, justifie l'usage rappelé tout à l'heure : le jury décide sans qu'il y ait candidature de l'intéressé. Ferdinand Loos n'aurait sûrement pas fait une telle démarche, lui dont les œuvres n'ont été jouées jusqu'à présent que par une compagnie d'amateurs, qu'il anime lui-même d'ailleurs, la troupe du Coup de théâtre. Une telle circonstance a-t-elle jamais existé pour les divers prix que notre Académie accorde au théâtre ? Cela est au moins exceptionnel. Il n'est pas surprenant que l'entreprise soit réalisée dans un cadre non professionnel : elle est trop vaste pour un autre cadre. Il s'agit d'un cycle dramatique entamé en 1998 et intitulé *Scènes de la vie immobilière* : dix pièces, je dis bien dix, qui se déroulent dans un même immeuble à habitations multiples de la banlieue bruxelloise. Ces tranches de vie, sur le ton de la comédie légère, évoque des thèmes comme la révolte collective contre la tyrannie du concierge, la conversion des sans-emploi à la paternité nouvelle, la suppression des discriminations sexuelles. Loin des clichés des séries télévisuelles, loin de toute démagogie, Loos montre que ces « villages verticaux » ne sont pas nécessairement des concentrés de solitudes, mais peuvent élaborer une nouvelle convivialité, comparable à celle des villages traditionnels.

La technique est subtile : d'un épisode à l'autre, les fils dramatiques se nouent, les personnages reviennent, les intrigues s'emboîtent. Ferdinand Loos est un fin lettré, romaniste de formation, qui enseigna les lettres dans un athénée bruxellois et, autre originalité, qui attendit sa retraite pour se consacrer à sa passion du théâtre.

*
* *

Parmi les genres littéraires, l'essai n'est pas spécialement favorisé dans les intentions de ceux qui sont à l'origine de nos prix. Pourtant cette année il est honoré deux fois.

C'est explicitement l'objet du prix triennal Léopold Rosy, qui nous rappelle le directeur d'une revue qui a joué longtemps un rôle important dans la vie littéraire belge, *Le thyrse* (fondé en 1899). Le prix a été attribué à une importante étude due à une linguiste de l'Université libre de Bruxelles, Laurence Rosier : *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques* (Éditions Duculot). C'est ce qu'on appelait jadis le *style* (ou *discours*) *direct*, dans lequel les paroles sont rapportées telles quelles (« Elle annonça : Je partirai demain ») et le *style indirect*, en distinguant éventuellement le style indirect, où les paroles sont mises dans la dépendance syntaxique d'un autre verbe (« Elle annonça qu'elle partirait le lendemain »). On a par la suite montré qu'il existait une forme mixte qu'on a appelé *discours indirect libre*, où, sans qu'il y ait dépendance syntaxique, la forme du discours n'est pas telle qu'il était prononcé (« Elle annonça : elle partirait le lendemain »). Laurence Rosier montre que le style indirect libre est très ancien dans la langue, qu'il affecte des formes diverses, que les mélanges sont très subtils, notamment dans une langue écrite moderne assez libérée. Il serait difficile, dans une présentation nécessairement destinée à des non-spécialistes, de donner de plus amples détails.

Les exigences du prix biennal Emmanuel Vossaert (qui porte le nom d'un journaliste) sont extrêmement souples ; « pour un ouvrage en prose ou en vers », mais en marquant ce qu'on peut interpréter comme une sorte de préférence : « et plus spécialement pour un essai de caractère littéraire ». Depuis 1952, date de naissance de ce prix, l'Académie a presque toujours opté pour « le plus spécialement », sans doute à cause de la faible représentation de l'essai dans ses récompenses. Le jury de 2000 a pris *littéraire* dans un sens élargi, en proposant l'étude d'Ann Van Sevenant intitulée *Importer en philosophie* et publiée aux éditions Paris-Méditerranée. L'auteur est professeur de philosophie et d'esthétique à l'École supérieure d'Anvers. Elle écrit directement en français, et fort bien d'ailleurs. Elle a publié déjà chez un éditeur parisien en 1999 *Écrire à la lumière : le philosophe et l'ordinateur*. On voit que ses intérêts sont orientés vers la philosophie, mais, dans l'ouvrage que nous avons couronné, elle étudie le rôle que jouent dans les écrits des philosophes les signes graphiques comme les parenthèses, les guillemets et l'italique : ces procédés rendent visibles de nouvelles significations, mais, de façon plus subtile, ils suggèrent aussi des arrière-pensées ; ils permettent l'importation de termes pris à des langues étrangères.

L'interprétation des philosophes modernes, Husserl, Heidegger, Derrida, etc., ne saurait tenir ces éléments pour négligeables ni a fortiori pour de simples ornements.

*
* *

La littérature narrative n'est pas mal représentée dans le palmarès 2000, et d'abord par deux prix de création assez récente : le prix triennal Henri Cornélus, décerné pour la première fois il y a neuf ans et le prix quadriennal Robert Duterme, décerné pour la première fois il y a quatre ans. Ces dates montrent que le genre concerné, la nouvelle, malgré certaines considérations pessimistes, semble avoir retrouvé une réelle vitalité. Ces deux prix ont en outre en commun d'avoir été généreusement dotés. C'est l'occasion de saluer et de remercier publiquement M^{me} Cornélus, qui a créé ce prix en mémoire de son mari, qui avait lui-même cultivé avec succès ce genre difficile.

Le prix Henri Cornélus a la particularité d'être accessible aux auteurs francophones, à l'exception des Français. Il a d'abord été attribué à un Libanais, puis un Djiboutien, ensuite à un Belge en 1997. C'est encore un Belge en 2000 : Jacques Cels pour le recueil intitulé *Les îles secrètes*. Jacques Cels est bien connu dans la vie littéraire belge, par ses essais critiques, par son théâtre, par ses romans, que le rapporteur loue pour « l'ampleur du propos, la hauteur de leur dessein (avec *ein*) et la subtile diversité des personnages ». Je lui laisse aussi la parole au sujet du recueil de nouvelles : « Cinq récits ingénieusement apparentés, moins par la connivence de leur sujet que par le lieu où ils se déroulent. Lieu familier aux lecteurs de Jacques Cels, puisqu'il a déjà servi de cadre au *Cloître de sable* [un de ses romans] : une petite ville anglaise, avec ses plages, ses fêtes, ses maisons hors du temps, qui évoque en apparence un univers voué aux seules plaisirs des vacances. Dans ce décor de loisirs dorés et d'apparente insouciance se déroulent certains drames connus seulement de ceux qui les vivent. Un musée, un phare, un lycée, notamment, abritent certaines souffrances obscures et pudiques. » La seule réserve exprimée est un excès de richesse dans l'expression.

Le prix Robert Duterme ajoute une exigence supplémentaire : il doit s'agir de « récits touchant au fantastique » (ce qui est aussi dans l'air du temps). Le jury s'est mis d'accord sur Paul Mathieu, pour son recueil *Les coquillages* publié conjointement par les Éditions Memor et par les Cahiers luxembourgeois ; l'auteur enseigne d'ailleurs le français dans la province de Luxembourg et il a publié déjà deux volumes de poésie. Quant aux nouvelles, le rapporteur

note outre un goût marqué pour les adjectifs : « Bien qu'entées dans l'époque actuelle, toutes ces pages sont empreintes de fabuleux qui, souvent in fine, fait basculer le réel dans un climat mystérieux. Le style rappelle celui de Jean Ray, de Jorge Luis Borges. »

*
* *

Deux autres œuvres couronnées se rattachent à la littérature narrative, mais elles ont aussi un aspect, une valeur de témoignage ; au-delà de leur valeur littéraire incontestable, elles servent une cause, dans les sens les plus nobles de ces deux termes. Le singulier du mot *cause* se justifie, puisqu'il s'agit d'asseoir le jugement du lecteur au sujet de deux réalisations distinctes de la monstruosité pour laquelle on a dû inventer en 1945 le mot de *génocide*. Il importe d'ailleurs de ne pas faire perdre à ce nom sa signification pleine en l'utilisant pour des manifestations critiquables aussi, mais d'une autre nature.

Le premier de ces deux livres est un très beau roman de Vincent Engel. En peu de temps, par ses nombreux écrits de qualité, ce jeune professeur de littérature française à l'Université catholique de Louvain s'est fait un nom dans un vaste public, pas seulement en Belgique. L'Académie lui a attribué son prix Franz De Wever il y a six ans. Il a consacré sa thèse à Élie Wiesel, ce qui a des rapports avec une large part de son œuvre et, spécialement, avec le roman couronné par le prix Sander Pierron (qui doit son nom à un écrivain belge), prix destiné à la littérature narrative.

En distinguant *Oublier Adam Weinberger*, l'Académie a conscience de ne pas ajouter grand-chose à la réputation d'un livre qui a frôlé successivement le prix du parlement de la Communauté française et le Rossel. Mais le jury n'a pu dissimuler son admiration, ainsi que son émotion, faisant sien le jugement d'un critique qui est aussi des nôtres : « Montrer que l'on peut assassiner des âmes autant que des corps, que l'être peut continuer au-delà du pire mais sans cesser de véritablement exister, par le pur prodige de l'écriture, n'avait pas encore été tenté avec une telle clarté et une telle puissance émotive » (J. De Decker). Un autre critique (France Bastia, dans la *Revue générale*, mars 2000) a souligné la remarquable construction du livre, avec une opposition stylistique merveilleusement efficace « entre la langue juvénile d'Adam *avant* et la langue de l'auteur, grave et superbe, pour parler de l'*après*. Sans oublier les silences qui, en contrepoint, remplissent l'énorme silence de la béance née de la mort ». Et cet observateur ajoute : « On pourrait parler de l'unité du récit *avant*, récit qui coule uni comme peuvent couler les jours heureux, récit discontinu sur son erre. » Vous aurez tous

deviné, si vous ne le saviez, que le complément laissé implicite à la suite d'*avant* et d'*après*, c'est la Shoah, que ce roman rend peut-être plus présente et plus durablement présente que les témoignages directement vécus.

Quand Henri Davignon a fondé par testament le prix quinquennal qui porte son nom et qu'il destinait à une œuvre d'inspiration religieuse, il pensait sûrement à un courant littéraire catholique auquel il appartenait sans problème et auquel on rattachait sans peine des romanciers français qui n'avaient d'ailleurs rien de sulphurien. La chose est plus difficile à cerner aujourd'hui et je ne sais pas si le Davignon de 1964 aurait entériné notre choix de 2000 : d'Huguette de Broqueville, *Uharo, es-tu toujours vivant ?* étiqueté *roman*.

Le personnage central, qui donne au livre son sens profond et sa spiritualité, est le frère de l'auteur, un Père Blanc qui a aimé le Rwanda jusqu'à son dernier souffle et qui a tenté, je cite, « d'évangéliser les zones les plus implacables de l'homme, là où l'Évangile n'a pas accès ». Elle-même ne partage pas toutes ces convictions, mais son affection ouvre, sinon la porte de la totale compréhension, du moins un petit espace où peut s'insinuer l'espérance. Celle-ci n'est pas facile, puisque ce « livre terrifiant », selon le préfacier Pierre de Boisdeffre, concerne la tragédie rwandaise. Huguette de Broqueville raconte avec la violence d'une révoltée. Certaines scènes sont particulièrement bouleversantes. Il y a notamment cette sœur Félicité, une Hutu, qui refuse la vie sauve après le massacre des sœurs tutsi de son couvent. Le rapporteur, dont je me suis beaucoup inspiré, évoque à ce sujet Blanche de la Force dans *Dialogue des carmélites*, d'autant que « l'épisode est raconté avec un talent littéraire direct, dur, mais éclairé par l'amour ».

L'auteur puise largement dans ses souvenirs d'Afrique. Elle analyse les causes de cette tragédie. Son livre est-il vraiment un roman ? ou une sorte d'essai ? Cela n'a pas d'importance d'ailleurs, ni pour le jury, auquel le règlement du prix n'impose aucune étiquette, ni pour le lecteur, que le livre atteint au plus profond.

*
* *

Les trois prix qui me restent ont comme objet, explicitement ou implicitement, de concerner l'ensemble de l'œuvre des auteurs couronnés.

Commençons par l'implicite, qui concerne le prix quinquennal Albert Counson, lequel perpétue le souvenir d'un professeur de philologie romane de l'Université de Gand (mort en 1933) et est attribué tous les cinq ans à un ouvrage de philologie romane paru

dans les cinq dernières années. En couronnant le tome VI (paru en 2000) de la correspondance de Michel de Ghelderode, l'Académie a voulu, tout en respectant la lettre du règlement, honorer une entreprise monumentale, et, en même temps, le labeur de toute une vie.

Ghelderode est sans doute l'auteur belge qui a suscité la recherche érudite, peut-être la plus abondante, en tout cas la plus solide, et cela grâce, avant tout, à un seul homme, Roland Beyen, professeur à l'Université catholique de Louvain. Il a publié à l'Académie en 1971 une biographie critique de 538 pages et en 1987 une bibliographie minutieuse de 840 pages, puis il a entamé en 1991 l'édition de la correspondance (chez Labor, dans la collection *Archives du futur*).

L'adjectif *monumental* n'est pas exagéré, quand on envisage l'ensemble de cette entreprise (dix volumes prévus) et quand on considère le contenu de chacun d'eux : ce sixième tome a 656 pages, dont les 292 lettres occupent les deux tiers ; le reste est pris par les commentaires. Sans le moindre bavardage, Beyen répond à toutes les questions que se pose le lecteur, qui, notons-le, n'est pas nécessairement Belge : il faut donc expliquer les belgicisms, ordinairement volontaires, ainsi que les néologismes et les jeux de mots, souvent inattendus, parfois sibyllins, identifier les lieux et les personnes, les événements aussi, notamment ceux qui ressortissent à la vie quotidienne. Cela exige des enquêtes parfois longues et difficiles.

D'une manière générale, les lettres de Ghelderode sont importantes pour connaître le caractère et les idées de l'auteur, la genèse de ses œuvres, les circonstances de la représentation de ses pièces, etc. Mais ce tome VI, qui va de 1946 à 1949, a un intérêt particulier, pour le pire et le meilleur.

Le pire, qui s'achève sous nos yeux, ce sont les difficultés qu'avait rencontrées Ghelderode à la suite de sa collaboration à Radio Bruxelles sous l'occupation. Dans ce domaine particulièrement, l'objectivité de Roland Beyen est parfaite. Ceux qui ont défendu Ghelderode, à commencer par lui-même, l'ont parfois rendu plus blanc que blanc. On doit reconnaître que l'écrivain a eu quelque sympathie pour l'ordre nouveau et certains de ses thèmes, mais ses antipathies avaient plus de poids encore, et elles étaient irraisonnées, irrationnelles, liées à un tempérament maladif, inconstant, excessif et soupçonneux. C'est la contrepartie d'un génie hors de la norme.

Le meilleur est qu'à partir de juin 1947 ce génie est reconnu par les metteurs en scène parisiens, qui rivalisent de passion pour un théâtre si neuf, si *exotique*. La réaction va de l'enthousiasme quasi

délirant au rejet radical ; on a parlé de nouvelle bataille d'*Hernani*. Cette mode, qu'on a baptisée *ghelderodite*, est représentative des engouements de Paris, la retombée étant à peu près aussi brutale que la flambée.

Byen publie une partie seulement des lettres conservées et accessibles (y inclus celles qui sont adressées à Ghelderode) : un quart pour le tome VI ; sinon, il faudrait prévoir une quarantaine de volumes ! Le malheur n'est pas trop grave : d'une part, certains billets sont d'intérêt limité ; d'autre part, Ghelderode avait de nombreux correspondants, et il ne disait pas toujours à chacun d'eux des choses différentes ; enfin, l'éditeur extrait des lettres écartées les passages utiles.

Le prix Counson est un des deux prix que l'Académie peut donner à un de ses membres.

*
* *

Le prix annuel Félix Denayer (voulu par le testament d'un artiste peintre) peut être donné à une œuvre particulière ou à l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain. Le rapport du jury en 2000 a tenu à souligner qu'il a choisi la seconde éventualité en mettant en avant Françoise Lalande, que l'Académie avait déjà distinguée en 1987 pour une pièce de théâtre. Si le rapport énumère les romans et les essais, surtout biographiques, de l'auteur, on peut penser que deux publications récentes ont eu un poids particulier.

Le bref roman publié en 2000, qui porte un titre bref et suggestif, *Noir*, est, dit le rapporteur, « à la fois roman d'amour et roman de rupture, histoire sobre et douloureuse d'une aventure individuelle qui débouche sur une méditation en profondeur sur le couple, sur ce qui peut unir ou séparer deux êtres ».

Le gros volume biographique intitulé *Christian Dotremont l'inventeur de Cobra*, paru en 1998, est consacré à un acteur essentiel, parfois jusqu'à la tyrannie, d'un mouvement international, artistique et littéraire, issu du surréalisme. Le caractère international est explicité par le nom *Cobra*, sorte de sigle, acronyme formé sur *Copenhague*, *Bruxelles* et *Amsterdam*. Malgré une existence de trois ans seulement (1948-1951), mais intense, interrompue par de dissensions, Cobra a eu un rayonnement qui dure encore. Parmi les survivants, les noms de Luc de Heusch, Alechinsky, Hugo Claus sont familiers au grand public.

Dans cet ouvrage, Françoise Lalande a mis toute sa conscience : elle a reconstitué minutieusement l'itinéraire de Dotremont (mort en

1979), suivant en personne les pas de son héros jusqu'en Laponie ; elle a présenté avec la plus grande objectivité les péripéties d'une vie peu rectiligne. Cette objectivité sans complaisance n'a pas plu à tout le monde, alors que Françoise Lalande avait fait de sa liberté une condition essentielle quand le frère de l'auteur avait pris l'initiative de lui proposer le sujet. Mais, si parler d'un contemporain a l'avantage de fournir une documentation abondante, la possibilité de questionner des témoins, le récit et les jugements ne plaisent pas toujours à la famille ou aux amis, ou aux rivaux. À côté de révélations jugées peu plaisantes, il y a la relative fidélité des souvenirs, la complexité du réel, de la psychologie, le désir qu'a chacun de voir son rôle reconnu. La presse nous a appris que la mémoire de Dotremont a suscité d'autres remous, agitant même le monde politique.

*
* *

Il nous reste le prix Nessim Habib, original à tous égards : c'est le prix le mieux doté, et en francs suisses ; nous le devons à un mécène d'origine libanaise, dont la générosité a été inspirée par des motifs inconnus. Il se distingue par son destinataire, un écrivain francophone non français, et par son jury, dont deux membres sur cinq ne peuvent être Belges.

Le jury se pose nécessairement cette question : faut-il favoriser le renom de l'Académie en choisissant un auteur d'origine étrangère dont la valeur est reconnue à Paris même (ce qui suppose que l'éditeur soit parisien ou du moins français ?) ou bien, quel que soit le lieu de l'édition et sans attendre le *dignus intrare* des critiques parisiens, mettre en lumière un talent qui mériterait la même renommée, mais qui a conquis seulement l'estime des connaisseurs ? Dans le passé, on a opté ordinairement pour la seconde réponse, et la majorité s'y est ralliée aussi cette fois. Il faut d'ailleurs noter que, parmi les personnalités de la première catégorie évoquée il y a un instant, la plupart ont pris la nationalité française, tant est grand le pouvoir d'absorption de Paris : c'est le cas du dernier prix Nobel par exemple, à qui, par parenthèse, notre Académie aura l'occasion de rendre hommage le 25 avril, j'ai le plaisir de l'annoncer à nos fidèles.

Notre lauréat de l'an 2000 est la poétesse suisse Anne Perrier, qui nous fait le plaisir d'être venue tout exprès de Lausanne. Elle est considérée par ses compatriotes, notamment par Philippe Jaccottet (à qui certains, même en dehors de la Suisse, iraient jusqu'à l'égaliser), comme l'un des plus grands poètes de son pays. Parmi les prix qu'elle a reçus, il faut citer surtout celui des rencontres poétiques internationales à Yverdon en 1986.

Elle est l'auteur de neuf recueils, publiés en Suisse, sauf *Pour un vitrail* (chez Pierre Seghers en 1955). Ils ont été réunis deux fois, en grande partie : sous le titre *Poésie*, à L'Âge d'Homme en 1982, nouvelle édition en 1993 ; sous le titre *Œuvre poétique 1952-1994*, aux éditions l'Escampette, à Bordeaux en 1996. Elle figure dans deux anthologies publiées chez Gallimard dans la collection *Folio* : *La poésie française du XX^e siècle et Vingt poètes pour l'an deux mille*.

C'est une poésie intimiste, « écouteuse, à l'écart », disait Jaccottet. L'idée du temps et de la *finitude* y est lancinante :

Désormais chaque année
Est une rose extrême dans un vase
Près de se briser

L'amour du « jardin terrestre » la rend plus pathétique. Le chroniqueur du *Monde* a loué la maîtrise prosodique, ce que Jaccottet a appelé « son toucher poétique exceptionnel ». Les mots retrouvent chez elle leur musicalité première aux résonances souvent bibliques. Deux exemples :

J'appelle à moi le chant
Que le siècle blesse à mourir
Goutte à goutte je le recueille
Mais pour qui
Deuil et désir
J'erre parmi les noirs étangs
Éblouie
De si peu même du cri
Rauque de la grenouille.

Là-bas voler
Une aile pour le jour
Une aile pour la nuit
S'envoler vers les bords
Abrupts
Du long fleuve du temps
En frôler l'onde avec le vent
Une aile pour la vie
Une aile pour la mort.

Les poèmes dépassent rarement la quinzaine de vers. Exceptionnel donc le *Poème pour la pauvreté*, dont voici un extrait :

Pauvreté mon unique
Mes mains lentement te découvrent
Sous la neige oblique
Tu as le visage de l'amour
Ah ! c'était donc cela
Tant de violence dans mon cœur
Ce vent sauvage sur mes pas
Et tous ces coups de poignante douceur

Une voix dans la nuit me répète
Que la tendresse a faim
Que la miséricorde est nue
Et je viens
Comme un fantôme une ombre perdue
Dans les ombres muettes
Qui suis-je pour t'aimer
Ta lumière me tue
Ta gloire me brise ta beauté
Me déchire la vue
Mais je viens au-devant
De ton cœur mendiant
Irai-je jamais plus loin
Ô douloureuse infinitude
Du rien
Dans le temps qui s'éteint
Le soleil noir de la solitude.

Merci, Anne Perrier, pour votre message d'humanité.

Hommage à Gao Xingjian Prix Nobel de littérature

Accueil par M. Marc WILMET

Chères consœurs et chers confères, Mesdames, Messieurs,

Nous avons d'abord l'honneur – et le plaisir, cela va sans dire – d'accueillir pour une séance de présentation et d'hommage M. Gao Xingjian, le récent Prix Nobel de littérature, une distinction qui couronne – là encore, est-il vraiment nécessaire d'y insister ? –, non seulement un écrivain chinois (le premier, si je ne m'abuse), mais un écrivain chinois naturalisé français, auteur d'une œuvre importante rédigée en langue chinoise, puis, récemment, pour ce qui concerne le théâtre au moins, directement écrite en français. Gao Xingjian, en méritant le Prix Nobel, reproduit à une génération de distance l'exploit d'un autre écrivain (qui lui est particulièrement cher au demeurant), l'Irlandais Samuel Beckett, nommé lui aussi à un double titre : étranger et français.

C'est Sacha Guitry, je crois, interrogé vers les années cinquante par un journaliste sur sa définition de la culture : « Est ce bien ce qui reste après qu'on a tout oublié ? », qui avait répondu : « Non, la culture, c'est de connaître Toulouse-Lautrec avant le film *Moulin rouge* ». Transposons. Qui lisait Gao Xingjian avant l'attribution du Prix Nobel ? Au risque de plagier une chanson de Dutronc, je voudrais proclamer en bombant le torse : « quelques millions de Chinois... *et moi* ». Redevenant un brin modeste, je confesse devoir cette science à ma jeune femme, Anne-Rosine, qui prépare une thèse consacrée aux « exilés du langage », en l'occurrence les écrivains de langue maternelle non française ayant un jour choisi – et pour toute sorte de motifs : familiaux, politiques, culturels... –, de passer au français. Gao Xingjian prend ainsi place dans une longue

théorie, à côté, aujourd'hui, du Russe Andreï Makine, du Tchèque Milan Kundera, de l'Argentin Hector Bianciotti, de l'Espagnol Jorge Semprun, de la Canadienne anglaise Nancy Huston, etc., etc.

J'avais une deuxième raison personnelle de connaître Gao Xingjian. Son éditrice en français, Marion Hennebert, fut *presque* mon élève à l'Université de Bruxelles. Nous nous sommes beaucoup fréquentés lors de séminaires à la Sorbonne, du temps où elle songeait à inscrire un sujet de linguistique. Les circonstances de la vie en ont décidé autrement. Elle a répondu à des sollicitations différentes, et si j'en éprouve à titre égoïste quelque regret, que représente ce sentiment en comparaison du bonheur et de la gloire d'avoir découvert – et, surtout, fait découvrir au monde francophone –, successivement, Vaclav Havel et Gao Xingjian ?

Mesdames, Messieurs, trois orateurs plus qualifiés vont bientôt prendre la parole à cette tribune : mon excellent confrère et ami Jacques De Decker ; l'éditeur – wallon – du théâtre de Gao, Émile Lansman ; Gao Xingjian lui-même.

Quand j'ai reçu le programme de notre séance, je me suis demandé, assez inquiet, ce qu'un linguiste, fût-il directeur en exercice de l'Académie royale de langue et de littérature françaises, pourrait trouver à exprimer en ce concert qui ne soit pas trop redondant et, si possible, un tout petit peu pertinent.

Ceci, à la rigueur. Je m'étonne souvent, moi amateur, que les critiques littéraires professionnels, universitaires ou non, aient systématiquement tendance à rendre compte d'une œuvre par le contenu, l'intrigue, l'anecdote. Admettons que la tentation soit grande dans le cas particulier du roman polymorphe de Gao Xingjian, *La montagne de l'âme*, riche en péripéties et bariolé de toutes les couleurs de l'exotisme. Toutefois, suivant cette pente, ne risquerait-on pas à la limite de réduire, par exemple, la *Recherche du temps perdu* aux souvenirs tournoyants d'un bourgeois asthmatique qui peine à trouver le sommeil ? En réalité, ce qui fait la singularité d'une œuvre, c'est la langue, cette mystérieuse alchimie de contenu et de contenant, de sens et de forme, qu'on baptise d'un mot vague, comme pour s'en débarrasser : le style, le meilleur garant de la longévité et, qui sait, de la pérennité ou – la porte du futur est étroite – de l'éternité.

Or ce *style* est composé d'une multitude d'ingrédients. Je me contenterai, s'agissant de Gao Xingjian, d'en tirer un hors de pair.

Point immédiatement frappant : le jeu *des* personnes et *sur* les personnes grammaticales.

Nous sommes aux prises – pardonnez-moi un terme technique, mais clair – avec ce que Roman Jakobson ou Émile Benveniste appelaient les *embrayeurs*. Imaginez un écrivain devant sa page blanche. Il a deux questions fondamentales à se poser. 1° Qui parle ? *Je*. Vous voilà dans le domaine de l'autobiographie, même fictive (*L'Étranger* de Camus : « Aujourd'hui, Maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas »). *Il* ou *elle*. Vous entrez en spectateur dans le récit (Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale* : « Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la Ville-de-Montereau, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard. [...] Un jeune homme de dix-huit ans, à longs cheveux et qui tenait un album sous son bras, restait auprès du gouvernail, immobile »). Plus rare, le *nous* (Flaubert toujours, le fameux *incipit* de *Madame Bovary* : « Nous étions à l'étude quand le nouveau entra »). Rarissime, le *vous* (Michel Butor, *La Modification* : « Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant »). 2° Quand celui qui parle parle-t-il ? En observateur direct : temps *présent*. En témoin indirect ou en narrateur omniscient : temps *passé*. En prophète utopiste ou uchroniste : temps *futur*.

La montagne de l'âme de Gao Xingjian se distingue déjà par d'incessants changements de personnes et de points de vue. Mais le procédé – j'utilise le vocable, croyez-moi, sans la moindre nuance péjorative – devient tout à fait remarquable au théâtre.

Prenons la pièce de 1991 *Au bord de la vie*¹. Trois personnages : une femme qui soliloque, un clown muet, une danseuse interprétant les pensées intérieures de la femme. Je lis page 61 (en vous priant au passage de noter la précision des didascalies) :

Une lueur sur la scène nue. Une femme, visage blafard, portant une longue robe et une cape noires. À côté, un homme au visage plus gris et plus froid. Il porte également un costume entièrement noir. Tous deux restent debout, longtemps, sans un mouvement. La femme veut dire quelque chose, mais s'arrête. Finalement, elle ne peut se retenir et éclate.

(D'une voix glacée)

ELLE dit qu'ELLE est lasse ; ELLE dit ne plus pouvoir le souffrir, ne plus du tout pouvoir le souffrir.

L'homme fait un geste de la main)

ELLE dit qu'ELLE ne comprend pas ce qui a pu l'attacher à lui, la retenir.

1/ Les citations seront faites d'après *Gao Xingjian, théâtre 1*, Lansman-Beaumarchais, 2000.

Vous voyez ? La personne « qui parle » (en principe : « *Je suis lasse ; je ne puis plus le souffrir, plus du tout. Je ne comprends pas ce qui a pu m'attacher à lui, me retenir* ») parle d'elle-même à la troisième personne. Pourquoi ? Je trouve une première réponse dans la proposition 4 « de l'auteur pour la mise en scène » (p. 60) :

La narratrice ne cherchera pas à s'identifier à son rôle. Elle y entre et en sort sans quitter sa position d'interprète neutre. Sa diction sera pas naturelle ; elle gardera constamment un ton théâtral.

Du coup (conséquence de l'emploi de *elle* au lieu de *je*), l'interlocuteur présent est relégué dans l'absence. En une seule occasion, le dialogue pourrait se nouer. Le *tu* éclate, s'associe le *je* sous le couvert du *on*, éludant malgré tout le *nous* (p. 65) :

Elle tourne la tête, jette un coup d'œil sur lui et se retourne

Pourquoi ne dis-tu rien ? Si tu as quelque chose à expliquer, dis-le ! Ce qui est terrible, c'est que tu n'as rien à dire, tu ne cesses de faire l'idiot. On vit ensemble, tant bien que mal... N'as-tu donc rien d'autre que le sexe à partager ?

(L'homme se balance légèrement et disparaît petit à petit)

Puis la troisième personne se réinstalle, et la routine (ibid.) :

Explique-toi si tu peux ! S'agit-il d'un malentendu ? Ou d'une aventure ?... ELLE dit que ce qu'ELLE ne peut plus souffrir, c'est son inertie. Et ELLE crache aujourd'hui, sans raison, ses rancunes, ligotée par cette solitude qu'ELLE ne veut plus subir. Alors tant pis pour lui, la séparation paraît préférable. Éloignés l'un de l'autre, la tranquillité reviendra.

La clé sera fournie, me semble-t-il, tout à la fin du morceau (p. 85) :

De qui s'agit-il dans ce qui est dit, peut-être de lui, peut-être de toi, peut-être de moi, ou d'ELLE, de l'héroïne ? Mais lorsqu'ELLE dit « elle », ce n'est pas ELLE, ni toi, ni moi, ni vous. Ce « elle », tout comme celle que vous voyez en moi, n'est pas non plus vraiment moi. Et ce moi n'est pas moi, ni toi, ni lui, ni ELLE. Aussi ne devrait-on pas dire « soi » ? Ou bien est-ce un « soi » en vous, ici, maintenant, qui me regarde ou qui est regardé par ce « soi » dont on ne sait qui il est ? Que dire d'autre ? (...) Qu'est-ce que ce soi-disant « soi » ? Et de tous ces mots, que reste-t-il ?

Le personnage central du *Somnambule* (1995) adopte, lui, la ressource du *tu* à lui-même adressé. P. 93 :

Une voix (*celle du somnambule dans l'obscurité*) : La nuit, une pluie fine qui s'infiltrait partout. Dans cette ville, perpétuellement polluée par les gaz et le bruit des voitures, tu ne sais depuis quand, ni depuis combien de temps tu n'as plus senti la fraîcheur de la pluie. Tu te promènes dans la rue ; ton corps tout entier est mouillé par l'air frais. Est-il vraiment frais ? Ce n'est pas ton affaire. De toute façon, pas de voitures, pas de passants. Personne ne te

dérange et tu n'as pas besoin de céder le passage. Pas de « Bonjour », pas de « Pardon ». Tu t'épargnes toutes ces formules de politesse vides de sens, et souvent si ennuyeuses. Tu en as marre de cette vie que tu n'as pas vraiment vécue. En tout cas, tu ne t'es jamais encore baladé avec un tel plaisir au plein milieu de la chaussée, sans heurter personne, sans risque d'accident.

Un premier comparse n'arrive pas à le tirer de son solipsisme. P. 94 :

Le sans-abri : Qu'est-ce que c'est ? (*Il sort la tête d'une boîte en carton*) Qui tu es ?

Le somnambule : Tu dis que tu n'as pas vu. (...)

Le sans-abri : Tu ne sais pas marcher ?

Le somnambule : Tu dis que si, mais – comment dit-on ? – que tu n'as jamais marché aussi pesamment, t'accrochant au sol de telle façon que tu as fini par le déranger. Tu n'as plus qu'à le prier de te pardonner.

Le sans-abri : Tu ne vas pas me faire croire qu'on ne t'a pas appris à marcher correctement quand tu étais petit... ! ?

Le somnambule : « Pas de blague », tu lui dis.

Le sans-abri : Tu me fais chier ! Va où tu veux, mais pas là où je dors, compris ?

Un second comparse y réussit fugitivement. P. 119 :

Le somnambule (*à voix basse*) : « À quoi puis-je servir ? », tu demandes.

Le mec : Enfin, tu deviens raisonnable. Viens ici !

Le somnambule : Sinon ?

Le mec : Je te tue.

Le somnambule : Vous pouvez le faire immédiatement.

Un troisième comparse y parviendra aussi, mais au prix de sa vie. P. 122 :

Le somnambule : Venez donc voir si vous ne me croyez pas.

(Le noctambule sort son revolver, va jusqu'à la limite de l'ombre et scrute en inclinant la tête. Le somnambule sort le pistolet du mec qu'il a subrepticement caché sous sa chemise, et, d'un coup violent, frappe le crâne du noctambule qui tombe par terre. Il se baisse, tend l'oreille. Silence)

Le somnambule (*se redressant, soulagé*) : Dieu merci ! Tu t'es finalement débarrassé de cette sale bête.

En fin de compte, le *tu* à son tour se dilue et se divise. Non plus « je est un autre » mais « tu est un autre toi ». P. 138 :

(Il monte sur la passerelle, croise un type portant une chemise identique à la sienne et dont on ne voit pas le visage)

Qui est-il ? Et que veut-il ? Tu demandes à ce type-là de te laisser passer ? En fait, tu te demandes qui tu es, non pas à toi-même mais à celui en face de toi. Et ce que tu veux, c'est cet autre toi qui le sait.

(Ils se battent en silence. Un bruit de train approche, de plus en plus fort)

Tu cries à tue-tête à celui qui te barre le passage : Laisse-toi passer !

Dans la dernière pièce, intitulée *Quatre quatuors pour un week-end*, l'observateur aurait beau jeu de montrer un autre brouillage encore, celui des époques et des actualités.

De peur d'abuser de mon temps de parole, je ne voudrais cependant que mentionner brièvement une dernière constante d'écriture. Les hésitations. Les repentirs. La recherche du mot juste, une acribie vraisemblablement due au fait que le français est pour Gao Xingjian une langue apprise (alors que beaucoup d'écrivain français produisent leurs œuvres comme le pommier ses pommes). Je vous en livre un exemple parmi cent autres (p. 61, à la suite du premier extrait mentionné) :

ELLE dit qu'ELLE ne comprend pas ce qui a pu l'attacher à lui, la retenir. Leurs liens sont si rudes, si distants, si irritables, si tendus, si drus qu'ELLE veut qu'enfin tout se délie. Son esprit a failli se rompre, oui, son esprit ou plutôt son énergie... L'esprit ou l'énergie, n'est-ce pas la même chose ? Ne pas jouer sur les mots ! Il doit l'entendre.

« Ne pas jouer sur les mots » ? Eh ! si, justement ; l'écrivain est un joueur de mots. Gao Xingjian excelle à cette jonglerie, attentif jusqu'à l'exacerbation aux profondeurs étymologiques et aux allusions sémantiques superposées. Sensible aux sonorités. Atteignant de proche en proche au bord de l'indicible (serait-ce le moment où l'artiste Gao Xingjian s'abandonne au maniement du pinceau et de l'encre de Chine ?). Mais, arrivé à ce stade, comme suspendu entre le dit, le non-dit et l'indicible, le silence qui succède à la musique de Gao, c'est toujours du Gao.

C'est une grande joie, Monsieur, de pouvoir vous accueillir dans le cadre de notre Académie. Joie de pouvoir partager avec vous celle d'avoir été distingué par le plus grand honneur qui puisse échoir à un écrivain. Joie de saluer en vous un citoyen, un écrivain du monde. La littérature mondiale est un concept relativement récent, Goethe fut le premier à le formuler. Aujourd'hui, les exemples d'auteurs qui correspondent à cette vision ne sont certes pas nombreux, mais ils sont éclatants. Beaucoup d'entre eux écrivent en anglais, ce qui a fait dire un jour qu'on assistait à une sorte de contre-offensive de l'Empire, l'empire britannique s'entend, idée qu'un hebdomadaire américain résuma en un titre qui faisait image autant qu'allusion à un film célèbre : « The empire strikes back ». Vous incarnez une tout autre synthèse : celle de l'Orient chinois et de l'Occident français. Et ce qui est à la base de cette conversion, si l'on peut dire, c'est le plus précieux fleuron du patrimoine français : la défense des droits de l'homme et, en particulier, de ses droits à la prise de parole. Ce qui vous a fait choisir, vers le mi-temps de votre âge, d'associer votre sort à celui de la France, de vous lover en elle, c'est la confiance que vous mettiez dans son respect de l'autonomie intellectuelle, engagement qui est le fruit d'une tradition illustre, qui trouve ses premiers fondements au Siècle des Lumières.

Du coup, votre œuvre se situe au confluent de deux pensées, de deux sagesse : celle de votre pays d'origine et de son immense héritage, que vous n'avez nullement renié, celle du génie français et de ses exigences de liberté, de dignité et de fraternité. C'est cet exceptionnel alliage que nos confrères de Stockholm ont voulu

reconnaître et souligner en vous. Votre parcours, votre singularité vous désignaient, à la réflexion, pour recevoir ces lauriers, qui ont quelque chose, il faut bien l'avouer, de mythique. Votre désignation a étonné, déconcerté dans un premier temps – vous êtes à ranger, il faut l'admettre, dans la catégorie des Nobel inattendus –, mais elle est aussi de celles qui s'imposent à la réflexion. Vous avez succédé à un écrivain illustre, reconnu au premier rang de la littérature de son pays, l'Allemagne, depuis des décennies. Vous, vous ne savez pas très bien à quelle littérature vous appartenez. Vous écrivez en deux langues, selon le genre et la technique. Du coup, vous pulvérisez les catégories traditionnelles, vous contestez en profondeur les étalonnages commodes. Rien que pour cette raison, vous étiez, effectivement, l'homme de la situation.

Le succès de vos livres l'atteste par ailleurs. En français, il est véhiculé par des maisons d'éditions qui nous sont proches et chères. Vos premiers livres parus dans notre langue ont figuré au programme d'un éditeur wallon, Emile Lansman, qui va prendre la parole dans un instant. Vos romans, ensuite, ont été accueillis par une maison provençale, les Editions de l'Aube, qu'anime une autre Belge de souche, Marion Hennebert : y aurait-il là un signe que notre pays à l'identité en perpétuelle quête était destiné à vous prêter main forte ? Que vous ayez accepté cette tournée en nos provinces est le signe que vous n'avez pas été indifférent à ces marques d'intérêt, et nous y sommes très sensibles.

Depuis le grand jour de votre entrée au palmarès suédois, vos œuvres ont rencontré, et c'est normal, un surcroît d'engouement dans le public. Ce qui donne d'autant plus de mérite à ceux qui vous ont écouté lorsque les porte-voix médiatiques ne relayaient pas encore votre parole. Les hommes de théâtre qui ont porté vos pièces à la scène, comme Jean-Claude Idée et son Magasin d'écriture Théâtrale, par exemple, les divers intervenants dans le champ culturel qui vous ont encouragé, comme Paul Tabet, inlassable sourcier à la tête de la fondation Beaumarchais, qui comprit très tôt non seulement que vous avez besoin de lui, mais que nous avons besoin de vous. Pour ces pionniers, la reconnaissance qui vous entoure aujourd'hui est aussi la récompense de leur clairvoyance et de leur courage.

Ils ont été les premiers à voir que vous étiez un homme à la hauteur de votre destin. Ce parcours, notre ami Émile Lansman, puisque nous avons tous deux le bonheur de l'avoir comme éditeur, va le retracer à présent, avant que je ne reprenne la parole pour tenter une vue panoramique, trop cavalière, et je m'en excuse déjà, de votre œuvre.

Dans votre discours de Stockholm, puisque vous vous êtes prêté à ce rite, vous évoquez la fonction première de la littérature, qui est

d'abord de se parler à soi-même, et que vous illustrez en montrant que des accomplissements littéraires essentiels du XX^e siècle, comme ceux de Kafka ou de Pessoa, n'ont pour ainsi dire pas été divulgués du vivant de leurs auteurs. Dans votre cas, le problème se complique encore. D'une part, l'arbitraire politique vous a contraint à détruire une part importante de votre production, et cette perte-là est irréparable. De l'autre, l'essentiel de vos livres qui nous sont accessibles ne le sont pas à vos compatriotes chinois, à cela près que depuis votre prix Nobel, ils circulent sous le manteau et sont vendus au marché noir : il est intéressant de voir comme grossissent les rangs des intellectuels chinois qui prennent votre défense et affirment, contre les communiqués officiels, l'évidence de votre talent. Par ailleurs, vos pièces écrites immédiatement en français – elles sont au nombre de cinq à présent – ne sont pas traduites dans votre autre langue. E enfin, un certain nombre de vos écrits, comme les textes théâtraux qui vous ont valu tant de déboires, je pense à « Signal d'alarme » ou à l'« Arrêt du bus », à « L'homme sauvage » ou à « L'autre rive », ne nous sont pas encore accessibles en français, pas plus que votre si important « Premier essai sur l'art du roman moderne ». La perception de votre travail ne peut dès lors qu'être morcelée, ce qui a l'avantage de nous réserver d'heureuses surprises à l'avenir.

Le plus remarquable, lorsque nous examinons ce corpus disponible, c'est que la montagne de votre œuvre, à nos yeux, a deux versants : le versant romanesque, que vos merveilleux traducteurs Noël et Liliane Dutrait nous permettent d'escalader, puisqu'il est écrit en chinois, et le versant dramatique, celui que Lansman a rassemblé en un élégant volume, et qui a été rédigé directement en français. Cette double appartenance linguistique ne laisse pas de fasciner, bien sûr. Elle a été remarquablement analysée par Anne-Rosine Delbart dans un article paru dans « La Revue Générale ». A ses yeux, vous rejoignez ces auteurs à la double identité qui enrichissent tant les lettres française, de Cioran à Makine, de Bianciotti à Nancy Huston. Elle constate que votre *première délectation semble de nature phonétique*. Et vous avez dit un jour, de fait, que *le français est une langue que l'on parle, homme ou femme, avec une vibration veloutée de la voix, en chantonnant légèrement les syllabes*. Il est compréhensible, dès lors, que vous ayez été tenté d'y avoir recours pour écrire du théâtre, donc pour la faire sonner aux oreilles des spectateurs.

Ce théâtre, parlons-en. Les quatre pièces que votre « Théâtre 1 » chez Lansman rassemble sont chacune des expériences singulières. Vous y explorez à chaque fois un champ esthétique, vous vous livrez à un exercice de style aussi hardi qu'excitant. La première, « La fuite », est directement greffée sur l'événement, la répression

sur la place Tienan'Men. Trois êtres se réfugient dans un hangar, pour échapper au massacre. L'idée du huis-clos s'impose, sauf qu'ici l'enfer est dehors. Et le plus remarquable est de voir cet homme mûr, ce jeune homme et cette jeune femme ne pas se laisser obnubiler par la violence de l'histoire qui fait rage derrière la porte. Ils affichent radicalement leur droit à la vie, c'est tout, loin de tous les endoctrinements. *Un individualiste ? Un nihiliste ?*, dit l'homme. *Je ne suis aucun « iste », et je n'ai pas besoin de croire en un « isme » quelconque. Je suis un être vivant, qui ne peut supporter d'être massacré... ou poussé au suicide.* Et vous montrez bien que les grandes constantes de la condition humaine priment sur les méfaits de la politique, fussent-ils les plus traumatisants.

« Au bord de la vie » est une autre tentative, plus radicale dans sa forme, où l'on sent à l'œuvre votre connaissance intime du langage théâtral, auquel vous a familiarisé votre mère qui était comédienne, et qui vous a fait monter sur une scène dès l'âge de cinq ans, et votre pratique de la mise en scène. Dans ce texte, que l'on entendra vendredi à Mons, interprété par Jo Deseure sous la direction de Michael Delaunoy, vous arpentez une sorte de troisième voie entre les conceptions brechtienne et stanislavskienne de l'art de l'acteur : le comédien n'y est engagé ni dans un rapport de distanciation ni dans une relation d'identification à son personnage. Vous postulez, et à très juste titre à mon sens, qu'il y a un troisième stade : celui où la personne privée qu'est l'interprète, avant d'assumer son identité fictionnelle, se définit d'abord comme artiste. Et la femme appelée à interpréter le rôle en reste à ce niveau, désignant dès lors le personnage qu'elle assume à la troisième personne. L'intérêt de cette pièce réside aussi dans l'interrogation qu'elle contient sur le genre auquel elle appartient : *Est-ce une histoire ? Une romance ou bien une fable ? Une comédie ou une leçon de morale ? Une prose poétique ou une prose prosaïque ? En tout cas, pas une chanson ! Ou est-ce une devinette dont toutes les réponses sont tout à la fois correctes ou fausses ? Ou une image de cauchemar ? Ou tout simplement une illusion sans raison ?* Ces questions, sur lesquelles s'achève « Au bord de la vie », illustrent les questionnements constants qui sous-tendent tout ce que vous faites.

Dans « Le somnambule », vous vous plaisez à tresser des flashes de la vie quotidienne, glanés dans un train, et les phases d'un cauchemar. Cette pièce reflète bien l'intérêt que vous avez porté très tôt au théâtre de l'absurde, puisque vous avez été l'un des premiers traducteurs de Beckett et d'Ionesco en chinois, mais renoue aussi à mes yeux avec ce grand fondateur du théâtre moderne qu'est Strindberg : au fond, votre « Funambule » rejoint « Le songe », l'une des pièces fondatrices du théâtre moderne. Enfin, « Quatre

quatuors pour un week-end » est, elle aussi, une entreprise de subversion. Ici, c'est un genre apparemment inoffensif que vous abordez, celui que les Anglais appellent la « conversation pièce ». Quatre personnages bavardent dans une résidence de campagne. Tout cela serait de tout repos si vous ne vous ingéniiez à varier les points de vue, à déstabiliser les instances d'énonciation, à faire émerger à la surface des réseaux de communications qui demeurent habituellement inaccessibles. Votre théâtre, en réalité, est une réflexion sur les modalités mêmes du théâtre, mais sans la moindre morgue avant-gardiste. Vous partez simplement de vos doutes légitimes, de votre refus de considérer pour acquises des conventions que vous passez au crible de votre lucidité. En ce sens, je ne vois qu'un auteur auquel on puisse vous comparer dans la dramaturgie contemporaine : l'Autrichien Peter Handke.

C'est aussi au Peter Handke de « L'heure de la sensation vraie » que font penser vos récits réunis sous le titre « Une canne à pêche pour mon grand-père », florilège de textes qui est peut-être la meilleure introduction à votre œuvre pour ceux qui n'auraient rien lu de vous. On y trouve des éléments fondateurs de votre travail de romancier : la pratique de l'autofiction, la recherche de la restitution d'émotions secrètes et inédites, le désir d'épouser au plus près la confidentialité et la musicalité d'une sensation. Ces brèves évocations sont, peut-être, dans votre démarche d'écrivain, ce qu'il y a de plus proche de votre œuvre picturale, tout un pan de votre activité que je n'ai ni le temps ni au demeurant la compétence d'évoquer ici.

Et c'est ainsi qu'on en arrive à vos deux romans, « La montagne de l'âme » et « Le livre d'un homme seul ». Deux monuments romanesques que des milliers, des dizaines de milliers de lecteurs, sont en train de découvrir de par le monde et qui suscitent, j'ai pu le remarquer de toutes parts, une adhésion qui a quelque chose de bouleversant. Les gens qui entent dans ces livres sentent bien qu'ils ont affaire à la relation d'étapes dans un cheminement personnel. Il y est question d'un apprentissage, d'un vagabondage personnel. Et vous-même ne récusez pas que vous vous êtes fondé sur des parts de votre vécu intime. Mais on est très loin, néanmoins, d'une littérature de déballage. D'une part, parce que, tout en reconnaissant l'investissement individuel, vous visez à une forme de dépersonnalisation, à ce que vous appelez dans votre discours de Stockholm – qui lui-même renvoie à une profession de foi contenue dans vos romans – une forme de littérature froide. Une littérature qui atteigne un niveau qui permette la communication des esprits, et qui par ailleurs refuse de sacrifier aux lois du marché, qui peuvent être aussi aliénantes que celles de la dictature.

Si ces livres sont en train de séduire un si vaste public, c'est qu'on y sent à l'œuvre une conscience marquée par la vie, ses deuils, ses souffrances et ses exodes, mais capable de les transcender pour en faire en quelque sorte un bien commun et partageable. Tout cela est nourri de la tradition orientale, vous reconnaissez que vous êtes imprégné par le Tao, par le bouddhisme zen, par l'ermitage, même si votre refuge n'est plus, comme dans les temps anciens, perdu au fond des forêts, mais dans les hauteurs d'une HLM de Bagnolet. Vos deux romans racontent des exils. Celui que relate « La montagne de l'âme » renvoie à votre errance dans le bassin du fleuve Yangtsé dont parlait Emile Lansman, où vous avez voulu, écœuré par la Chine contemporaine, vous ressourcer à la Chine ancestrale, et le roman est chargé de la tension entre ces deux cultures, si profondément antagonistes. Dans « Le livre d'un homme seul », qui a été écrit après votre venue en Europe, vous traitez de la nouvelle forme qu'a prise votre exil, probablement définitif cette fois, mais vous reformulez un plaidoyer pour la dignité, comme lorsque vous imaginez ce que vous auriez dit, face à face, au président Mao, si l'occasion vous en avait été donnée : *Ce qu'il voulait lui dire enfin, c'était que l'on peut étrangler un homme, mais que, quelle que soit sa faiblesse, on ne peut pas étrangler sa dignité ; si l'homme est un homme, c'est parce qu'il possède un minimum de dignité personnelle que nul ne peut anéantir. Même si un homme vit comme un ver, sait-on que cet insecte a sa dignité, si on l'écrase, avant de mourir, il peut faire semblant d'être déjà mort, se débattre, s'enfuir pour tenter de se sauver, et la dignité de l'insecte en tant qu'insecte ne peut être détruite.*

C'est cela, le message de vos romans, parce que vous en avez un, même si vous vous méfiez avec acharnement de la notion d'engagement, convaincu que vous êtes d'une *littérature sans finalité*, sinon *la sauvegarde de soi-même afin d'éviter l'étouffement par la société*. Vous êtes intarissable, en revanche, et nous nous apprêtons à vous entendre à ce propos, sur la forme à donner à cette littérature pour laquelle vous cherchez des références dans d'autres arts, et en particulier, la musique qui compte tant pour vous. On pourrait vous attribuer, en tant qu'écrivain, les vertus que vous reconnaissez, dans « Le livre d'un homme seul », à Schnittke, l'un de vos compositeurs préférés : *Ce que recherche Schnittke, c'est précisément cette nécessité, il n'utilise pas les sonorités pour briller, il est sobre, ménage de longs espaces, chaque phrase transmet une réelle sensation, sans maniérisme ni affectation, sans chercher à plaire, Tu ne dois parler que si tu as quelque chose à dire, sinon garder le silence.*

Je m'en voudrais de ne pas laisser une petite place au silence, persuadé que vous avez à présent quelque chose à nous dire.

Le français, cette fenêtre sur le monde

Par M. Gao XINGJANG

Lorsque je m'interroge sur ce qui m'a amené ici, parmi vous, à cette tribune, après avoir obtenu le prix prestigieux qui m'a été accordé, je suis confronté à quelque chose que je ne puis pas expliquer. Tout cela est de l'ordre du destin ou du hasard. Je me suis engagé dans l'écriture du roman « La montagne de l'âme » dans les années quatre-vingt, quatre-vingt-deux. C'est alors que j'ai commencé à concevoir et à écrire les premiers chapitres. Je me trouvais à ce moment dans une situation très délicate. Ma dernière pièce avait été censurée, interdite à la publication. Or, en l'écrivant, j'avais le sentiment de m'être livré à une auto-censure très stricte.

J'étais déconcerté, me demandant quel était le sens de cette attitude de ma part alors qu'elle n'empêchait pas les censeurs de sévir. Je me suis alors décidé à écrire un livre que je faisais véritablement pour moi-même. Me doutant que je n'obtiendrais pas d'autorisation de publication, j'étais trop attaqué, critiqué pour cela, je me suis donc très sérieusement attelé à cette rédaction. J'ai terminé ce travail en France, jute après les événements de Tian'anmen. J'avais, grâce à France Info, pu suivre de quart d'heure en quart d'heure ce qui se passait sur la place, et cela me stimulait encore plus à finir le roman. C'est alors aussi que je me suis décidé à demander le statut de réfugié politique. J'étais en France, j'avais séjourné en Allemagne grâce à des invitations. A ce moment, j'ai su que ma vie basculait, que rien ne serait plus comme avant. Et dans cette vie nouvelle, mon roman devait être achevé, il y occupait une place centrale.

Mais je ne me faisais pas la moindre illusion sur sa publication. Il a paru à Taiwan, grâce à l'entremise d'un ami javanais qui est vice-directeur d'un grand journal. Son argument était simple : « C'est un gros livre, une vraie brique, il ne s'en vendra pas beaucoup, mais il faut qu'on le publie parce que c'est un bouquin important. » On en a tiré 2000 exemplaires. La première année, il s'en est vendu 126. L'année suivante, 96, d'après les chiffres communiqués par l'éditeur. Dix ans plus tard, avant le prix Nobel, les deux milles exemplaires d'origine n'avaient toujours pas été vendus. Cela n'a pas empêché mes deux traducteurs français de se mettre à l'ouvrage. Ils n'avaient pas de contrat, aucune perspective concrète, et pourtant ils ont travaillé durant trois ans à la version française. Après, nous avons démarché auprès de toutes les grandes maisons d'édition françaises. Sans la moindre réaction, à l'exception d'une lettre, une seule. C'est ainsi que nous avons sonné à la porte d'une petite maison, les éditions de l'Aube, en Provence, qui s'est avérée une grande maison. Parce que Marion Hennebert a su apprécier le texte sans faire intervenir d'autres considérations. C'est ainsi aussi qu'a réagi Emile Lansman, qui a cru à mon théâtre. Ces gens m'ont encouragé bien plus que je ne saurais le dire.

Qu'est-ce qui m'a motivé à écrire dans ces années si sombres ? Le besoin de témoigner qu'un régime totalitaire pouvait s'imposer de toutes les manières, pénétrer dans les foyers, envahir la vie familiale, pousser à des dénonciation dans le cercle de famille lui-même, mais qu'il ne pouvait pas faire taire la conscience. Une telle force d'oppression suscite le désir de relever le défi : montrer que quelqu'un peut exister, résister, en pensée au moins. Affirmer que l'individu subsiste, et qu'il est capable de penser autrement.

Mon expérience essentielle, c'est d'avoir vécu l'absurde dans sa réalité. Pour moi, ce n'était pas une métaphysique, une spéculation. La vie était comme ça. Elle intégrait des visions de la culture, de l'histoire, qui étaient toutes fausses. Cet état des choses m'a forcé à ne me fier qu'à ma propre pensée, à mettre en cause l'histoire telle qu'elle s'écrivait par exemple. Elle se modifiait d'ailleurs sans arrêt en fonction des changements de ligne du parti. La grande histoire millénaire de la Chine était interprétée selon l'idéologie figée de la pensée de Mao. Cela m'a obligé de me demander quelle était ma conception de l'histoire de la Chine, ma vision de la culture et du roman, les moyens dont me dotait la langue. Et, en fin de compte, j'en suis venu à interroger le moi. C'est comme cela que l'on devient un observateur, et qu'on se détache peu à peu de ses angoisses.

La langue française a été mon guide dans cette démarche. Il m'a semblé qu'il me fallait apprendre cette langue, parce que les

traductions ne sous donnaient accès qu'aux textes classiques. Les auteurs modernes, contemporains étaient mal vus. La stalinisme produisait ses effets : on attaquait tout ce qui relevait de la modernité, qui était tenu pour l'émanation de la décadence occidentale. Et en Chine, on renforçait encore cet obscurantisme. Il me semblait dès lors que je devais aller à la source, connaître cette langue française qui me permettrait d'accéder aux œuvres qui nous étaient interdites. C'était la seule façon d'ouvrir une fenêtre et de regarder au-dehors. Je travaillais dans une institution de traduction. On y traduisait les documents du parti en langues étrangères, dans le cadre de la propagande. Ce service est installé à Pékin, il occupe trois à quatre mille traducteurs qui pratiquent une centaine de langues. Il y avait aussi des correcteurs, notamment pour le français, tenu pour une des langues les plus difficiles. J'avais sympathisé avec l'un d'eux, qui avait accès à la bibliothèque de l'Ambassade de France. Il empruntait des livres de Beckett, de Genet, qu'il conservait précieusement dans son tiroir fermé à clé. Vous voyez que même durant une période aussi pénible, il y avait moyen de savoir ce qui se passait en-dehors de la Chine.

Si le français m'attirait tellement, c'est parce que cette langue est empreinte de l'esprit de liberté qui irrigue sa littérature. Cela m'avait particulièrement frappé à la lecture des mémoires d'un écrivain soviétique qui avait épousé une française. Il avait passé une période à Paris, au début des années vingt, et avait fréquenté les poètes et artistes surréalistes. J'aimais la liberté d'esprit dans laquelle ils baignaient à cette époque. J'étais jeune et j'avais l'impression que c'était cela, la vie, qu'elle n'était pas dans les leçons que l'on voulait m'imposer.

Et cet amour de la langue française m'a amené à l'utiliser pour écrire mon propre théâtre. J'y trouve une musicalité, une sensualité qui n'est pas inhérente à la langue chinoise. Ce qui m'a aidé à faire le pas, c'est une commande du ministère de la culture français. En m'approchant ainsi de la langue, je me suis senti aussi plus proche de la mentalité française, ce qui est pour moi une vraie jouissance. Et je suis heureux d'avoir pu vous le dire en me servant de votre langue.

Maurice Piron et l'Académie, et cetera

Par M. André GOOSSE

Chers Consœurs et Confrères de la Société de langue et de littérature wallonnes et de l'Académie de langue et de littérature françaises, chers amis,

Parmi les personnes qui vous prient d'excuser leur absence, je dois mentionner Marc Wilmet, directeur de l'Académie cette année, qui est au Portugal, et, avec une tristesse particulière, Albert Maquet, pour raison de santé. Son texte sera lu par Guy Belleflamme, président en exercice de la Société. Mais que le sort est injuste ! C'est notre ami Albert Maquet qui a eu l'heureuse initiative de proposer que nos deux compagnies tiennent une séance commune à Bruxelles en souvenir de Maurice Piron, projet que j'ai accueilli avec enthousiasme.

C'était bien avant que nous apprenions qu'un Premier ministre flamand rêve d'arracher ce palais à la science et à la culture pour y loger trois ministères. Imaginez ce que deviendraient ces salles, ces parquets et tout le bâtiment si on installait ici trois ou quatre cents fonctionnaires avec leurs téléphones et leurs ordinateurs. Je m'égare, obsédé par nos inquiétudes du moment. Ne pensons qu'à la joie d'être ensemble.

Nous avons bien des choses en commun.

D'abord le nombre des membres, le modèle étant évidemment l'Académie française. Puis le fait qu'ils sont soit écrivains soit philologues, parfois les deux ensemble. Puis des membres eux-mêmes, spécialement deux des orateurs d'aujourd'hui ; cela complique la tâche du point de vue grammatical : je dis *vous*

en m'adressant aux membres de la Société ; le *nous* conviendrait aussi, mais je le réserverai plutôt aux cas où je parle au nom de l'Académie ou à ceux où j'englobe la totalité de mon auditoire.

Notre dénomination pourrait être prise pour un décalque de la vôtre, puisque l'Académie est née en 1920 et que la Société, créée en 1856, est largement notre aînée. Mais votre titre définitif n'a été fixé qu'en 1945. Ajoutons qu'un usage non officiel parle à votre sujet d'Académie wallonne, ce que justifient, à la fois pour vos publications et pour vos membres, votre souci de qualité et votre ouverture sur la Wallonie entière. Depuis 1975, la Société a pris l'habitude de tenir une partie de ses réunions en dehors de Liège, sa ville natale. C'était sous ma présidence, je le rappelle moins par vanité que pour donner plus de force à la déclaration d'œcuménisme que je ferai tout à l'heure.

Dès la création de l'Académie, notre fondateur Jules Destrée a prévu que les spécialistes de la dialectologie y avaient leur place : Jean Haust, Jules Feller et Auguste Doutrepoint firent partie de ce qu'il serait irrespectueux d'appeler la première fournée, outre Maurice Wilmotte, qui avait délaissé le wallon pour de plus vastes théâtres.

Mais notre Académie est d'abord et surtout de littérature, et un siège y est réservé, dans la section de philologie, à un écrivain utilisant le dialecte : la timidité retint Henri Simon d'occuper ce fauteuil ; Joseph Vrindts n'en eut pas le temps ; la première présence effective, régulière, quoique peu bruyante, fut celle de Joseph Calozet pendant vingt-trois ans. Ce fut ensuite et c'est encore Willy Bal, qui, à la fois, a observé le dialecte de Jamioulx en linguiste de terrain et y a trouvé l'instrument idéal pour son œuvre littéraire généreuse et forte ; il vient de montrer tout récemment qu'il continue avec constance et talent ce qu'il avait commencé en adolescent précoce. Élu comme dialectologue, Louis Remacle était aussi un poète wallon délicat, alors que le théâtre dialectal occupe peu de place dans la bibliographie de Maurice Delbouille. Académiciens pour leurs écrits en français, le Tournaisien Géo Libbrecht naguère, le Thudinien Roger Foulon aujourd'hui, ont trouvé et prouvé sur le tard que le dialecte correspond mieux à une part de leur inspiration.

Anticipant sur la suite de mon exposé, je rappelle que l'Académie a accordé un de ses prix les plus importants, le prix de philologie Albert Counson, à Maurice Piron pour le point culminant de son œuvre qu'est l'*Anthologie de la littérature wallonne*.

Elle a publié la monographie modèle de Louis Remacle sur le parler de La Gleize, la thèse de Léon Warnant sur l'agriculture hesbignonne, le vocabulaire des charbonnages borains de Pierre Ruelle ; des éditions de textes anciens de Wallonie avec commentaire linguistique de Jean Haust et d'Alphonse Bayot ; une étude sur la langue d'un chroniqueur hennuyer. Il était prévu qu'elle publierait le *Dictionnaire général des parlers de Wallonie* ; malheureusement, ce projet ambitieux, conçu à la Société au début du XX^e siècle et qui avait déjà fait l'objet de dépouillements considérables, ne se réalisera pas, non du fait de l'Académie, mais parce que des divergences fondamentales sur les méthodes ont opposé les rédacteurs et perturbé gravement la vie de la Société.

Dans le bulletin, il est question aussi des dialectes, surtout grâce à Jean Haust. Jules Feller proposait plutôt à ses confrères des méditations philosophiques. Louis Remacle succéda à Haust en 1948 à moins de quarante ans, mais, à la suite de dissensions dont l'origine se trouvait à Liège, ne revint plus après 1958, et ce fut bien fâcheux pour le rayonnement de la dialectologie. Spontanément, mon prédécesseur Georges Sion m'a proposé de publier dans le bulletin en 1976 le discours que j'avais prononcé à Liège lors de votre cent vingtième anniversaire. Récemment encore, Willy Bal a présenté une communication sur l'*Atlas linguistique de la Wallonie*, cette œuvre majeure de la dialectologie et je dirai même de la science wallonnes, et aussi la description la plus complète d'une composante essentielle de l'originalité wallonne. Selon la tradition de nos dialectologues, la rigueur des méthodes n'empêche pas cette description d'être accessible à un public plus large que celui des spécialistes universitaires. Je verrais ces volumes dans toutes les bibliothèques de Wallonie. Les dialectologues wallons ne sont-ils pas trop modestes ? N'ont-ils pas trop peur de se commettre dans les affaires du siècle ? Certains de leurs prédécesseurs, de Jean Haust à Maurice Piron, ont réussi cette conciliation.

*
* *

Pour répondre au titre que m'avait proposé Albert Maquet (mais il faut y adjoindre un *et cetera*), j'ai parcouru consciencieusement les tomes de notre bulletin.

Le hasard a fait que je tombe sur le nom du jeune Guy Belleflamme, élève du collège Saint-Hadelin de Visé, mentionné comme finaliste en 1956 du Concours scolaire national de rédaction française, alors organisé par l'Académie, avec des rapporteurs éminents comme Marie Gevers : « J'étais jeune, il est vrai, mais

aux âmes bien nées... » Cette année-là il y avait 84 concurrents du régime français et 36 du régime flamand. Pardonnez cette parenthèse évocatrice d'un passé attendrissant mais qui paraît lointain, lointain...

En 1960, dans la quarantaine, Maurice Piron fut élu à l'Académie au siège laissé vacant par la mort de Gustave Charlier et reçu par Fernand Desonay l'année d'après. On peut dire qu'il a été un académicien fidèle et consciencieux. Il a fait les discours d'accueil à Robert-Léon Wagner, André Goosse et Gérard Antoine, ce qui permet de penser que, selon l'usage actuel de l'Académie, il fut le promoteur de ces nouveaux venus, et je lui adresse donc un merci public. Il a présenté des communications sur des sujets variés : le mot *wallon* chez Shakespeare ; le français de Belgique ; Valéry et l'interprétation des textes ; les littératures françaises marginales ; Liège et Sainte-Beuve ; les mots *francophonie* et *francité* (c'était une séance extraordinaire en présence du président Léopold Sedar Senghor).

Cette variété, plus grande encore si on parcourt la bibliographie complète de Maurice Piron (et il ne faudrait pas négliger son intérêt pour les problèmes de l'enseignement), cette variété lui a valu parfois le reproche de dispersion. On l'a parfois même accusé de manquer de sérieux : ne se compromettait-il pas dans une revue de vulgarisation comme *Vie et langage* ? Quelle injustice profonde ! Le brio du style, la causticité des formules – et leur justesse – y sont pour quelque chose. Un véritable savant devrait être ennuyeux et écrire obscur, gris et plat.

Je parlerais plutôt d'une très vaste curiosité. Mais, que Piron présente le dossier du mot *aubette* dans *Vie et langage* ou le répertoire de la littérature wallonne des origines à la fin du XVIII^e siècle, qu'il étudie les survivances de la légende des quatre fils Aymon ou les origines de nos théâtres de marionnettes (son livre sur Tchantchès a été publié par notre vénérable sœur, bicentenaire, l'Académie des sciences, des lettres et des beaux-arts), on trouve partout la même rigueur, le même soin, le même *sérieux*, et notamment le souci de l'information complète, de l'information vérifiée.

Parce qu'une référence ancienne concernant le mot *pasquille* lui paraissait douteuse, Piron a fait le voyage de Besançon au lendemain de la guerre dans les conditions difficiles d'alors. Cela faisait s'esclaffer notre collègue de Nice Pierre Guiraud : plus de mille kilomètres en chemin de fer pour constater l'inexactitude d'une référence ! Ce détail fait pourtant, Mesdames, Messieurs, la grandeur d'une vraie philologie. Il est plus facile d'aligner des

hypothèses étymologiques nouvelles en se contentant d'ouvrir quelques livres dans son bureau.

*
* *

Ma première rencontre avec Maurice Piron auteur date de 1944. J'avais souscrit à la collection *Clartés sur...*, dirigée par Fernand Desonay, merveilleux découvreur, puisque, en une bonne dizaine d'années, il révéla deux grammairiens, Maurice Grevisse et Joseph Hanse, et, dans la collection citée, deux remarquables critiques, Georges Sion pour le théâtre français et Maurice Piron pour la littérature wallonne. Le livre de ce dernier disparut dans les bombardements de Houffalize, mais je m'empressai de le racheter, tant j'avais été émerveillé.

J'avais lu, dans la bibliothèque de mon père, pas mal de livres d'écrivains wallons, mais sans y mettre beaucoup de hiérarchie. Et voilà un critique pour qui écrire en wallon n'est pas un mérite en soi et qui distingue les artisans laborieux et les artistes originaux. Sa plume n'était pas tendre pour ceux qu'il jugeait médiocres et surfaits ; j'ai parfois souffert de voir traités durement des écrivains qui m'avaient ému. L'entreprise était salubre, parce qu'elle considérait les écrits en dialecte non comme de purs divertissements ou des exutoires de la sensibilité wallonne ou des témoignages sociologiques, mais selon les critères de la *vraie* littérature. Cela fit du bruit dans le landernau, habitué aux louanges réciproques. Piron fut traité d'« assommeur » des lettres wallonnes, alors qu'il en fut au contraire le promoteur, et bien au-delà de nos frontières, par exemple dans l'*Encyclopédie de la Pléiade*.

*
* *

Les deux dernières séances que j'aurai organisées au cours de mon mandat de secrétaire perpétuel me permettent de réaliser doublement un des buts que je m'étais fixés : renforcer nos liens avec la francophonie. En novembre, notre journée québécoise célébrera la francophonie internationale, notamment avec la collaboration de Jean-Marie Klinkenberg, digne élève de Maurice Piron. Aujourd'hui, c'est la francophonie nationale, qui, elle aussi, a toutes les raisons et tous les avantages de et à offrir un front commun, ce qui ne veut pas dire une uniformité de façade. La mise en garde s'adresse aux Bruxellois comme aux Wallons.

Ce message s'accorde parfaitement avec la personnalité dont le souvenir nous réunit cet après-midi. L'amour ardent de Maurice Piron pour la Wallonie n'était pas platonique. Son engagement

politique le montre : il fut notamment, si me rappelle bien, le suppléant de Marcel Thiry pour le Sénat. Il ne se désolidarisait pas de la région bruxelloise ; en particulier, le sort de Rhode-Saint-Genèse l'obsédait. Les travaux de l'érudit sur nos dialectes, sur leur littérature, sur notre folklore se conciliaient sans peine avec des vues plus larges ou, mieux encore, s'y intègrent harmonieusement. Il a plaidé pour que soient étudiées conjointement toutes les littératures dialectales du domaine d'oïl, et il a été sans doute le seul à répondre concrètement – et magnifiquement – à son propre appel. Il s'est explicitement refusé à ériger le wallon en rival du français. Il s'est intéressé à la littérature française (et pas seulement aux poètes stavelotains pour quelques mois), au Québec, au Congo, et il a publié dans les *Classiques Larousse* des extraits commentés de *Toute la Flandre* de Verhaeren. *Toute la Wallonie*, et pas seulement Liège ou le wallon *stricto sensu* (qu'on isolerait du picard et du gaumais) ! *Toute la Francophonie*, même la Flandre francophone !

*
* *

Chers amis de la Société de langue et de littérature wallonnes, je terminerai par ma péroraison de 1976, en changeant seulement le numéral : *La Société de langue et de littérature wallonnes a 145 ans. C'est un bel âge, dira-t-on. Mais elle ne souhaite pas qu'on lui accorde le respect dû aux vieillards. Elle aime qu'on lui fasse encore la cour. Il ne lui déplairait pas qu'on la bouscule un peu. Elle a encore des ambitions et des rêves. Elle veut rester jeune.*

C'est la grâce que je vous souhaite, chers Consœurs et Confrères, en même temps que je vous remercie chaleureusement pour votre présence.

De Gallus à Maurice Piron

Discours de M. Albert MAQUET

De Gallus à Maurice Piron : autrement dit du jeune homme, signataire pseudonyme, dès 1932, dans une feuille estudiantine, de quelques articles sur la littérature wallonne, au spécialiste des textes et de l'histoire de cette même littérature, à qui l'on doit la mise en valeur la plus émouvante, dans sa dévotion et sa rigueur, de notre patrimoine littéraire dialectal. Un trajet, donc, un parcours dont nous allons tenter d'esquisser les étapes principales, tout en cherchant à faire ressortir l'unité et la continuité des efforts de celui qui les a franchies.

Il n'a pas fallu longtemps à Gallus pour faire le tour du sujet et être en mesure de relever les nombreuses carences entachant la connaissance qu'on pourrait en avoir : absence d'une étude d'ensemble approfondie ; manque d'une histoire complète, d'ailleurs peu envisageable sans une série d'approches préliminaires ; besoin d'éditions correctes des textes anciens ; etc.

Domaine immense à défricher, nécessitant, en plus d'un courage insensé, la capacité de se former des méthodes, car il n'y a aucun modèle. Celui qu'on va voir entrer en scène s'appelle Maurice Piron. Il n'a pas vingt-cinq ans.

Prémices

Curieusement, ses tout premiers essais, au lieu de descendre aux faits et d'œuvrer à ce niveau, se maintiennent à la hauteur d'une réflexion continue sur différentes facettes de la vie de l'esprit en Wallonie. Ce qui, en priorité, les préoccupe, c'est la réponse à donner à la question fondamentale de savoir « dans quelle mesure

une littérature dialectale et autochtone peut [...] constituer un élément de véritable culture ». Réponse : « dans la mesure où, possédant un caractère régionaliste bien particulier, elle saura l'élever au caractère humain et universel exigé par toute œuvre littéraire digne d'intérêt¹. » Mais qu'on ne s'y trompe pas, nous prévient l'auteur, si respectueuse soit-elle de pareilles exigences, cette littérature ne peut, ni plus ni moins que d'autres valeurs régionales, fonder une culture wallonne : « La 'culture wallonne' [...] n'a jamais existé. Néanmoins l'expression est confortable, pratique, équivoque à souhait : elle a l'avantage de faire valoir ce qui n'est pas et en même temps de masquer ce qui est, mais qu'on n'aime point avouer². » Quoi qu'il en soit, l'appartenance et la participation des Wallons à la culture française ne frappent nullement d'ostracisme les dialectes et leur littérature : « Il n'y a pas de culture wallonne, mais il y a un apport wallon au patrimoine de la culture. Le rôle des dialectes est capital ici³. » Quant à leur littérature, sa qualité justifierait une considération plus attentive que celle dont elle jouit : « Du moment qu'elles atteignent une certaine plénitude artistique, les œuvres dialectales sont assurées d'une existence irremplaçable, qu'on ne saurait identifier à aucun 'double', même dans les littératures majeures⁴. »

Tout cela est dit avec netteté et l'on ne peut qu'être frappé à la fois par la fermeté de la pensée et la maturité de cette intelligence, si jeune encore. Par une certaine assurance aussi (la plupart de ses conceptions vont à contre-courant), celle qui procède du sentiment de dominer une situation sans avoir rien laissé au hasard. On a un peu l'impression que cette brillante démonstration de clairvoyance, ces précisions, ces mises au point, ces vérités à contre-pied participent d'une sorte d'opération de conditionnement de la question, préparatoire à son examen. Nettoyer le terrain avant de poser la première pierre...

Le critique

En fait, cette première pierre fit plutôt l'effet d'une bombe. Avec un titre sans éclat et son édition dans une collection d'orientation toute didactique, *Clartés sur... : Les lettres wallonnes contemporaines*, ce petit livre de 164 pages⁵ allait créer la surprise et ébranler les

1/ *Position et tendances de la littérature wallonne au point de vue culturel*, dans Maurice Piron, *Gallus : lettres wallonnes et culture*, Charleroi, micRomania, 2000, p. 19.

2/ *Le problème culturel wallon*, dans ID., *ibid.*, p. 48.

3/ *Ibid.*, p. 54.

4/ *Ibid.*, p. 57.

5/ Tournai-Paris, Casterman, 1944. Une deuxième édition paraît peu de temps après, avec un encart de l'auteur intitulé « Points de vue », daté de septembre 1944.

milieux littéraires patois au point de déchaîner des réactions d'hostilité caractérisées. Comme la notion de valeur se trouvait prise en considération pour la première fois dans l'histoire de ces lettres, il s'ensuivait une révision drastique de certains jugements de tradition, ce qui provoqua un véritable séisme : idoles déboulonnées, réputations bien assises remises en question, hauteur de vues découvrant des perspectives négligées, répudiation des errements du vieux campanilisme... Et puis il y avait cette vivacité ravageuse du discours lorsqu'il lui fallait crever les vessies qu'on avait prises pour des lanternes. Il y avait, par moments, cette tension exquise du style, un style à la cravache destiné à fustiger les marchands de pacotille pour les chasser du Temple. On cria au scandale et le trouble gagna les esprits au point que certains – et des meilleurs –, tout en proclamant leur accord avec les positions de l'auteur, ne se privèrent pas de le désavouer pour la façon dont elles étaient exprimées. Preuve que la dynamique même de cet ouvrage explosif avait échappé à beaucoup. On n'a pas assez vu, en effet, que la violence a trouvé à s'y développer à la mesure de l'imposture qui y est dénoncée.

On n'a pas saisi davantage la relation fondamentale de cet aperçu critique avec la notion de culture. L'auteur lui-même, qui n'avait pas ménagé précédemment ses explications sur ce point, n'y fait qu'une très furtive allusion⁶. Peut-être, en fin de compte, a-t-il pâti d'un malentendu avec le grand public, pour qui le monde littéraire dialectal se présentait depuis toujours comme un espace clos, refermé sur lui-même, n'identifiant la valeur que dans la célébration de son identité. Il n'empêche. Depuis lors il n'est pas un esprit sérieux qui ne reconnaisse à cet ouvrage, si riche d'enseignement, les qualités d'un vade mecum. Non seulement la matière touffue avait été débrouillée, mais encore les grandes lignes d'une évolution se trouvait dégagée. Ce panorama contrasté avait donc aussi une dimension temporelle. Le philologue-analyste se doublait d'un historien.

L'historien

Historien, par la force et la grâce des choses. Comment prétendre à une évaluation correcte du présent sans la connaissance du passé dont il sort ? Et le passé de cet art d'expression, en quoi consistait-il ? La tâche première de Maurice Piron fut donc de rechercher les pièces du patrimoine culturel patois et de les recenser. Son *Inventaire de la littérature wallonne des origines (vers 1600) à la*

6/ *Les lettres wallonnes contemporaines, op. cit., p. 21.*

*fin du XVIII^e siècle*⁷ triplait, avec ses 403 unités, le chiffre de la production connue à l'époque de son maître Jean Haust, l'initiateur de ce genre de prospection. Et encore ne s'agissait-il, comme nous prévenait l'auteur, que de l'étape préparatoire du répertoire descriptif qu'il espérait, à l'époque, « mener à terme ». L'importance d'un tel répertoire pour l'histoire littéraire semblait aller de soi : néanmoins, certaines de ses révélations ne laissaient pas de surprendre. Par exemple, quand il faisait découvrir, tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles, la prédilection pour l'idiome ancestral manifestée par la verve poétique des écrivains des bords de Meuse, ce qui donnait tout naturellement la réponse au pourquoi de la pauvreté concomitante des lettres françaises dans nos régions.

La nécessité de constituer un tel répertoire, notre historien l'avait surtout ressentie au moment où s'était posé à lui, dans sa mystérieuse opacité, le problème de l'origine de la littérature en wallon. Avec ses débuts aux environs de 1600, comme on sait aujourd'hui, celle-ci marque un retard de cinq siècles sur l'affirmation d'individualité linguistique du parler qui est le sien. À quoi rime cet hiatus entre l'époque du wallon qui se forme et celle du wallon qui s'écrit ? Problème donc, que d'aucuns s'empressèrent de résoudre en l'escamotant, c'est-à-dire en faisant remonter au moyen âge l'expression littéraire dialectale, pourvue ainsi d'une avantageuse ancienneté.

Cependant, le recensement de la production patoise de l'Ancien Régime, chez nous, faisait ressortir les analogies de genres, de thèmes, de tons avec les productions, contemporaines, des autres provinces françaises. Piron saisit aussitôt que le problème en suspens ne pouvait être résolu que « dans le cadre plus large des parlers populaires gallo-romans, des parlers d'oïl tout au moins »⁸.

Le comparatiste

À vrai dire, ce n'était pas le décalage temporel entre formation de la langue et apparition de ses premiers textes littéraires qu'il convenait d'éclairer, mais bien les facteurs auxquels ces textes, comme ceux écrits dans les autres dialectes, devaient d'avoir vu le jour à ce moment-là. Ces facteurs tenaient aux réactions en chaîne déclenchées, au cours du XVI^e siècle, par l'émancipation de la langue

7/ Liège, P. Gothier, 1962, 127 pages.

8/ *Évolution de la littérature wallonne*, dans la *Grande Encyclopédie de la Belgique et du Congo belge*, t. II, Bruxelles, 1952, p. 533. On lira aussi avec profit, du même auteur, *Aspects et profil de la culture romane en Belgique*, Liège, Éditions Sciences et Lettres, 1949, pp. 99-1010 et 111-124.

centrale, le français, et par son accession du point de vue littéraire à un rang plus élevé : recueillant presque complètement l'héritage intellectuel du latin, le nouveau promu abandonnait à son tour des genres, des thèmes et « aultres telles espisseries », selon le mot du poète, que les idiomes provinciaux allaient prendre en charge. Ceux-ci voyaient grandir l'écart d'avec leur frère plus fortuné, mais pour relégués qu'ils fussent dans ce divorce social, leur verdeur d'origine ne les investissait pas moins d'une valeur stylistique dont des lettrés en veine d'expressivité tirèrent parti avec plus ou moins de bonheur. Nos premiers textes en wallon n'ont pas d'autre bulletin de naissance.

La démonstration de Maurice Piron, bien plus détaillée, plus nuancée que le reflet sommaire qui en est donné ici, emporta d'emblée l'adhésion des spécialistes ; par delà l'efficacité de sa méthode, c'est sa force convaincante qui devait s'imposer. S'imposer et justifier le choix d'une compétence si avisée pour la contribution, portant sur les littératures du domaine d'oïl, à l'*Histoire des Littératures* (t III, 1958), de la prestigieuse Encyclopédie de la Pléiade.

Quelques années auparavant, l'auteur avait repris la question à nouveau dans une sorte d'appel méthodologique « Pour l'histoire comparée des littératures dialectales », où il énumérait pour le futur chercheur les repères indispensables à pareille enquête, ce qui était une façon de définir un programme d'investigation exhaustif⁹. Ainsi, après avoir expérimenté lui même le principe comparatif, dont il avait eu très tôt l'intuition (il y fait déjà allusion dans *Les lettres wallonnes contemporaines*), se préoccupait-il encore de repousser les frontières de son application en cherchant à attirer, à l'aide de ce mode d'emploi très élaboré, des collaborateurs de l'extérieur, voire de l'étranger. Bel exemple d'esprit scientifique où prévaut de façon absolue l'intérêt de la recherche !

L'anthologiste

Mais une chose est l'histoire et la critique du corps littéraire, autre chose son illustration. Il faut dire que, tout en poursuivant ses différents objectifs, notre wallonisant n'a jamais cessé de réserver une attention diligente à la littérature en train de se faire. A fortiori quand celle-ci témoignait, comme dans l'immédiat après-guerre, d'un renouveau profond et connaissait un regain de vitalité. Pour cet universitaire, habitué des dépôts d'archives et de l'information

9/ M. Piron, *Gallus...*, *op. cit.*, pp. 87-90.

livresque, le contact avec la réalité vivante de l'expression de notre temps représentait plus qu'une simple tendance intellectuelle, un besoin. Besoin d'assister, dans tous les sens du terme : être témoin, intervenir, promouvoir.

Venait de paraître le recueil *Poèmes wallons 1948*, que personne n'avait prévu et qui n'allait pas tarder à être considéré comme la pierre de touche de cette renaissance avérée. En réunissant des vers de cinq jeunes écrivains de régions et de dialectes différents, cet ensemble faisait penser à une anthologie, mais à une anthologie dont le coordinateur se serait effacé pour laisser prévaloir l'impression d'un groupement spontané et un effet de manifeste. Il y avait du Piron là-dessous...

Comme l'ouvrage en question accréditait la création en dialecte dans la génération lettrée montante, quelques talents inconnus se révélèrent. Le noyau primitif s'accroissait donc et il ne fallait qu'un concours de circonstances favorable pour en faire état. C'est ce qui eut lieu en mars 1961, lorsque l'anthologiste vit un de ses projets d'assez longue date se concrétiser par la publication, à Paris, chez Gallimard, de son choix de poèmes en dialecte, présentés dans la langue originale, avec traduction française en regard. Par son titre, *Poètes wallons d'aujourd'hui*, ce choix signalait ouvertement que l'intérêt devait se porter sur l'originalité de quelques individualités poétiques du temps présent plutôt que sur la fleur de leur production. Une brève introduction brossait le paysage dialectal des dernières décennies et montrait clairement en quoi l'effort des nouveaux poètes se démarquait de la tradition. L'anthologie fit mieux que de susciter plusieurs échos de presse. Grâce aux versions françaises d'accompagnement, versions relayées par un certain nombre d'équivalents dans d'autres langues, elle offrait à cette modeste littérature, méconnue dans son propre pays, l'occasion inespérée d'atteindre un public d'amateurs de poésie aux quatre coins de l'univers, de la Grande Bretagne à l'Australie, des États-Unis d'Amérique à l'Inde, de l'Irlande à la Scandinavie, etc.¹⁰. Cette diffusion inopinée tenait du miracle.

10/ À part quelques pièces dans une anthologie allemande (München, Kindler, 1963) et une russe 'Moskva, « Progress », 1965), les poèmes wallons diffusés *to toto orbe* l'ont été (plus d'une centaine) par l'écrivain britannique Yann Lovelock. On lui doit aussi deux choix anthologiques de poèmes wallons, toujours en version anglaise, *The Colour of the Weather* (London, The Menard Press, 1980) et *In the Pupil's Mirror* (North Shields, Iron Press, 1997). Cfr. *Wallonnes* 16, 4/1997 ; *Studium et Museum*, Mélanges É. Remouchamps, Liège, Musée de la Vie wallonne, 1996, pp. 461-464.

Exegi monumentum

En même temps qu'était présenté avec bonheur le panneau contemporain des lettres wallonnes se poursuivait l'élaboration, autrement longue et difficile, de leur tableau général, des origines à nos jours. Différé à plusieurs reprises, celui-ci faillit bien mourir avant de naître. L'entreprise, il faut le reconnaître, avait quelque chose de démesuré et les exigences scientifiques de son auteur – les incessantes traverses de ses scrupules, aussi – la rendaient quasiment impossible. Le jour de 1979 où il sortit de presse, arborant le titre de *Anthologie de la littérature dialectale de Wallonie*¹¹, fut un jour faste pour la sauvegarde de ce que notre ethnie nous a laissé de plus authentique comme héritage. Avec ses 663 pages (295 textes, 114 auteurs), ce monument érigé à la gloire de la richesse littéraire patoise de nos régions constitue l'œuvre essentielle de Maurice Piron, celle qui synthétise le mieux les ressources de sa nature et de son esprit, celle à laquelle il ne cessa de penser constamment et où il engagea tout à la fois ses qualités d'éditeur d'anciens textes et d'amateur de textes modernes, son érudition historique et ses dons d'analyste, les conquêtes de sa réflexion et les acquis de son expérience, son goût et son sens de la bonhomie, de la plénitude langagière.

Œuvre d'une densité exceptionnelle, œuvre polyvalente, où l'on peut voir, au delà du choix littéraire, se profiler l'histoire de cette littérature, cependant que, dans l'éventail des variétés dialectales propres aux textes, c'est un peu comme l'illustration de l'*Atlas linguistique de la Wallonie* qui apparaît.

Œuvre alerte, vivante, tout le contraire d'une exhibition de *museum*, qui se donne le luxe de témoigner qu'en « littérature wallonne la classification ne s'opère pas en fonction d'une hiérarchie » et qu'« un certain ton qui réconcilie littérature et para-littérature [...] donne au wallon une motivation originale¹² ».

Œuvre unique, inestimable et sousestimée. Sans doute ne s'avisera-t-on de son importance que le jour où, face au désert culturel installé à notre porte, on éprouvera le besoin de la redécouvrir comme un de ces trésors du passé d'autant plus nostalgiquement vénéré que la clef de sa signification se sera perdue.

11/ Liège, P. Mardaga, 1979. Une deuxième édition, identique à la première, a paru en 1993.

12/ *Les paradoxes de la littérature wallonne*, dans M. Piron, *Gallus...*, *op. cit.*, pp. 138 et 139.

Originalité de la démarche

Le survol du parcours de Maurice Piron, qui s'achève ici, aura permis d'apercevoir, espérons-le, les lignes de force de son activité. Il resterait néanmoins un mot à dire de l'originalité de sa démarche.

On doit se rendre compte d'abord qu'il s'est mis dans la position idéale pour juger de son objet, c'est-à-dire en dehors. Qu'on se souvienne de ses premières dissertations tournant autour de la notion de culture et faisant de l'apport à la culture l'attribut nécessaire de toute littérature dialectale digne de ce nom. Avant lui, pareille considération demeurait étrangère à l'évaluation critique : on ne jugeait de l'expression patoise qu'à l'intérieur de sa sphère et selon des critères (voire des a priori) plus ou moins étroitement régis par un code de milieu fermé. La distanciation s'avérait donc propice à une appréciation correcte des choses, mais pas seulement : elle disposait aussi l'esprit à se prémunir contre les contraintes de la tradition.

Voilà qui rend compte du fait que Maurice Piron a pu, comme on sait, bouleverser profondément la coutume de la République des Lettres wallonnes et mettre en circulation un certain nombre de concepts dont la nouveauté ne dérange plus personne aujourd'hui. Le plus clair de son effort, depuis toujours, n'a-t-il pas été de dissiper les brouillards qui offusquaient la représentation de notre culture, la valeur de notre affirmation littéraire ? La plupart du temps, cela signifiait penser de façon personnelle, s'évertuer par un travail de l'esprit, à atteindre la réalité profonde des faits et à la traduire sous forme de concept. Le plus bel exemple de cette disposition et de cette aisance à la conceptualisation, on le trouve dans un de ses derniers articles sur *Les paradoxes de la littérature wallonne*¹³, sorte de radiographie très révélatrice de modalités d'existence inédites de cet ensemble. Il est incontestable que la valeur unique de l'œuvre de Maurice Piron tient au fait d'être une œuvre *pensée* : la vaste information qui la fonde nourrit la réflexion, pour être finalement organisée par elle.

Enfin, comment ne pas rappeler que, si la littérature dialectale a représenté depuis toujours son champ privilégié de prospection, les recherches qu'il a entreprises l'ont amené aussi à cerner les constantes de l'identité de notre peuple ? Car, pour lui, la connaissance est toujours un éclairage qui finit par informer le regard de la conscience.

Le Maurice Piron d'avant-guerre

Discours de M. Willy BAL

Porter un témoignage direct, de première main, sur le jeune Maurice Piron, celui de l'avant-guerre, je suis hélas ! un des derniers à pouvoir le faire.

On d'vint vî, valèt ! On devient vieux... mais comment traduire au plus juste l'appellatif *valèt*, avec toute sa valeur affective et symbolique de joyeuse familiarité ? Jean-Marie Klinkenberg me disait un jour combien je l'avais ému en l'interpelant par ce mot.

On d'vint vî, valèt ! Telles sont les dernières paroles articulées que j'ai entendues de la bouche de Maurice. Cela se passait à Bruxelles. Lui et moi sortions d'une séance de la Commission de Promotion des lettres dialectales un jour de la fin du printemps de 1985, quelques semaines avant l'accident fatal qui devait le clouer sur son lit, pendant des mois, jusqu'au 24 février 1986 et réduire au quasi silence cet homme de la parole.

Maurice était alors l'un de mes deux plus vieux amis, l'autre, toujours en vie, Dieu merci, étant Émile Lempereur.

Nous avons fait connaissance au début de cette décennie qui devait s'achever sur une catastrophe planétaire. Voici dans quelles circonstances.

Dans chacune de ses livraisons, *Le blé qui lève*, organe de la jeunesse estudiantine catholique, consacrait une page entière à la littérature, française bien entendu. Dirigée par l'abbé Paul Warlomont, un neveu de Max Waller, elle remplissait vraiment son rôle de « service littéraire », d'une sorte d'atelier d'écriture comme on dirait maintenant.

Un jour de 1932, le 8 mai exactement, parut dans ces colonnes un article intitulé « De la république des lettres wallonnes », signé Gallus. J'avais quinze ans à l'époque. Ce titre contenait pour moi deux énigmes : la république et les lettres wallonnes. La première, je ne pus la résoudre que bien plus tard, je n'en parlerai pas. Mais « les lettres wallonnes » : il existait donc une littérature en wallon ! Et moi qui, seul dans mon coin boisé, depuis quelques mois déjà, en toute naïveté, en toute ignorance, tentais d'aligner quelques vers dans le parler du cru... Quelle révélation ! Cet article fut suivi d'autres en 1932 et 1933, si bien que ce devint bientôt une chronique intégrée dans le « Service littéraire » du *Blé qui lève*. L'auteur nous y parlait des débuts de la littérature wallonne qui remontaient à plusieurs siècles, il nous parlait d'une grande œuvre poétique récemment parue, d'un dictionnaire wallon, lui aussi de publication récente, il s'interrogeait sur « la littérature wallonne et nous ». Surtout Gallus s'ouvrait à nos questions, accueillait et corrigeait nos essais, remplissait avec beaucoup de finesse le rôle de mentor.

L'échange de correspondance me livrait son adresse : Grand-Séminaire de Saint-Trond. Un Gallus à côté de l'abbé Warlomont, ce ne pouvait être qu'un professeur. Un vieux donc. Pour les potaches, tous les professeurs sont vieux. Un curé probablement. Peut-être un chanoine respectable, sévère, voire binoclard.

Aussi quelles n'avaient pas été mes appréhensions de poétereau campagnard lorsque je me risquai, après maintes hésitations, à soumettre mes premiers écrits à ce mystérieux Gallus ! Le moins et le plus que je puisse dire, c'est qu'ils furent rapidement chaleureux. Quant au chanoine binoclard, j'appris, mais un peu plus tard, qu'il n'était mon aîné que d'un peu plus de deux ans !

Gallus-Piron était né à Liège le 23 mars 1914. Après des humanités gréco-latines faites au collège Saint-Servais, il s'était cru appelé par la prêtrise. Aussi avait-il entamé une année de philosophie au grand Séminaire de Saint-Trond, qu'il dût interrompre pour des raisons de santé. Sa vocation ne s'étant pas confirmée, il était, en octobre 1933, entré en philologie romane à l'Université de sa ville, d'où il était sorti en 1937 avec la licence et l'agrégation. Un an seulement après sa licence, il obtenait le doctorat avec la plus grande distinction, après avoir défendu une thèse sur l'œuvre du plus pur de nos poètes de langue wallonne, Henri Simon.

En fait, Maurice Piron n'avait pas attendu d'entamer sa formation de romaniste pour s'intéresser à la « wallonité ». Encore collégien, vers les 17 ans, il suivait à l'Université les leçons de dialectologie wallonne du maître Jean Haust. Il y rencontrait ses aînés

de quelques années, Élisée Legros, Louis Remacle, avec lesquels il formerait plus tard la grande équipe des wallonistes de Liège.

Je ne poursuivrai pas l'exposé de sa prestigieuse carrière qui devait le conduire, par tant de rapides promotions, entre autres à l'Académie royale de langue et de littérature françaises en 1960, à quelques jours de ses 46 ans, au Conseil international de la langue française dès la fondation de celui-ci en 1967, à la présidence de la Société de langue et de littérature wallonnes en 1980-1981.

Un de ses premiers écrits, daté d'août 1931, avait été consacré à Louis Boumal, poète wallon de langue française, auquel il devait revenir à plusieurs reprises. Quelques mois plus tard (avril 1932), il publiait un article sur Fernand Séverin, autre poète wallon, d'expression française.

Mais entretemps il s'intéressait au théâtre wallon, particulièrement à *Tâti l'périquî*, à l'anthologie *Dulcissima ô Wallonia* d'un jeune poète hesbignon Armand Gérardin, à la collection philologique « Nos Dialectes » fondée et dirigée par Jean Haust et, déjà en 1935, à Henri Simon qu'il surnommait « ce Virgile de Wallonie ». A combien d'autres sujets touche-t-il encore dans cette œuvre de jeunesse, riche déjà en 1939 d'une centaine de publications ? Les marionnettes, *Tchantchès*, la toponymie, la dialectologie, le français régional d'Aimé Quernol... Ayant la fibre liégeoise – et combien vibrante –, Maurice Piron a su et senti très tôt une Wallonie plénière. S'il a édité le liégeois Jules Claskin, il a édité aussi des poèmes du nivellois Franz Dewandelaer, de la namuroise Gabrielle Bernard, toujours guidé, on le voit, par le souci de la qualité humaine et esthétique. N'oublions pas deux essais que l'on peut déjà qualifier de magistraux. « Position et tendances de la littérature wallonne au point de vue culturel » (1937) et « Le Problème culturel wallon » (mai 1939).

Notons cette préoccupation culturelle déjà présente dans les écrits de jeunesse et qui, quarante ans plus tard, se marquera dans le titre de l'une de ses œuvres majeures, *Aspects et profil de la culture romane en Belgique*.

Maurice Piron concevait la Wallonie à la fois comme un avenir à construire et comme la tradition d'un patrimoine roman s'exprimant à deux voix, la française et la wallonne, unissant selon la formule de Louis Boumal « le primat de la pensée française et la vitalité des dialectes locaux ».

Ceux-ci, de même souche que ceux de Picardie, de Champagne, de Lorraine et d'autres provinces d'oïl, sont les plus anciens témoins de nos origines romanes.

Une Wallonie culturelle ? Mais Maurice Piron n'avait-il pas, dès 1937, nié l'existence d'une « culture wallonne » ? Précisons d'abord le sens du terme. A l'époque, le mot « culture », dans la ligne de l'allemand *Kultur*, désignait la civilisation envisagée spécifiquement dans ses caractères intellectuels. Les avancées de l'ethnologie n'étaient pas encore suffisantes pour avoir renouvelé le sens du mot et l'avoir élargi à l'ensemble des formes acquises de comportement dans les sociétés humaines.

Ce que Piron niait, c'était donc l'existence d'une culture intellectuelle ou plus spécialement littéraire qui fût propre à la Wallonie et exclusivement constituée d'éléments wallons.

Que sommes-nous donc ? Je cite : « Ce que nous [Wallons] avons été et resterons intellectuellement : des Français. Des Français du Nord, comme d'autres sont français de Provence, de Suisse ou du Canada... » (1937)

Je cite encore : « Il n'y a pas de culture wallonne, mais il y a un apport wallon au patrimoine de la culture. Le rôle des dialectes est capital ici. » (1939). Et encore – et ceci est important – : « Nous devons donner à nos jeunes gens non pas une culture wallonne – inexistante – mais une culture de Wallons. » (1939). Sans cesse, M. Piron insiste sur la valeur culturelle que peut représenter la littérature wallonne – je cite – « dans la mesure où, possédant un caractère régionaliste bien particulier, elle saura s'élever au caractère humain et universel exigé par toute œuvre littéraire digne d'intérêt ».

Maurice Piron aimait le wallon. Je ne sais s'il avait été élevé en wallon. Mais il y était attaché profondément. Suffirait à le prouver la prépondérance et la constance des études wallonnes dans l'ensemble de son œuvre.

Ajoutons-y une déclaration plus tardive (1980), assez piquante en ces lieux : « Source de richesse et de joie, le double patrimoine de Wallonie fonde ainsi une culture double au bénéfice des Wallons wallonnants. Et je jouis de mon bilinguisme que m'envieraient – s'ils pouvaient savoir ! mon voisin bruxellois, mon confrère académicien, mon collègue de Paris... »

Mais j'ai noté une autre preuve, intime, de l'attachement viscéral de Maurice Piron au wallon : la lueur que je voyais briller soudainement dans ses yeux de gisant lorsque, lui rendant visite à l'hôpital, je l'interpellais en wallon.

Et la Francophonie là-dedans ? Faut-il rappeler qu'à la suite de Joseph Hanse, Piron en fut l'un des artisans ? Mais, affirme-t-il

avec force, « francophone » n'est pas une identité. Voici une déclaration sans équivoque, datant de 1981 : « Que s'il nous arrivait de perdre « le rude langage de nos pères » [J. Haust], eh bien ! nous ne serions plus que des francophones. N'est-ce pas déjà un peu ce que nous sommes, ou plutôt ce qu'on voudrait que nous soyons, dans le caravansérail qui rassemble les Bruxellois et les Sénégalais, les Helvètes et les Maghrébins, bref tous ceux qui parlent français sans être de France ? Ce qui nous distingue des autres francophones, n'est-ce pas justement la spécificité que nous vaut le nom de Wallon, ce nom qu'a trop tendance à gommer la nouvelle belgitude, héritière de la Belgique ancienne ? »

A ceux qui considéraient que rester Wallons conduit à un repli sur soi, Maurice Piron réplique vigoureusement dès 1946 : « il faut nous vouloir Wallons et devenir davantage hommes. »

Une « wallonité » à la taille de l'homme pour reprendre les mots chers à Ramuz, un humanisme régionaliste dit en termes plus abstraits. Le jeune Maurice Piron en esquissait déjà les contours ; toute son œuvre de maturité l'a illustré, concrétisé.

Cet humanisme régionaliste, ce régionalisme à angle ouvert n'annonçait-il pas, avec plus d'un demi-siècle d'avance, le juste, l'unique, le nécessaire tempérament que le temps présent se doit d'apporter à une inéluctable mondialisation, si nous ne voulons pas que celle-ci se dégrade en déshumanisation !

Maurice Piron, mon ami, tu n'étais pas un homme de nulle part. Immense savant, tu ne dédaignais pas de pousser un couplet de *paskèye* ou de trinquer entre amis à la haute saveur du *vî pèkèt d'amon nos-ôtes*. Mais plus encore, tu étais une conscience, une conscience de notre peuple : tu disais : « il faut garder notre peuple qui nous garde ».

Maurice Piron, tu étais un Wallon.

Maurice Piron philologue et folkloriste au service de la culture wallonne¹

Discours de M. Jean-Marie PIERRET

Tous ceux qui ont parlé de Maurice Piron ont souligné à juste titre la précocité tout à fait exceptionnelle de sa maturité. Il publie ses premiers articles à dix-sept ans déjà ; en 1934, il a vingt ans seulement, il fait paraître dans *La vie wallonne* un compte rendu d'une douzaine de pages pour présenter la collection « Nos dialectes », publiée par le maître Jean Haust.

Le premier grand travail philologique qui a retenu notre jeune prodige (au moment de la publication, il n'est pas encore licencié !), c'est l'interprétation du nom de la rue où il habitait, la rue du Péry², rue aujourd'hui appelée *Au Peri*, là où Willy Bal, qui effectuait son service militaire à la Citadelle, venait lui rendre visite, juste avant la mobilisation et la guerre. L'analyse a comme point de départ les formes anciennes et les explications fournies par l'archiviste Théodore Gobert dans son ouvrage sur les rues de Liège. Maurice Piron a enrichi cette documentation de nombreux dépouillements personnels de sources inédites.

1/ Abréviations bibliographiques : *Bibliographie* = *Bibliographie des travaux de M. P.*, dans Maurice PIRON, *Gallus : lettres wallonnes et culture*. Textes rassemblés et présentés dans une *Introduction* par Albert MAQUET. *Témoignage* par Willy BAL. *Bibliographie des travaux de Maurice Piron* par Jean-Marie KLINKENBERG, Charleroi, micRomania, 2000 ; – BTD = *Bulletin de la Commission royale de toponymie et dialectologie* ; – EMVW = *Enquêtes du Musée de la Vie wallonne* ; – FEW = Walther VON WARTBURG, *Französisches etymologisches Wörterbuch* ; – VW = *La vie wallonne*.

2/ M. PIRON, *L'origine des « Pery » de Liège : poirier ou perrière ?* dans *Annuaire de la Commission communale de l'histoire de l'Ancien Pays de Liège*, t. 1 (1935-1936), p. 249-260 ; – *Note complémentaire sur les toponymes « Pery »*, dans la même revue, t. 2 (1940), p. 338-340.

Certains textes du Moyen Âge désignent par la même forme, *Pery*, deux lieux différents : celui qui, en wallon, s'appelle *à Pèrî*, près de la rue Pierreuse, petite rue très montueuse conduisant vers la Citadelle et un autre, qui était situé non loin de l'abbaye Saint-Laurent, à l'emplacement de la rue du Calvaire. L'analyse des textes anciens montre qu'il faut y distinguer deux séries :

- d'abord, des mentions notant un masculin, *pèrî*, correspondant du français *poirier*, forme aujourd'hui concurrencée par *peûrî* : 1294 « maison desoïre le viez perrire », XIV^e s. « mainson en Pereuse... de costeit vers le Perier le Vesque de Liège », etc. ;
- ensuite, des formes féminines notant un primitif *pérîre*, c'est-à-dire : « perr-ière », dont le sens était : « carrière de pierres ». Cette forme *pérîre* a perdu son *r* final et est devenue *pèrî*, phénomène qui s'observe également dans les parlers des régions de Herve et de Verviers, où *poûssîre* « poussière » est devenu *poûssi*.

Le nom de la petite rue *à Pèrî*, au nord du palais, ne peut être dû à une « perrière » (une carrière), car l'endroit se prête mal à une véritable exploitation de ce genre. Il perpétue le souvenir d'une maison ayant pour enseigne un poirier, probablement parce qu'elle avait été construite à côté d'un poirier remarquable. Divers documents attestent l'existence d'une maison appelée « d'anchienneté la maison du Poirier » (en 1559).

Aujourd'hui, pour effectuer de telles analyses, on dispose d'outils aussi précieux et précis que les cartes de l'*Atlas linguistique de la Wallonie*, mais à l'époque, la seule source disponible était le *Dictionnaire liégeois* de Jean Haust. Pour montrer la pertinence de la démonstration et l'intérêt des matériaux mis en œuvre dans cette étude, il suffit de souligner qu'ils ont encore été utilisés plus de cinquante ans plus tard par Louis Remacle dans son ouvrage sur *La différenciation dialectale en Belgique romane avant 1600*³.

Tout, dans cette étude de ce jeune étudiant de vingt-deux ans, témoigne du savoir-faire d'un chercheur chevronné : analyse de la tradition graphique et des latinisations, examen des motivations du toponyme, vaste érudition attestant une connaissance approfondie de l'histoire des lieux et de phénomènes analogues en divers autres endroits de Wallonie. Aussi est-on quelque peu surpris devant le laconisme du compte rendu de quatre lignes seulement fait par Jean Haust⁴ : « GOBERT n'a pas su démêler l'écheveau compliqué des anciens lieux dénommés *perier*, *perrie*, *peyriere*, etc. M. P. nous

3/ L. REMACLE, *La différenciation dialectale en Belgique romane avant 1600*, Liège, Faculté de Philosophie et Lettres et Genève, Droz, 1992, p. 139-140.

4/ J. HAUST, dans *BTD*, t. 11 (1937), p. 182.

donne, sur ce point de toponymie liégeoise, un commentaire soigné, qui témoigne d'un sens philologique très sûr. » Laconisme d'autant plus étonnant que l'on peut constater que, pour son *Dictionnaire liégeois*, Haust avait repris l'hypothèse de Gobert, sans émettre de réserve⁵.

En 1939, Maurice Piron, devenu docteur et ayant obtenu le statut d'aspirant du F.N.R.S., rédige un très long examen critique du *Vade-mecum de philologie et de littérature wallonnes*, que vient de publier Marius Valkhoff, professeur à l'Université d'Amsterdam⁶. Ses remarques générales sur l'organisation et le contenu de l'ouvrage montrent qu'il a fait le tour de la discipline et surtout qu'il a encore gagné de l'assurance. Une assurance qui annonce la « sorte de rage iconoclaste » (pour reprendre les termes d'Albert Maquet)⁷ de son essai sur *Les lettres wallonnes contemporaines* paru en 1944 et qui se traduit dans des formules aussi frappantes qu'assassines ; ainsi, à propos de ce vade-mecum, il était normal d'évoquer le manuel sur le wallon de Maurice Wilmotte⁸ : « un petit livre qui tenait assez peu la promesse de son titre »⁹. Six ans plus tôt, au moment où l'on a publié le recueil d'*Études de philologie wallonne* de Wilmotte, pour célébrer l'accession à l'éméritat du fondateur de la philologie romane, Jean Haust était bien plus respectueux à l'égard des travaux du vieux maître¹⁰.

Plusieurs passages de l'examen critique du vade-mecum de Valkhoff montrent que le doctorat n'a pas cantonné Maurice Piron dans les recherches littéraires. Il s'est fait une opinion très juste sur la plupart des problèmes importants qui touchent au wallon, par exemple, sur le substrat gaulois, sur le superstrat germanique, sur la géographie linguistique de la Wallonie, etc. On se dit, à la lecture de ce riche compte rendu, qu'à cette époque déjà, Maurice Piron était

5/ Les *Corrections* parues dans le *Dictionnaire français-liégeois* (p. 497a) demandent la suppression de cette notice.

6/ M. PIRON, *Un vade-mecum de philologie et de littérature wallonnes. Notes critiques*, dans *BTD*, t. 13 (1939), p. 151-172 ; – M. VALKHOFF, *Philologie et littérature wallonnes. Vade-mecum*, Groningen, Wolter, 1938.

7/ A. MAQUET, dans *Wallonnes*, 1/1996, encart central.

8/ M. WILMOTTE, *Le wallon, histoire et littérature*, Bruxelles, Rosez, 1893.

9/ *BTD*, t. 13 (1939), p. 151-152. Omer JODOGNE (*DBR*, t. 2, 1938, p. 115) est beaucoup plus prudent dans son compte rendu de Valkhoff : « Quoique le délicieux livre de M. Maurice WILMOTTE, promoteur de nos travaux dialectologiques, conserve son attrait depuis 1893, les exigences de notre science actuelle et le nombre de ses adeptes nécessitaient la mise au point, l'ouvrage d'ensemble que M. V. nous offre. » Voir *DBR*, t. 2 (1938), p. 115.

10/ Voir *BTD*, t. 7 (1933), p. 188-190, compte rendu de M. WILMOTTE, *Études de philologie wallonne réunies et publiées par ses amis et ses élèves à l'occasion de sa promotion à l'éméritat*, Paris, Droz, 1932.

armé pour élaborer les synthèses qui ont été écrites par ses amis Élisée Legros, sur *Le nord de la Gaule romane*, et Louis Remacle, sur l'ancien wallon et sur la géographie linguistique de la Belgique romane. Je pense notamment aux commentaires philologiques sur les graphies des textes du Moyen Âge, aux remarques sur la caractérisation du wallon moderne, à l'analyse des emprunts lexicaux faits par nos dialectes aux langues germaniques anciennes et modernes, etc.

Dès cette époque, Maurice Piron a atteint sa maturité. Il mène de front des travaux sur nos lettres dialectales, ainsi que sur la langue et la culture populaires, ceux-ci enrichissant ceux-là et inversement. Ainsi lorsqu'il se livre à l'*Examen d'une traduction wallonne de l'Évangile*¹¹, en l'occurrence celle qu'a réalisée Joseph Mignolet, il débouche sur une ébauche de stylistique comparée du wallon et du français, qui intéresse autant le philologue que l'écrivain.

Traduire un tel texte est bien sûr une gageure, d'abord parce qu'il s'agit d'un texte qui occupe une place très importante dans notre culture – en 1938, Maurice Piron pouvait encore écrire : « [un récit] familier à tout homme dès l'enfance » ; ensuite, parce que l'Évangile abonde en tournures qui ne sont pas familières ni usuelles dans nos parlars locaux. Il ne suffit donc pas de transposer ce texte en wallon ; il faut souvent l'adapter et le repenser en wallon. Par exemple, le verbe *veiller*, dans la phrase suivante : « les bergers qui, la nuit, *veillaient* à la garde de leur troupeau » (Luc, II, 8) ; ce verbe ne peut être rendu par son équivalent wallon, *veûyî*, car celui-ci s'est spécialisé et se dit seulement pour ceux qui veillent un mort ou un malade ; au lieu de *po veûyî so leûs tropês*, il aurait fallu traduire : *po loukî à leûs tropês*.

À l'occasion de la parution du *Dictionnaire français-légeois*, Maurice Piron a poursuivi cette comparaison des moyens d'expression dont dispose une langue de culture comme le français et un parler populaire comme le wallon¹². Une phrase telle que *l'abèyisté qu'il ava po s' sâver* est un calque de la phrase française « la rapidité avec laquelle il s'enfuit ». Un locuteur wallon dit spontanément *i fout abèye po s' sâver*, c'est-à-dire qu'il donne d'instinct à sa pensée une présentation plus concrète.

Les recherches sur la langue, entreprises par Maurice Piron portent surtout sur le lexique. Ce sont des études onomasiologiques, consacrées aux noms du singe en Wallonie, aux noms du hanneton, etc.,

11/ Dans VW, t. 18 (1938), 188-193.

12/ Voir VW, t. 23 (1949), p. 191-198 ; les exemples cités : p. 195.

ou des études sur un mot, par exemple : sur *ramponô*, sur *bobelin*, sur *caw'lûre*, sur *volcan*, sur *spirou*, sur *pasquille*, etc. Ces travaux s'intéressent surtout à l'étymologie, mais il ne s'agit pas d'une recherche étymologique qui se limite à dresser une espèce de catalogue mentionnant l'origine des mots, comme cela s'est fait dans le *Romanisches etymologisches Wörterbuch* de Meyer-Lübke. « Nous avons appris, écrit Maurice Piron¹³, à ne plus nous contenter, quand il s'agit d'élucider les origines d'un mot, du critère de vraisemblance que fournit l'accord de la phonétique avec la sémantique. » La recherche étymologique qu'il pratique a l'ambition non seulement de découvrir l'origine du mot, mais surtout de retracer toutes les péripéties qu'il a connues, de décrire en même temps les vocables qui lui sont apparentés, ainsi que les vocables que le développement historique a mis en contact avec lui et tous les phénomènes de concurrence, d'influence ou de substitution qui ont pu se produire tout au long de l'histoire.

La complexité de cette recherche est illustrée par les études que Maurice Piron a consacrées à expliquer les noms wallons du singe.

Dans une grande partie de la Wallonie, surtout au Nord et à l'Est, le singe est appelé *mârticot*, *môrticot*. Ce terme était généralement considéré comme d'origine germanique ; la notice étymologique du *Dictionnaire liégeois* note tout simplement : emprunt du moyen néerlandais *Marteken* (*petit Martin*), nom du singe dans l'épopée animale, c'est-à-dire dans les branches flamandes du *Roman de Renart*. L'étude des formes flamandes montre que, bien qu'elles soient attestées plus tôt que les formes wallonnes, l'emprunt s'est fait dans l'autre sens, du wallon vers les parlers flamands. L'origine est bien le prénom *Martin*, à partir duquel on a formé l'hypocoristique *Marticot*, de la même manière que l'on a formé *Piercot* à partir du nom de baptême *Pierre*. Utiliser un prénom pour désigner un animal est un phénomène banal : en Wallonie, on a appelé le geai *Richard*, *Gérard*, *Jacques*, *Nicolas*, etc. ; la coccinelle, *Martin*, *Marguerite*, *Catherine*, etc.

La répartition des formes montre que le type *singe*, venu de France, fait reculer le type *marticot*. Ce dernier avait lui-même supplanté un type plus ancien remontant au latin *simius*, devenu sans doute **chime* en wallon central et occidental et, en liégeois, *hime* (écrit avec *xh*, *xhime*), devenu plus tard *hème*. Cette ancienne dénomination a laissé des traces en anthroponymie : ainsi, un document nivellois du XIII^e siècle parle d'un certain « Reniers li skime ». En

13/ M. PIRON, *Autour de l'histoire de « volcan »*, dans *Romanica Gandensia*, t. 4 (1956), p. 218.

wallon central et occidental, elle avait produit un dérivé, *chimot* ‘marmot, enfant espiègle...’, qui a subsisté jusqu’à nos jours. Enfin, le liégeois a conservé *hème*, mais sous une forme altérée, dans la locution *hègne d’apoticàre* (littéralement : ‘grimace d’apothicaire’, c’est-à-dire : ‘mine renfrognée’), où le sens primitif de *hème* n’est plus perceptible. Cette évolution sémantique s’explique par un usage ancien : les enseignes marquant les boutiques des apothicaires pouvaient être des figures grotesques.

Il ne peut être question d’entrer dans le détail de ces riches études, mais faut tout de même souligner qu’elles conduisent à supposer que le latin *simius* a connu chez nous, et chez nous seulement, une variante **scimia*¹⁴ et qu’elles mettent donc en lumière des spécificités de la romanisation de la Wallonie¹⁵.

« Sans doute, écrivait Willy Bal¹⁶, Maurice Piron n’a-t-il guère fait entendre sa voix dans les grandes discussions théoriques qui agitaient et agitent encore les sphères de la linguistique et des études littéraires. [...] [S]a conception de la philologie présente une heureuse synthèse de la grande tradition néo-grammairienne allemande et de l’école sociologique française, notamment en lexicologie. » Il a combiné de manière heureuse la dialectologie, la géographie linguistique et la méthode « Wörter und Sachen », qui étudie en même temps les mots et les choses, méthode illustrée de manière magistrale par ce que l’on a appelé l’« École liégeoise ». En éditant l’article *étymologie* de Turgot dans l’*Encyclopédie* de Diderot, Maurice Piron soulignait les aspects très novateurs de certaines idées de Turgot en matière d’étymologie et notamment ceux qui annonçaient les méthodes de cette école allemande réclamant que l’on fasse en même temps l’étude des « mots et des choses ».

Là où se démontre le mieux la nécessité d’étudier ensemble les mots, les réalités qu’ils désignent et les milieux qui les emploient, c’est dans le très beau travail consacré à *ramponô*, terme wallon qui désigne le filtre à café en forme de bourse que l’on place au-dessus de la cafetière. De l’anthroponyme *Ramponeaux* au *ramponô* servant à infuser le café, l’évolution n’est pas celle qui semblait s’imposer lorsque Maurice Piron a soupçonné que ce vocable wallon pouvait avoir comme origine le nom d’un cabaretier parisien, Jean Ramponeaux, très célèbre dans les années 1760. Il fallait une connaissance approfondie du milieu et de la langue « bran-

14/ Voir FEW 11, p. 632-633.

15/ BTD, t. 23 (1949), p. 120.

16/ EMVW, t. 16 (1986), p. 4-5.

chée » de l'époque pour découvrir la filiation, car le nom commun n'a aucune parenté sémantique avec le patronyme. De nouvelles recherches montrèrent que la popularité de Ramponeaux fut telle à l'époque que l'expression parisienne *à la Ramponeau* était devenue usuelle pour désigner tout ce qui était à la mode, tout comme une autre expression en vogue à l'époque, *à la grecque*. C'est à peu près au même moment que se répandit l'usage de préparer le café par filtrage. Cette nouveauté fut qualifiée de *café à la grecque* ou de *café à la Ramponeau*. Le succès de l'invention du filtre pour infuser le café, ainsi que des expressions pour la désigner fut très rapide : dès 1774, des inventaires de biens montrent que le « ramponeau », instrument nouveau pour préparer le café, était déjà en usage en Wallonie et que le terme avait déjà été assimilé par le wallon¹⁷.

Ce n'est pas seulement une nécessité méthodologique qui pousse Maurice Piron à étudier en même temps les mots et les réalités, c'est aussi un profond attachement à la culture populaire ; la culture populaire du pays liégeois d'abord, mais très tôt la culture de toute la Wallonie.

À dix-huit ans déjà, il avait écrit un premier article sur le théâtre des marionnettes. Il reviendra à plusieurs reprises sur ce sujet pendant toute sa carrière. Après avoir étudié le « Bètième » de Mons, il se consacra au théâtre liégeois. Des enquêtes minutieuses auprès des joueurs, de nombreux dépouillements lui font conclure que, contrairement à ce qui est généralement admis et contrairement à ce que lui-même avait d'abord cru¹⁸, le théâtre des marionnettes n'est pas un élément très ancien de la culture traditionnelle liégeoise. Sa création est le fait d'Alexandre Conti (on disait *Con'îi* en wallon), un immigré italien d'origine toscane, qui s'est installé à Liège en 1854. Grâce à de nouvelles enquêtes en Italie dans les années 1970, Maurice Piron a pu établir qu'au XIX^e siècle, à Naples, à Rome, puis à Modène, dans des théâtres populaires de marionnettes, on jouait la matière de France, dont la parenté avec le théâtre liégeois est évidente, et les marionnettes chevaleresques recueillaient un grand succès au moment où le jeune Alexandre Conti prenait la route de l'émigration.

Une particularité de ce théâtre populaire liégeois, c'est *Tchantchès*. Maurice Piron lui a consacré un très beau livre, dans lequel il analyse avec beaucoup de finesse son rôle dans le théâtre même.

17/ Voir L. REMACLE, *Le terme ramponeau « filtre à café » dans les protocoles de notaires du 18^e siècle*, dans EMVW, t. 11 (1967), p. 200-209.

18/ Dans *L'Action wallonne*, 15 septembre 1936 ; n° 52 de la *Bibliographie*.

Puis il retrace la merveilleuse aventure de cette humble marionnette sortie du théâtre pour devenir type populaire, puis symbole du peuple wallon tout entier, du Wallon frondeur et indépendant, un peu comme Ulenspiegel est devenu symbole du peuple flamand, mais selon un processus assez différent : Ulenspiegel doit son immortalité à De Coster, tandis que « Tchanchès, le Liégeois devenant le type populaire du Wallon, est le produit d'un lent travail de stylisation collective. »¹⁹

Du théâtre liégeois de marionnettes à la légende des Quatre Fils Aymon, il n'y avait qu'un pas, car cette légende occupait une place importante dans le répertoire traditionnel. Elle s'était inscrite dans le paysage de la Wallonie tout entière, dans la toponymie et dans l'architecture de nombreuses villes, dans des représentations ou des cortèges traditionnels, etc. Maurice Piron n'a cessé de travailler ce sujet pendant toute sa carrière, y consacrant au moins une dizaine d'articles qui apportaient à l'analyse de base des compléments permettant de mieux comprendre la popularité et la diffusion de la légende. Le résultat de ce travail est remarquable : d'abord pour tous les matériaux que cette recherche a rassemblés dans les sources anciennes, dans la littérature touristique et régionaliste, et dans la tradition orale, que l'auteur a soigneusement vérifiée sur le terrain ; ensuite par l'exploitation qui a été faite de cette riche documentation.

Maurice Piron a abordé avec le même bonheur bien des sujets concernant la vie populaire wallonne, par exemple : la définition et la classification des différents types populaires (Tchanchès, bien sûr, le Ropieur, Djan d' Mâdi, Djan Lariguète, Simpe-èt-lourd le géant de Soignies, etc.) ; l'analyse de cahiers de colombophiles ; les enseignes de la « Bonne Femme » ou femme sans tête qui résultent d'une facétie misogyne, etc.

Comme Haust, Maurice Piron était persuadé de la valeur du document vivant, du témoignage oral. Il ne fut pas seulement un philologue travaillant en bibliothèque. Faut-il rappeler qu'il fut chargé d'effectuer plusieurs enquêtes pour compléter la documentation rassemblée pour le futur Atlas linguistique de la Wallonie ?

Dans les publications scientifiques de Maurice Piron, il arrive que le même sujet soit abordé à plusieurs reprises ; j'ai déjà évoqué cette manière de procéder pour le théâtre des marionnettes et pour la légende des Quatre Fils Aymon. Cela signifie qu'après une mise

19/ M. PIRON, *Sur le jeu des marionnettes et ses particularités dans le théâtre liégeois*, dans *Philologica Pragensia*, 1971 (Nr. 3), p. 97. [Résumé d'une conférence faite à Prague, le 9 décembre 1969.]

au point de son travail, il n'estimait pas que le problème était réglé ; il continuait à collecter de nouveaux matériaux et à réfléchir sur ce qui avait été trouvé. Ainsi, il a abordé à plusieurs reprises l'étude de *wallon* et *Wallonie*, la place du wallon dans l'œuvre d'Apollinaire, etc. De même, les contributions rassemblées dans le très beau volume intitulé *Aspects et profil de la culture romane en Belgique*, sont des remaniements de travaux déjà publiés.

Plusieurs de ces travaux sont consacrés au français de Belgique ; on peut y suivre un changement d'attitude vis-à-vis de nos particularismes ; ils ne sont plus seulement des écarts à éviter, ils deviennent sujets d'étude et il est parmi les promoteurs de ce courants d'études : « Je prends, quant à moi, écrit Maurice Piron²⁰, *belgicisme* dans un sens purement linguistique, le point de vue normatif n'intervenant pas s'il s'agit d'enregistrer des faits de langue. ». Et voulant montrer l'exemple, il prend le risque d'établir un essai d'inventaire lexical des belgicisms.

Est-ce à dire qu'il n'y a pas d'ombre au tableau, que l'on n'a trouvé aucune faille dans les travaux du philologue et folkloriste ? Vous ne me croiriez pas si je répondais par la négative et lui non plus, qui nous écoute de là-haut et qui me glisse à l'oreille : *rastrins, valèt !*

Jean Lechanteur a montré qu'il y avait de petites critiques à faire à l'édition de certains textes de sa très belle anthologie²¹. C'est évidemment peu de choses pour une telle œuvre. Une œuvre qui se relit toujours avec le même plaisir, car la plume de Maurice Piron se meut avec une aisance et une élégance qui n'appartiennent qu'à lui, même si on est quelque peu surpris de rencontrer, çà et là, un *il résoud* (écrit avec *d*), un *sur base de* et puis, *par après*, des *cartes-vues*, des *avant-plans*.

Là où il est, ces choses ont peu d'importance et il doit bien rire de me voir si *spèpieux*...

20/ M. PIRON, *Aspects et profil*, p. 47.

21/ J. LECHANTEUR, dans *La vie wallonne*, t. 53 (1979), p. 244-250.

L'œuvre d'Anne Hébert et son rapport avec l'Europe francophone

Discours de M^{me} Monique LARUE

Anne Hébert est décédée au début de l'an 2000. Elle était née pendant la première guerre mondiale, près de Québec. Comme bien des écrivains belges et nombre d'écrivains de langue française, elle avait choisi de vivre à Paris. Elle reçut le prix Canada-Belgique en 1988. Elle est restée à Paris jusqu'à ce que la vieillesse la rappelle sur son continent natal. On peut s'interroger, à travers son œuvre, sur les rapports que cette femme discrète a entretenus avec l'Europe francophone au cœur de laquelle elle s'était installée.

*

* *

Au fur et à mesure que le temps s'écoule, Paris s'inscrit dans ses romans. Avant qu'elle n'y soit arrivée définitivement, *Les chambres de bois* s'y passe déjà en partie, même si on y reste enfermé dans un appartement. Plus tard, un récit met en scène des personnages-vampires, qui opèrent dans le métro de Paris et au bois de Boulogne. Les allers-retours France-Québec seront fréquents, problématiques et significatifs. Un homme né au Québec fait un séjour à Paris après la deuxième guerre mondiale et y croise une femme qui, d'un seul coup d'œil, le ramène par la mémoire au monde de son enfance. Une grande actrice qui fait carrière à Paris revient, l'espace d'un été, à Québec, sa ville natale méconnaissable, pou y jouer le rôle de Winnie. Une jeune femme nommée Delphine, séduite par un Français venu en excursion de pêche au Québec, le poursuit jusque dans son appartement du Trocadéro. Elle rencontre, place Saint-Sulpice, un Parisien qui la décrit ainsi : « Son pu masque d'étrangère posé sur la fine ossature de sa face. Elle a un

petit accent. Prononce les a comme des o et les o comme des a. Peut-être n'a-t-elle jamais vécu dans un pays réel. » Enfin, le dernier roman écrit par Anne Hébert est campé entièrement dans le Paris contemporain. Mais, comme dans tous les autres cas, Paris est décentré, mis en balance avec un ailleurs, puisque les personnages sont des immigrés espagnols de première génération et que l'un d'eux repartira dans son pays.

Cependant, qu'elle situe ses récits en Europe ou au bord du Saint-Laurent, on peut dire qu'Anne Hébert raconte en un sens toujours la même chose. Prenons son premier récit, *Le torrent*, un conte, situé au fond de la campagne, dans les années dites de grande noirceur au Québec : un garçon résiste jusqu'à la folie à une mère omnipotente qui le destine à la prêtrise. Et prenons le dernier, un roman, localisé à Paris : un jeune homme qui sait depuis toujours qu'il est une fille fait la rencontre d'un danseur, le suit, entraîne sa mère avec lui dans sa fascination, et dans la destruction. Il s'agit du déchaînement des mêmes forces, de la même relation inexplicable entre une mère, son fils, et un troisième personnage qui est le désir, incarné en un cheval fougueux dans *Le torrent* ou en cet ange des ténèbres qui, dans *Un habit de lumière*, surgit de la savane cosmopolite. Qu'on soit, à la toute fin de l'œuvre narrative, dans la jungle artificielle d'un dancing qui se nomme Le Paradis, ou, au tout début, en plein cœur de la création la plus vierge, la mère et le fils sont conjointement liés et ravagés par une force sans nom. La relation entre le fils et la mère s'est certes métamorphosée, voire inversée, du conte au roman, mais dans les deux cas le fils meurt en se noyant, l'un dans le torrent, l'autre dans la Seine.

Il semble que ce qu'Anne Hébert raconte est d'emblée en elle quand elle s'installe à Paris et qu'elle le raconte sans déroger. La capitale française ne semble exercer d'autre influence que celle, non négligeable, d'un milieu urbain précis. Comme d'autres villes qui ont une personnalité, Québec, parfois Montréal, Paris joue son rôle dans la diégèse : agent de changement, d'anamnèse ou de conflit intérieur. Mais sa présence physique ou intellectuelle reste discrète. Profondément nourrie par la Bible, comme William Faulkner à qui on l'a comparée, Anne Hébert l'eut aussi par les grands poètes de langue française auxquels elle se réfère par une intertextualité discrète, allant de Pierre-Jean Jouve à Hélène Cixous. Mais elle semble plus en communication avec l'océan d'Hans-Christian Anderson et avec les brumes shakespeariennes qu'avec les philosophes et les intellectuels qui, de l'Europe des Lumières jusqu'à Philippe Sollers, font de Paris la cérébrale capitale du scepticisme et du rationalisme, de l'ironie et du libertinage.

Ses romans ne sont certes pas religieux au sens habituel du terme, mais ses personnages font tous une expérience devant laquelle ni la raison, ni les sentiments, ni la culture ni le langage ne sont pertinents, et dont la puissance les remplit d'un effroi sacré. Qu'il s'agisse d'une épreuve iniatique ou d'une ultime confrontation, ce qui peut revenir au même, le récit tourne autour du dévoilement d'une vérité interdite, du franchissement d'un seuil d'intimité, de l'éclatement d'un secret qui n'est pas de l'ordre du dicible et qui n'en demeure pas moins mystère d'être découvert.

Elle fut d'abord poète, et tout ce qu'elle écrit procède du même rapport au langage. Ses romans, quoique romans à part entière, ne sont jamais purement prosaïques et concrets. Elle peut faire parler ses personnages avec un accent, ils ne bavardent pas. Son registre est immédiatement essentiel. Elle s'intéresse peu à la surface des êtres humains. Elle écrit pour désenfouir, creuser jusqu'à l'os. Le langage est la manifestation, au sens fort, de l'être dans le monde. Le cosmos parle et l'homme est parlé par le cosmos, et le monde créé par l'homme, le métro parisien par exemple, est d'emblée mythologique. Sur la scène où elle place ses personnages, le lieu concret est un point focal. Exister, venir au monde, c'est être en familiarité avec tout l'espace signifiant. Les enfants, et quelques êtres de lumière, connaissent cet état de grâce et de fusion qu'Anne Hébert appelle aussi « danser ».

Mais il suffit d'un regard pour que la grâce de vivre se change en bestialité ou, à l'inverse mais plus rarement, pour que « l'atroce se change en bien ». Dans le présent parménidien qu'Anne Hébert utilise la plupart du temps pour raconter, le mal surgit avec fulgurance pour déranger le cours du temps et faire commencer le récit. L'oxymore est la figure privilégiée de cet instant condensé vers lequel tend ou revient le récit, court-circuit de déraison qui fait virer l'existence, sans que le libre-arbitre ne soit sollicité, car le désir qui se lève comme le vent consume l'être avant que le plaisir n'advienne, ou en tout cas n'advienne au langage. Les personnages d'Anne Hébert ignore la maîtrise de soi, le raisonnement, le calcul, la tergiversation, la volonté, et dans une certaine mesure ce que nous appelons la liberté, même si tous ses romans racontent une libération. Ils ne se connaissent pas eux-mêmes. On chercherait en vain, je crois, un dialogue amoureux ou une relation de séduction entre deux êtres capables de mettre librement en jeu leur désir et leur liberté. L'amour est ravissement à soi, raptus, et en ce sens il est de même nature que la mort.

Il existe bien des êtres de raison, des médecins par exemple, qui prétendent dominer le mystère de la vie et de la mort, mais leurs connaissances s'avèrent dérisoires face à la sorcellerie, ou face à

leur propre passion. Le docteur Nelson prémédite l'acte anti-médical de donner la mort, et signe son crime comme un enfant. Les savoirs qu'une institutrice transmet à une jeune fille nommée Clara ne lui sont d'aucun secours quand elle croise un lieutenant britannique en désertion. Bien au contraire, cette institutrice n'a fait qu'attirer Clara hors de la connaissance innée du monde qu'elle possédait durant son enfance.

Dès les premiers déplis de l'être les forces du mal sont là et la littérature est la connaissance de ce mal. On porte en soi la violence, on est sorcière de mère en fille et de France en Nouvelle-France. La mère possède la puissance d'enlever la vie et la virilité à son fils, de transformer en désir de tuer son incapacité d'aimer, ce qu'elle fait à plusieurs reprises et de multiples façons. Le mal surgit avec toute son ambiguïté par ce lieutenant qui, en un seul instant et en un seul coup d'œil, fait passer Clara sans transition de l'enfance à l'amour ; il s'incarne en ce divin danseur qui en un seul instant incite le fils d'immigrés espagnols à sortir de l'ordre oedipien pour devenir ce qu'il est. Les personnages ne résistent pas. Ils savent d'emblée qu'ils ne sont rien d'autre que le désir d'aller au bout des pulsions qui décentrent leur vie psychique volontaire, pour que soit libéré l'autre qu'ils portent en eux-mêmes. C'est le récit de cette fission qu'à écrit Anne Hébert, dans tous les registres de la fiction, ceux du conte et du roman, du symbolisme et du romantisme, du surréalisme et du fantastique, de l'intrigue policière et du roman d'amour-passion.

Une exception confirme même, par son aspect systématique, la prégnance de cette structure. Dans *L'enfant chargé de songes*, le fils triomphe de l'ascendant de sa mère, échappe au sortilège de son adolescence, vit ce qu'on pourrait appeler une aventure avec une Parisienne, revient sain et sauf au Québec auprès de la femme qui va le rendre père. Comme si Anne Hébert avait voulu cette fois regarder ses personnages agir selon d'autres règles, ne fût-ce que pour réaffirmer que la réalité de l'inconscient est une expérience plus forte que celle des sentiments contrôlés.

*
* *

Il m'est assez facile d'imaginer l'univers social dans lequel a vécu Anne Hébert. Mon père venait de Québec, il a été mis dans les mêmes collèges et a fréquenté les mêmes classes et le même milieu que son petit-cousin, le poète de Saint-Denys Garneau. Pourtant cette œuvre m'est beaucoup plus étrangère que celle de Balzac, Flaubert ou Proust.

Mais il suffit d'évoquer le souvenir de mon père pour retrouver un monde où l'on n'est jamais assuré du salut ni à l'abri de la tentation, où l'on ne s'approche qu'une fois par année de la table de communion et où l'on fait son examen de conscience quotidien, un monde où le fils est éternellement le fils de sa mère, où l'on ne rencontre qu'une fois l'amour, où le silence domine la parole. Ce monde de mon père, que l'on pourrait qualifier de janséniste, n'est pas et n'explique pas celui d'Anne Hébert. Mais l'œuvre d'Anne Hébert sauve le monde de mon père en le transportant sur une scène imaginaire universelle où, méconnaissable et désentravé, il trouve sa perspective et sa signification. Je sais donc un gré infini à Anne Hébert. Ses personnages, si étrangers au monde urbanisé de l'Europe francophone avec leur âme sauvage et leur langue parcimonieuse, avec leur pudeur violée et leur effroi face aux violences qui les traversent, disent quelque chose de la stupeur immémoriale de l'humanité nue et sexuée face au mystère des gestes qui la perpétuent. C'est pour s'être elle-même transportée au cœur de cette Europe, j'en suis convaincue, qu'Anne Hébert a pu les peindre tels qu'en eux-mêmes, et étrangers d'abord à eux-mêmes.

Bons souvenirs du Québec

Discours de M^{me} Claire LEJEUNE

Lorsque j'ai intitulé cette communication : « bons souvenirs du Québec », j'ignorais encore quels seraient ces souvenirs que je choisirais d'évoquer. Ils se pressaient dans le désordre aux portes de ma pensée.

Au moment où je commence à l'écrire, je me rends compte que cette communication devrait s'intituler beaucoup plus justement : « me souvenir du Québec », le verbe pronominal remplaçant ici le substantif. Il s'agit réellement de faire acte de souvenir. Acte poétique de me souvenir, ce qui suppose qu'au lieu d'évoquer des souvenirs en tant que choses du passé, je les convoque à revenir dans mon présent. Je les réveille, en somme je les dérange dans l'oubli relatif où ils sommeillent lorsque je les prie de refaire surface. Il y a des souvenirs qui ne font pas de cadeau à ceux qui les réveillent. Par contre il y en a d'autres qui nous livrent des trésors qu'ils avaient tenus cachés jusque-là parce que nous n'étions pas prêts à les accueillir.

Se souvenir, c'est se survenir. Qui sommes-nous si ce n'est une mémoire de tous les âges de l'univers ? Si nous remontons à ses sources, c'est la mémoire des dieux que nous retrouvons, cette mémoire ardente que René Char nomme *le grand réel*.

Les souvenirs en nous ne sont jamais lettre morte. Il suffit de les détacher pour qu'ils nous envahissent de leur présence, pour qu'ils nous livrent des vérités qui ne sont pas toujours bonnes à connaître. Ils sont comme la boîte de Pandore : quand on l'a ouverte, on ne peut pas la refermer sur les mauvais pour ne garder que les bons.

Ils vous sautent en même temps au cou et au visage... Ou vous explosent en pleine poitrine ou en plein ventre.

Pourquoi toutes ces précautions oratoires, direz-vous ? parce que je devine que je ne sortirai pas indemne de cette communication qui fera revenir au premier plan des faits qui ne furent pas sans modifier profondément le cours de ma vie et de mon écriture. C'est au Québec, dès 1975, dans l'effervescence de la « révolution tranquille » que s'est largement ouvert l'horizon d'une libération qui se fomentait dans ma solitude montoise depuis ma venue à l'écriture. La lettre que je vais décacheter me réserve des surprises, des vérités qui ont grandi, des conséquences que je n'avais qu'entrevuees et peut-être refoulées à l'époque et que j'aurai à intégrer dans le tissu de mon existence actuelle. Qui donc vont la modifier, que je le veuille ou non. La boîte à souvenirs que j'ouvre aujourd'hui ne se refermera pas de si tôt.

Je suis heureuse des circonstances qui m'amènent à faire ce retour au Québec ici maintenant, dans mon pays, en compagnie d'amies et d'amis québécois qui se souviendront en même temps que moi d'un événement qui a durablement imprégné la mémoire des écrivains québécois et de tous les étrangers qui y participèrent.

Mon aventure québécoise a commencé en octobre 1975. J'avais été invitée à participer à la Rencontre québécoise internationale des écrivains autour du thème *La femme et l'écriture*. Cette mémorable rencontre eut lieu au Mont Gabriel, dans la forêt des Laurentides où flamboyait l'été indien.

Ses actes furent publiés en 1976 par la revue *Liberté*. Je vous livre ici un extrait de la « note de gérance » qu'écrivit Jean-Guy Pilon qui la dirigeait :

Près de vingt écrivains d'Europe et d'Amérique ont retrouvé des écrivains du Québec et ont discuté avec eux pendant cinq jours. Les témoignages que nous avons reçus par la suite prouvent à quel point la Rencontre de 1975 fut importante, même si son déroulement ne fut pas toujours inscrit dans la plus pure logique. Mais la logique n'est plus l'unique voie pour atteindre la vérité ou ce que nous croyons être la vérité. On remarquera également à quel point les membres de l'équipe de *Liberté* furent discrets durant ces séances ; nous voulions laisser la parole aux femmes – elles la prirent à qui mieux mieux et en firent un vivant usage que l'on va lire dans ce numéro et qui représente sans doute, par son vaste échantillonnage, la façon de penser et les préoccupations de la majorité des femmes qui écrivaient en 1975.

On ne peut imaginer ce que fut cette fabuleuse rencontre sans citer le nom de ceux qui y participaient.

Pour le Québec : Fernande Saint-Martin, Nicole Brossard, Monique Bosco, Madeleine Oulette-Michalska, France Théoret, André Beaudet, Suzanne Paradis, Naïm Kattan, Madeleine Gagnon, Hélène Ouvrard.

Pour la France : Yves Navarre, Annie Leclerc, Dominique Desanti, Christiane Rochefort, Noëlle Châtelet, Michèle Perrein, Florence Delay, Anne Philipe.

Pour le Portugal : Maria Isabel Barreno, l'une des « Trois Isabelle » qui donnèrent tant de fil à retordre à la dictature portugaise...

Pour la Tchécoslovaquie : Vera Linhartova.

Pour la Bulgarie : Nevena Stefanova.

Pour les Etats-Unis : Lila Karp, Herbert Gold et Myrna Lamb.

Pour Cuba : la communication de Severo Sarduy, empêché de venir, fut lue par un des organisateurs.

Pour la Belgique : il y avait moi.

Parmi les écrivains québécois présents, citons : Gaston Miron, André Belleau, Fernand Ouellette, François Ricard, Jacques Godbout, François Hébert, Jean-Guy Pilon...

Le trouble auquel fait allusion Jean-Guy Pilon lorsqu'il écrit : « même si le déroulement ne fut pas toujours inscrit dans la plus pure logique », fut l'irruption dans l'enceinte du colloque d'une « gagne » d'écrivaines non invitées que j'ai appelées « les évitées ».

La lettre-souvenir que je vais décacheter à l'occasion de cette communication, fut publiée il y a juste 25 ans dans mon livre intitulé *L'Issue*¹. Cette lettre que je n'avais pas relue depuis, je l'écrivis dès mon retour du Québec à Maurice Blanchot avec qui j'ai entretenu une correspondance pendant plus de vingt-cinq ans.

En voici de larges extraits :

L'événement où mon ancienne conscience s'est décidément subvertie fut la *Rencontre Québécoise internationale des écrivains* à laquelle je viens de participer. Ce qui est advenu là, réellement, c'est ce que j'imaginai lorsque j'écrivais : *Quand la marge et les blancs du texte se reconnaissent et se saluent, éclate le sens du livre.*

Lors de cette Rencontre, de structure traditionnelle, « phallocratique » comme il se disait abondamment là-bas, il y eut – prévue –

une prise de parole massive par des femmes se réfléchissant sur leur rapport à l'écriture. Donc, cadre littéraire masculin invitant les femmes à prendre la parole dans son enceinte, sous son égide. Comme si les *noirs* de la littérature avaient courtoisement prié les *blancs* de s'exprimer.

Dès son début, la rencontre fut cernée par la marge, interpellée, contestée du dehors par les non-invitées, par les « évitées » ; perturbée par des interventions sauvages, scandaleuses au regard de l'Ordre. Ce grand carré où se tenaient nos assises fut bientôt cerclé d'une sorte d'anneau de violence. D'heure en heure, les encerclés sentaient se resserrer l'étau, s'accroître leur peur ; cherchaient fébrilement les moyens individuels et collectifs de rétablir l'ordre perdu, ou bien de s'en aller, de désertier le carré.

Alors, il arriva ce miracle que, dans la nuit du dimanche au lundi, les Québécoises invitées se solidarisèrent avec les Québécoises évitées ; que les *blancs* et la *marge* se saluèrent, se soudèrent, *furent corps*.

Ce corps-là – féminin québécois – se mit à se dire le lundi soir (après un long calme angoissant où couvait nous ne savions quelle violence) par la voix ferme et incroyablement douce de Madeleine. Dans le vibrant silence qui suivit sa parole, se mit à couler comme un filet d'eau fraîche la voix la plus imprévisible de Denise (il faut dire que Denise était la meneuse du groupe des évitées) qui se mit à chanter une vieille complainte québécoise : « ah, mon dieu, que l papier coûte cher... »

Voix de Denise alors traversée, rejointe, recoupée par les voix disséminées de Marie-Francine, Patricia, Thérèse, France, Carole, Béatrice et quelques autres se disant, se répondant par-dessus les têtes, entre et à travers les corps, texte se tissant tranquillement, souverainement entre la marge et les blancs de l'enceinte. Denise reprenant obstinément le fil de sa complainte, ressuscitait dans ce texte-fille – comme en filigrane – la voix berceuse des mères...

Nous, les « invitées étrangères » nous sentions progressivement gagnées par ce corps féminin parlant, chantant ; par une chaleur, une tendresse, une force que nous reconnaissions, qui se reconnaissait en chacune de nous, nous fondaient ensemble.

Ce fut manifestement à partir de ce *corps féminin* se faisant, se fondant que le *corps phallique* (auquel à des degrés divers chacune d'entre nous, femmes, appartenions plus ou moins consciemment), commença à se défaire, à se fissurer... Il y eut des pâleurs muettes, des rougeurs transpirantes, des colères blanches, des larmes, des hilarités intarissables, de brusques confidences où le fond de l'intime jaillissait au sein des tabléées stupéfiées, fascinées.

L'impression dominante que je garde de cet « accident » est celle d'une rupture, d'une débandade spectaculaire à laquelle – de gré ou de force – les hommes qui étaient restés participaient. Il n'y avait plus d'un côté les hommes et de l'autre les femmes ; il y avait de toute évidence un *ordre* traditionnel en train de se faire subvertir par un autre qu'il ne pouvait, dans son effroi, percevoir que comme l'incarnation du *désordre*, mais qui était en fait sa propre réalité devenue incontrôlable. L'univers de la représentation du « même »

défoncé, débordé moins par l'insurrection de « l'autre » que par la puissance créatrice du tiers que sa logique exclut.

Éclatante simultanéité de l'acte poétique, de l'acte critique et de l'acte politique dans ce défoncement de l'ordre établi, dans ce soudain avènement du règne de la différence. Ceux et celles qui vécurent cette jouissance commune en ont été profondément, irréversiblement marqués. Quelle que soit la mesure dans laquelle ce bouleversement leur deviendra conscient, leur écriture, leur existence ne pourront pas ne pas en être affectées.

Je vous dirai brièvement comment les choses se sont passées pour moi. D'entrée de jeu, je me suis – seule écrivain belge – sentie n'exister là que faiblement, entre deux équipes fortes : d'une part, le bloc parisien, enfin ce que j'ai toujours ressenti comme étant la suffisance écrasante des écrivains parisiens, et d'autre part, le groupe de Québécois et Québécoises que je sentais – bien plus que je ne l'étais moi-même – affranchi de cette suffisance.

Pour la deuxième séance, on m'avait « offert » la présidence... Le climat était déjà devenu tel que le seul fait d'assumer une telle fonction me rangeait inévitablement au regard des plus prévenues, dans *le clan des mecs*. Je fus très affectée par certaines froideurs, certaines interpellations agressives. À partir de ce moment, je devins le lieu d'une terreur grandissante. Je n'ai plus prononcé un mot en séance jusqu'à ce qu'arrive l'heure de ma communication qui fut l'avant-dernière de ce colloque.

J'étais devenue la proie d'une grande peur blanche. Je la voyais comme un de ces grands cerceaux tendus de papier blanc à travers lesquels on fait sauter les animaux de cirque... Cette grande peur blanche, c'était donc cet écran, cet obstacle qui séparait ma solitude de ces arènes carrées où j'allais avoir à sauter, à me jeter. Je compris que si je m'arrangeais pour contourner l'obstacle, je ne me le pardonnerais pas...

À mesure que je parlais, je sentais ma parole s'imprégner, s'aérer du silence de chacun, de chacune ; je la sentais qui se délivrait de sa peur, qui se faisait des ailes de leur chaleureuse écoute.

Après, ce fut notre fête...

Ce soir-là, la Belge fut adoptée par le Québec... Il me devint, non pas une seconde patrie, mais une « matrice » en même temps qu'une « fratrie ».

Une des surprises de la lettre décachetée, c'est de découvrir que ce qui s'écrit du corps féminin dans la pièce de théâtre que j'achève en ce moment, existe à l'état d'embryon dans le récit que je fis à Maurice Balnchot de la rencontre des Laurentides.

Le Québec fut mes amériques. J'y ai pris conscience de ma « belgicité ». J'y ai peu à peu largué mes amarres. Je ne suis jamais rentrée de mes séjours au Québec sans me sentir plus libre. J'y ai des amies

et des amis très chers que je me réjouis de revoir au cours de l'année prochaine.

En 1977 et 1978, je fus invitée par l'Université du Québec à Montréal à animer des ateliers d'écriture durant le semestre d'été. Ils étaient fréquentés par des hommes et des femmes, jeunes et moins jeunes, beaucoup plus conscients de la réalité politique que je ne l'étais moi-même. Le travail intense qui s'y fit me fut une véritable initiation à la dimension politique de l'acte poétique. C'est de ce travail d'atelier qu'est issu « L'atelier », le premier de mes livres d'essais poétiques. À partir de cette expérience, mon écriture passa résolument de la forme du poème à celle de l'essai poétique.

Il y eut mes publications aux Éditions de *La Nouvelle Barre du Jour* et ensuite mes livres aux *Éditions de l'Hexagone*. Je ne m'y sentais pas traitée en étrangère. Je n'étais pas peu fière de voir, sur le mur couvert de photographies, figurer la mienne parmi celles des auteurs de la Maison qu'avait fondée Gaston Miron.

À présent que la boîte s'est ouverte, une foule de réminiscences demandent la parole. Mais le temps qui m'est imparti s'épuise.

Ce souvenir des Laurentides, j'ai désiré le partager ce matin avec nos amis québécois. En guise de « bienvenue », leur dire simplement, affectueusement ce que ma vie et mon écriture (l'une étant matière à l'autre) doivent aux écrivaines et aux écrivains de leur pays.

Pourquoi le Québec ? Les études québécoises en Communauté française de Belgique

Discours de M. Jean-Marie KLINKENBERG

Dans mon intervention, je voudrais formuler une question qu'on pourra trouver oiseuse, et en tout cas bien générale : pour quelles raisons sommes-nous ici ?

Cette question, je la posais déjà en 1993, en tirant les conclusions du colloque que j'avais organisé à l'université de Liège, et qui avait pour thème « les études québécoises en Europe ». L'objet de cette rencontre était de réfléchir à l'émergence de ces études, de prendre la mesure du *défi méthodologique* lancé par elles, et même – quelle ambition ! – de lancer un projet de réseau européen d'études québécoises. La question, je l'énonçais de cette manière : Pourquoi le Québec ? que signifie l'attention, souvent passionnée, que les intellectuels de chez nous lui prêtent ?

Car enfin, si des centres d'Études québécoises ont vu le jour un peu partout en Europe, et non pas des Centres d'Études bulgares ou finlandaises (pour parler de collectivités d'une importance démographique comparable), il doit bien y avoir une raison. Cette raison, c'est une séduction. Une magie, qui nous écarte parfois, d'ailleurs, des voies de la science. Elle nous donne en effet parfois l'impression, lorsque nous étudions le Québec, que tout y est comme chez nous, mais en mieux : la littérature y serait plus vivante, et plus assumée par le corps social, les systèmes de participation aux décisions collectives plus justes, la citoyenneté plus loyale...

C'est qu'il ne nous faut pas le cacher, notre Québec à nous, responsables d'études québécoises, est aussi un Québec imaginaire. Un mythe donc qui, comme tous les mythes permet à nos sociétés de

dépasser leur propres contradictions, en leur permettant de se rêver autres qu'elles sont.

Mais pourquoi le Québec nous stimule-t-il ainsi, et quelle image de nous naît dans ces rêves ?

Je me demande si ce mystérieux pouvoir n'est pas dû à l'heureuse conjonction de trois images¹. C'est d'une première part la jeunesse du Québec ; d'une seconde la richesse de ses ressources ; le troisième facteur étant son statut de minorité.

La jeunesse du Québec est sans doute ce qui le différencie le plus de l'Europe. c'est que nous avons un autre rapport au temps historique, plus épais chez nous. Le Québec, dans sa temporalité plus légère, nous donne l'impression de prendre plus rapidement que nous les virages historiques. Chacun de ceux qui, ici, réfléchissent à leur présent, a toujours une expérience québécoise innovante à se mettre sous la réflexion. C'est vrai en matière de gestion de langue, à la fois puissante et démocratique, un exemple que j'ai personnellement beaucoup médité : ce l'est aussi en matière de gestion des différences culturelles ou de l'immigration².

Mais la souplesse historique que l'on reconnaît au Québec ne serait sans doute rien si des moyens considérables à nos yeux ne permettaient d'en tirer rapidement tout le profit. À cet égard, il faut rappeler, même si c'est une évidence, que la séduction éprouvée par nous est celle de citoyens de pays développés pour ce que permet plus de développement encore.

Ces deux facteurs font que le Québec nous apparaît non comme un laboratoire, comme on l'entend souvent dire (car ce mot connote la froideur technocratique), mais comme une inépuisable réserve d'idées, comme une intarissable source d'inventivité, comme un fertile terrain d'expérience que les responsables de chez nous se doivent obligatoirement d'arpenter.

Mais, dira-t-on, jeunesse et développement ne sont pas le monopole du Québec. C'est aussi, et plus encore sans doute, le bien des États-Unis d'Amérique dont la séduction est puissante aussi, on le sait.

1/ Dont certaines se dessinent dans une étude que j'ai menée en 1981 : « Lecture de l'intertexte québécois. Représentation de la culture et de la littérature du Québec auprès de quelques publics européens », dans *Lectures européennes de la littérature québécoise*, Montréal, Leméac, 1982, pp. 140-186.

2/ Ce sont, par exemple, les échecs référendaires qui ont rendu les responsables tchèques et slovaques, comme aussi les wallons et les flamands, bien prudents devant l'idée que des transformations institutionnelles puissent être sanctionnées en suivant cette voie.

Faut-il alors invoquer les complicités dues à la langue ? Explication qui vient tout de suite à l'esprit quand on est en terre francophone, et quand on constate que les études québécoises se sont le plus souvent développées dans le cadre de programmes d'études françaises. Mais explication qui peut suffire, puisque la séduction dont je parle est puissante aussi en dehors de l'orbe francophone : en Angleterre, en Italie, en Russie, comme d'ailleurs aussi en Chine et en Afrique, d'autres parlent aussi de la séduction que je viens d'avouer.

C'est ici qu'apparaît le troisième facteur. C'est que, synecdoque de l'Amérique, le Québec est aussi anti-Amérique, ou en tout cas une autre Amérique : parce qu'il échappe en partie aux normes de son continent, sa simple existence donne un sens à l'expression « exception culturelle ». Dès lors, stimulé par sa propre différence, le Québec n'en est que plus stimulant pour ceux qui, comme nous, vivent dans une aire géopolitique et culturelle où la différence est reine. L'européen, en effet, ne pourra jamais choisir entre la différence radicale et l'unité totale. Parce que la première entraîne la haine de l'autre, et parce que la seconde lamine toute identité.

La créativité et la jeunesse du Québec ne sont donc pas seulement un don que la vie et l'histoire lui offrent : faire fructifier ces dons est pour lui un devoir et nous en servir est pour nous une nécessité vitales. Pour nous Européens, Francophones de Belgique, mais pour d'autres encore : la problématique de la minoration a cessé d'être notre souci à nous, puisque tous sont pris à présent dans la spirale de la mondialisation.

Un mythe québécois donc

Chaque société européenne a toutefois approtté un accent spécifique à son mythe. Et à cet égard, il est intéressant de constater que les deux groupes culturels qui clivent la société belge ont également investi dans l'image du Québec. Le Flamand, qui s'en inspire dans sa défense d'une langue de moindre diffusion, et dont le destin a à son tour inspiré maint décideur québécois, par exemple en matière de politique linguistique. Le Wallon, qui y puise des modèles pour la gestion de sa double minoration : minoration politique et économique dans le cadre belge, face à la Flandre ; minoration culturelle dans le cadre francophone, à côté du grand voisin.

Toujours est-il que dans ce petit pays de quelques 10 millions d'habitants, où l'on a un jour semé les universités à foison, il n'y a pas moins de trois centres universitaires pour assurer les études québécoises : à l'Université de Gand, un centre d'Études Québécoises et Canadiennes francophones, à l'Université Libre de Bruxelles, un centre d'Études Canadiennes, et à l'Université de Liège, un centre d'Études québécoises, qui est le plus ancien du genre en Europe.

Les contacts intellectuels de la Belgique avec le Québec sont certes anciens (quoique mal connus encore des historiens), et furent facilités par la communauté de langue et aussi et surtout de religion³. Mais il faut attendre les années 60, ces années où le Québec s'inscrit sur la carte du monde, pour voir naître un embryon de tradition d'études québécoises.

Si tout mouvement correspond à des forces sociales profondes (et j'ai tenté en commençant de désigner celles qui inspirent les québécois européens), toute tradition a un moment originel. Et ce moment, ici comme ailleurs, c'est l'aventure emblématique d'un homme.

En 1967, Maurice Piron, membre de l'Académie qui nous accueille aujourd'hui, professeur de dialectologie wallonne à l'Université de Liège, mais aussi titulaire de cours de lettres, est invité à séjourner comme professeur visiteur à l'Université Laval. Ce séjour lui apporte la révélation d'une culture nouvelle en train non de se constituer mais de s'affirmer. Il est bouleversé. Et cette fascination, il la communique à ses élèves, à ses collaborateurs, et à ses collègues. Tout s'enchaîna alors : un premier colloque en 1969, sur « La société canadienne française et son roman » ; un cours de littérature québécoise, matière enseignée pour la première fois sans doute en Europe ; la constitution d'un embryon de bibliothèque ; un premier mémoire de licence, en 1973, sur le roman de la terre⁴, suivi par une première thèse de doctorat. S'avisant qu'il y avait là un socle sur lequel on pouvait bâtir, le ministre Laurin décida d'encourager cette action. Mais il n'y avait alors aucune institution juridiquement apte à recevoir le soutien offert. On créa donc à Liège, en 1976, le centre d'Études Québécoises. Une fois n'est pas coutume en milieu universitaire : la fonction avait précédé l'organe.

Mais cette aventure⁵ n'aurait assurément pas eu lieu si le Québec n'avait été qu'une matière scolaire ou un thème scientifique de plus. Il y avait aussi et surtout ceci : Maurice Piron était un homme de combat. L'intellectuel en lui avait su s'engager dans les voies

3/ On pourrait ainsi étudier la préhistoire des études québécoises. Des moments fort en seraient la création du prix littéraire Belgique-Canada ou la tenue du colloque « Deux littératures françaises d'aujourd'hui » en 1972 (voir *Deux littératures françaises d'aujourd'hui*, n° spécial de la revue générale, n° 6, 1972). À titre d'anecdote, signalons aussi qu'Edouard Montpetit fut un des premiers membres étrangers de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique.

4/ Mireille Maquoi, *Le roman de la terre au Québec*, Québec, Presses de l'université de Laval, 1974.

5/ Sur laquelle on consultera Maurice Piron, « L'accueil réservé à la littérature québécoise en Belgique », dans *Lectures européennes de la littérature québécoise*, Montréal, Leméac, 1982, pp. 81-88.

progressistes qui s'étaient ouvertes à notre société après la seconde guerre mondiale, et il faisait alors entendre sa voix dans les débats qui devaient mener à la fédéralisation de la Belgique. Pour lui comme pour ses enthousiastes collaborateurs, penser le Québec, c'était aussi réfléchir aux alternatives pouvant s'offrir à la Wallonie.

Telles sont, mesdames, messieurs, quelques unes des circonstances qui expliquent cette longue fidélité dont témoigne l'activité des centres d'Études Québécoises.

En quoi ces études consistent-elles ?

En synthétisant, on peut dire qu'elles investissent ici deux grands champs thématiques, et se déploient sur deux terrains méthodologiques différents.

Le premier champ thématique est assurément le plus homogène. C'est celui de la littérature⁶. Ce premier champ n'est cependant pas étriqué, la situation propre de la littérature québécoise fait que s'y agrègent la problématique de la langue et celle de tous les arts de diffusion.

Le second champ thématique est celui qui est constitué par l'ensemble des sciences sociales et historiques : politologie, sociologie (avec la préoccupation importante de l'immigration), criminologie, droit constitutionnel, approche de la santé.

Le premier champ, disais-je, est le plus homogène et le plus structuré. Ceci peut s'expliquer par des facteurs à la fois historiques et sociologiques.

L'originalité québécoise s'est en effet donnée à connaître, à l'Europe et à la Belgique, à travers ses productions culturelles. Comment s'en étonner ? Si le Québec est une magie, on peut peut-être comprendre que celle-ci opère d'abord grâce aux lettres, à la chanson et au cinéma, plus aisément que grâce au droit international ou au nursing. C'est donc sur ce terrain que se sont d'abord cristallisés les intérêts des chercheurs. Ceux-ci ont tôt pris contact avec leurs homologues québécois, les chercheurs belges ont appris à se connaître entre eux, et nouent dorénavant des contacts sans

6/ C'est d'ailleurs le caractère dominant des préoccupations littéraires qui caractérise partout les Centres d'Études québécoises et les oppose aux Centres d'Études canadiennes qui semblent avoir une vocation pluridisciplinaire plus affirmée. La configuration belge n'échappe pas à la règle : le centre de l'ULB est principalement animé par des historiens, ceux de Liège et de Gand ont été fondés et dirigés par des spécialistes des lettres et de la langue.

nécessairement passer par le relais des institutions québécoises. Contacts directs des centres belges entre eux, ce qui est un tour de force dans ce pays aux multiples clivages (n'avais-je pas parlé de magie ?) ; contacts directs avec d'autres centres, comme le centre d'Études canadiennes de Groningen ou le Centre d'Études québécoises de Bologne. Du côté des sciences sociales, la situation est quelque peu différente : l'éclatement des thématiques autant que le décalage chronologique de ces études fait que nous en sommes encore le plus souvent au stade des relations bilatérales, entre équipes québécoises et équipes belges.

Sur le plan méthodologique, les études québécoises couvrent deux types de démarches bien différentes.

De première part, des universitaires formés à l'étude d'un objet donné – le cinéma, la démographie ou l'histoire –, analysent cet objet en tant qu'il se manifeste d'une manière spécifique au Québec : on fait ainsi du cinéma québécois, de la démographie québécoise ou de l'histoire québécoise. De ce point de vue, le chercheur belge ne se distingue pas de son collègue québécois : il se donne les mêmes objets, a les mêmes outils, les mêmes méthodes. Ce qui le différencie de ce collègue, c'est uniquement sa relative pauvreté en moyens d'étude et d'action (graduellement corrigée par le renforcement des quelques fonds québécois européens les plus performants et les mieux situés géographiquement).

La deuxième piste méthodologique est celle de l'étude comparative ; comparaison du droit linguistique, comparaison du fonctionnement de l'édition, comparaison des règles du financement des partis politiques... Une telle perspective répond bien à la fonction que j'ai assignée au mythe québécois : elle permet en effet de se comprendre soi-même autant qu'elle permet de comprendre l'autre. de sorte que les études québécoises peuvent jouer le rôle citoyen qu'elles se donnent implicitement, comme je l'ai montré.

Deux cadres : la coopération internationale et la francophonie

Marquons ici deux temps d'arrêt. Le premier pour souligner que le développement des études québécoises a toujours été lié à celui de la coopération entre États. Coopération qui s'inscrivait primitivement dans le cadre des accords Canada-Belgique avant de devenir autonome en 1983 pour associer les entités fédérées que sont le Québec d'une part, la Communauté française de Belgique et la Communauté flamande de l'autre. Les études québécoises ont ainsi toujours bénéficié de l'attention et de la sollicitude des responsables de la coopération scientifique et culturelle, tant du Québec que de

la Communauté française de Belgique, et sans l'aide constante qu'ils ont prodigué à ceux qui étaient d'enthousiastes « québécoles après une journée », elles n'auraient pas atteint le degré de consistance qui est le leur aujourd'hui.

Le second temps d'arrêt m'amène au cadre plus vaste dans lequel s'insèrent souvent les Études Québécoises : ce cadre, cela ne surprendra personne, c'est celui de la francophonie.

Nombre d'actions menées dans le cadre de la coopération bilatérale – par exemple celle qui lie le Département d'Études Françaises de l'Université de Montréal au centre d'Études Québécoises de l'Université de Liège –, ont eu des objets transcendant cette bilatéralité. Ce fut le cas par exemple, en 1986, à l'occasion d'une vaste manifestation ayant le cinéma québécois comme objet : le colloque qui en constituait un aspect était consacré à « l'émergence des cinémas francophones ». Ce fut aussi le cas en 1990, avec une rencontre organisée par Lise Gauvin et moi-même à l'Abbaye de Royaumont, rencontre consacrée à la diffusion de toutes les littératures francophone du Nord.

Vertébrer la problématique francophone : voilà une des fonctions qu'auront joué et que doivent encore jouer les études québécoises. Celles-ci ont en effet atteint, au Québec, un rare niveau de solidité, de sorte qu'elles forment à l'endroit des chercheurs européens une exigence de qualité, cette qualité qui fait largement défaut dans les études francophones.

Raisons des études québécoises, thèmes, méthodes. Il est temps, pour terminer ce parcours mené au pas de charge, d'évaluer les retombées, en dehors du monde scientifique.

Ces retombées sont de trois ordres.

Retombées humaines : la coopération a suscité entre Québec et francophonie belge un flux permanent de personnalités de premier ordre, et la journée qui se déroule en témoigne abondamment. Outre les nombreux liens personnels noués, d'autres participants aux échanges ont également pu commencer chez le partenaire des carrières professionnelles diversifiées.

Retombées économiques. Les animateurs de la coopération ont toujours eu le souci de ne pas traiter l'objet de leurs échanges de manière purement académique. Ainsi, la rencontre de Royaumont a rassemblé non seulement des universitaires et des écrivains, mais aussi nombre de professionnels du livre (éditeurs, diffuseurs, etc.), ce qui a pu déboucher sur des propositions concrètes à propos de la diffusion du livre québécois en Europe. Et pour prêcher d'exemple,

la quasi-totalité des publications des études québécoises ont donné lieu à des co-éditions où sont intervenues des maisons bruxelloises, wallonnes, françaises et québécoises.

Retombées politiques. La coopération scientifique a contribué à créer en Belgique francophone un ensemble de forces sur lequel le Québec a toujours pu compter. En retour, le Québec a joué et joue un rôle de modèle pour certains aspects de la politique sociale et culturelle dans la Communauté Bruxelles-Wallonie. Pour avoir présidé le Conseil supérieur de la langue française de cette Communauté, je puis attester que c'est particulièrement le cas en ce qui concerne la politique de la langue⁷.

La nature des lointaines racines des études québécoises, que j'ai décrites en commençant, explique aussi que la séduction pour le Québec ne soit pas une paisible histoire d'amour. Car l'Européen sait que, dans l'aventure, il joue sa propre identité. Et celle de son partenaire. Dans *Lolita*, de Vladimir Nabokov, on voit la vieille Europe, risible dans ses vieux travers, tomber amoureuse d'une Amérique qui lui offre son insolente fraîcheur. Amour désespérant, car il met radicalement en question les valeurs sur lesquelles l'aîné à vécu ou cru vivre jusque là, et parce que la fraîcheur peut aussi être fadeur.

On comprend que le Québécois vive parfois mal notre fascination, qu'il désire. Lui-même n'est-il pas partagé entre le narcissisme que lui autorisent la jeunesse et le développement, et les doutes que lui soufflent cette même jeunesse et son isolement, entre son assertivité et ses fragilités ? De ces déchirements témoigne bien une littérature habitée par des sentiments contradictoires et forts, qu'en 1990, je qualifiais de « Littérature d'extrême-occident⁸. »

Ainsi le Québec nous interpelle, mais à son tour, nous ne cessons de l'interpeller. Québécois, l'Européen vous demande souvent des comptes. Il vous dira longtemps : « Vous êtes le sel de notre culture. Mais si le sel s'affadit, avec quoi le salera-t-on ». Être objet d'études – les études québécoises – c'est accepter le risque d'être ainsi interrogé. Fructueux dialogue que cette journée poursuit.

7/ Je témoigne largement de ceci dans mon livre *La langue et le citoyen*, Paris, P.U.F., 2001.

8/ « Littérature d'extrême occident », *La Wallonie*, 16.1.90 (à propos de l'anthologie de L. Gauvin et G. Miron).

Québec-francophonie : sentiment de la langue et surconscience linguistique

Discours de M^{me} Lise GAUVIN

La littérature québécoise a ceci de commun avec 'autres jeunes littératures que les questions de représentations langagières y prennent une importance particulière. Importance qu'il faut voir comme un désir d'interroger la nature même du langage et de dépasser le simple discours ethnographique. C'est ce que j'appelle la *surconscience linguistique* de l'écrivain. Je crois en effet que le commun dénominateur des littératures dites émergentes, et notamment des littératures francophones, est de proposer, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues / littérature dans des contextes différents. La complexité de ces rapports, les relations généralement conflictuelles – ou tout au moins concurrentielles – qu'entretiennent entre elles une ou plusieurs langues, donnent lieu à cette *surconscience* dont les écrivains ont rendu compte de diverses façons. Écrire devient alors un véritable « acte de langage ».

La *Surconscience linguistique* affecte donc, à des degrés divers, les écrivains des littératures francophones, ces littératures qu'on a tendance à reléguer au rang de littératures régionales, minoritaires, ou encore « mineures », au sens où l'entendent Deleuze et Guattari, d'après Kafka, c'est-à-dire une « littérature qu'une minorité fait dans une langue majeure¹ ». Ce modèle, certes séduisant, a été contesté, du moins en ce qui concerne la littérature antillaise, pour

1/ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

son relent de colonialisme². Pour la littérature québécoise, il est difficile de parler de « minorité » puisqu'il s'agit de la très grande majorité des francophones d'Amérique. par contre, on sait que les littératures francophones, à la différence des autres littératures américaines et sud-américaines, sont les seuls à n'avoir pas renversé en leur faveur la dialectique du centre et de la périphérie. Si la définition première de littérature mineure ne s'applique pas indifféremment à toutes les littératures francophones, l'extension que Deleuze et Guattari donnent au sens même de littérature mineure leur convient admirablement, soient « les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle que l'on appelle grande (ou établie)³. »

Parmi ces conditions révolutionnaires, l'une des premières est celle qui fait que l'écrivain est, à cause de sa situation, condamné à *penser la langue*. Amère et douce condamnation que celle-ci. La proximité des autres langues, la situation de diglossie dans laquelle il se trouve le plus souvent immergé, une première déterritorialisation constituée par le passage de l'oral à l'écrit, et une autre, plus insidieuse, créée par des publics immédiats ou éloignés, séparés par des historicités et des acquis culturels et langagiers différents, sont autant de faits qui l'obligent à énoncer des stratégies de détour. Stratégies qui prennent les formes les plus diverses, qui vont de la transgression pure et simple à la mise en place de systèmes astucieux de cohabitations de langues ou de niveaux de langues, qu'on désigne généralement sous le nom de plurilinguisme ou d'hétéro-linguisme textuel.

La *surconscience* qui habite l'écrivain francophone a été nommée de diverses façons. En voici quelques témoignages :

Je suis français : voilà qui unit, dans les profondeurs de la sémantique, langue et nation. Je suis un Suisse d'expression française : voilà qui définit tant bien que mal et voilà qui disjoint. Comment, dans ces conditions, ne pas en venir à penser que toute langue est relative, toute culture contingente⁴ ? (Étienne Barilier)

La langue française n'est pas la langue française : elle est plus ou moins toutes les langues internes et externes qui la défont⁵. (Abdelkebir Khatibi).

L'écrivain français écrit français. Nous, nous écrivons *en français*⁶. (Henri Lopès)

2/ R. Confiant, *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle*. Paris, Stock, 1993.

3/ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, pp. 33-34.

4/ *La quinzaine littéraire*, 16 mars 1985, « Écrire les langues françaises ».

5/ *Ibid.*

6/ « L'écriture entre les langues », conférence prononcée à Tokyo en 1991.

Plus près de nous, des écrivains d'Acadie disent la difficulté de nommer le « creux d'une langue⁷ ». (France Daigle)

De mon côté, j'ai eu l'occasion, au cours des dernières années, d'interroger un certain nombre d'écrivains sur les rapports qu'ils entretiennent avec leur langue d'écriture et de recueillir des témoignages qui sont autant d'autobiographies linguistiques, de préfaces ou de postfaces à des œuvres dont elles fournissent le point de départ et le fil conducteur. Parmi les déclarations les plus percutantes, je retiens celles-ci :

Au fond, tout mon travail de vingt à quarante ans a été de rechercher cette ombre perdue dans la langue française⁸ (Assia Djébar)

Le problème c'est que je ne trouvais jamais le mot exact qui correspondait à ce que je voulais dire⁹. (Ahmadou Kourouma)

Il y a une tour de Babel ou de Babelge (comme on dit). Il y a Arthur Rimbelge, Arthur Québelge : on peut inventer ce qu'on veut... Il faut faire entendre l'INOUIVERSEL¹⁰. (Jean-Pierre Verheggen)

La notion de *surconscience* renvoie à ce que cette situation d'inconfort dans la langue peut avoir à la fois d'exacerbé et de fécond. Cette situation, Gaston Miron l'avait un jour résumée dans une admirable formule :

Parfois je m'invente, tel un naufragé, dans toute l'étendue de ma langue¹¹.

On ne saurait indiquer plus clairement la polarisation de l'écrivain entre la menace de la perte, la condamnation au silence et la nécessité de l'invention, de la création au cœur même de la perte, naufrage et invention étant inextricablement liées.

Tout écrivain doit trouver sa langue dans la langue commune, car on sait depuis Sartre qu'un écrivain est toujours un étranger dans la langue où il s'exprime même si c'est sa langue natale¹², que « toute langue est étrangère à celui qui écrit¹³ » (Yves Laplace) et qu'« écrire une langue, c'est s'éloigner d'une langue¹⁴ » (Michel

7/ France Daigle, citée par Raoul Boudreau, dans *Les langues du roman*, sous la dir. de Lise Gauvin, PUM, 1998.

8/ « Territoire des langues », dans Lise Gauvin *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 30.

9/ *Ibid*, p. 156.

10/ *Ibid*, p. 180.

11/ Cf. Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 57.

12/ Sartre dit exactement ceci : « On parle dans sa propre langue, on écrit en langue étrangère » (*Les Mots*, Gallimard, 1972, p. 135.)

13/ *La Quinzaine littéraire*, 16 mars 1985.

14/ *Possibles*, vol. 11, n° 3, printemps-été, 1987.

Tremblay). Mais la *surconscience linguistique* qui affecte l'écrivain francophone – et qu'il partage avec d'autres minoritaires – l'installe encore davantage dans l'univers du relatif, de l'a-normatif. Ici, rien ne va de soi. La langue, pour lui, est sans cesse à (re)conquérir. Partagé entre la défense et l'illustration, il doit négocier son rapport avec la langue française, que celle-ci soit maternelle ou non. Comment donc se situer entre ces deux extrêmes que sont l'intégration pure et simple au corpus français et la valorisation excessive de l'exotisme, c'est-à-dire comment en arriver à cette véritable « exthétique du divers » revendiquée par Segalen et, à sa suite, par Glissant ainsi que par les signataires du manifeste *Éloge de la créolité*¹⁵ ?

Pour toutes ces raisons, je propose de substituer à l'expression « littératures mineures » celle, plus adéquate me semble-t-il, de *littératures de l'intranquillité*, empruntant à Pessoa ce mot aux résonances multiples. Bien que la notion même d'intranquillité puisse désigner toute forme d'écriture, de littérature, je crois qu'elle s'applique tout particulièrement à la pratique langagière de l'écrivain francophone, qui est fondamentalement une pratique du soupçon. Dans un ouvrage comparant la situation de la littérature québécoise à celle de la littérature belge francophone, *Trajectoires*¹⁶, je disais que nous avons en commun le fait d'être des littératures inquiètes. De l'inquiétude à l'intranquillité, il n'y a que le passage d'un sentiment à un état, l'un et l'autre aussi précaires.

« Ce qui caractérise notre temps, c'est ce que j'appelle l'imaginaire des langues, c'est-à-dire la présence à toutes les langues du monde », déclare Édouard Glissant¹⁷. Et l'écrivain de préciser : « Aujourd'hui, même quand un écrivain ne connaît aucune autre langue, il tient compte, qu'il le sache ou non, de l'existence de ces langues autour de lui dans son processus d'écriture. On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues¹⁸. Bien que ces processus touche les écrivains de toutes les cultures, Glissant parle du « tourment de langage » particulier à ceux qui « appartiennent des zones

15/ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Rafaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Gallimard, 1989.

16/ Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg, *Trajectoires. Littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Bruxelles et Montréal, Labor et PUM, 1983.

17/ « L'imaginaire des langues », entretien avec Lise Gauvin, dans *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, PUM, « Prix de la revue Études française », 1995, Paris, Gallimard, 1996, p. 112.

18/ *Ibid.*

culturelles où la langue est (...) une langue composite¹⁹. Dans le cas où une langue domine l'autre, ajoute-t-il, « le ressortissant de la langue dominée est davantage sensible à la problématique des langues ».

De son côté, Jacques Derrida affirme, dans *Le Monolinguisme de l'autre*, que la situation d'un écrivain comme celle du marocain Khatibi dont la langue est exceptionnelle et en même temps exemplaire d'une structure universelle : « elle représente ou réfléchit une sorte d'«aliénation» originaire qui institue toute langue en langue de l'autre : l'impossible propriété d'une langue²⁰ ». Exemplarité de l'écrivain maghrébin dont l'inconfort même est garant du métier qu'il exerce. Exemplarité partagée par l'écrivain québécois qui, réfléchissant sur son propre parcours dans la langue, affiche de façon manifeste l'étrangeté d'une langue pourtant maternelle et renvoie par là à la situation de tout écrivain pour qui la langue est le lieu par excellence d'un espace rêvé, utopique ou atopique, avec tout ce que cette projection dans un ailleurs indéfini peut avoir de paradoxal pour qui fait profession d'écrire.

Du « tourment de langage » à l'« imaginaire des langues » : ne peut-on voir dans ces deux énoncés l'histoire même de la littérature québécoise ?

C'est du moins l'hypothèse que je formule et que je me suis appliquée à démontrer dans un ouvrage récent intitulé *Langagement* et portant sur « l'écrivain et la langue qu Québec ». En voici donc brièvement les principales conclusions en ce qui concerne le *senti-ment de la langue* exprimé par les écrivains québécois au cours des époques ou plus exactement les déplacements dans le discours sur la langue tel qu'il apparaît en littérature québécoise.

Percevant leur littérature comme une littérature de colonie, les écrivains du 19^e siècle décrivent leur langue comme une langue d'*exil* et insistent sur la distance qui les sépare, aussi bien physiquement que symboliquement, de la mère-patrie. Ainsi de Crémazie cherchant désespérément à obtenir l'attention du « vieux monde » et allant jusqu'à imaginer que le recours à une langue différente – comme le serait le huron ou l'iroquois – aiderait à faire reconnaître la littérature alors en émergence. Cet exotisme par la langue permettrait aux textes d'être traduits et, de cette façon pense-t-il, de mieux traverser l'océan grâce au cachet d'authenticité qui leur serait conféré. Moderne par cet éloge de la traduction, Crémazie

19/ *Ibid.*, p. 111.

20/ Paris, Galilée, 1996, p. 121.

n'en est pas moins le porte-parole de son temps par sa manière de concevoir la littérature en termes de norme et d'écart, soit comme une littérature française de la périphérie, donc doublement exilée : à la fois par sa langue et par ses lieux de production. Les générations qui suivent sont elles aussi prisonnières de cette problématique, les unes cherchant à accentuer leur différence par la mise en évidence de particularismes langagiers, les autres se contentant d'afficher une langue désespérément lisse, jouant à fond la carte de l'universel confondu avec l'hypercorrection. Attitudes trop symétriques pour ne pas être, d'une certaine façon, apparentées. Elles reposent toutes deux en effet sur une idéalisation de la langue qui, à partir de la notion de langue d'*exil* conduit à celle de langue-*refuge*, soit une langue qui servirait de (seul ?) fondement à une spécificité. Les deux attitudes, de plus, supposent une conception territoriale de la littérature, et, somme toute, exotisante puisque le comparant reste dans tous les cas le modèle extérieur et centriste. Il s'agit donc de savoir si une communauté peut ou non instituer sa littérature à partir d'une différenciation linguistique. Il n'en reste pas moins que pour Crémazie comme pour les groupes qui ont suivi jusque vers la deuxième moitié du XX^e siècle, la question du rapport à la langue se pose avant tout en terme de légitimation par rapport à la littérature-mère.

À partir des années 1960, cette même question prend une orientation nouvelle : pour les écrivains de Parti pris, elle ne saurait se discuter sans une analyse préalable du contexte politique et de la position de classe de l'écrivain. Prenant conscience de l'état de domination et de demi-colonialisme dans lequel se trouve alors la société québécoise, ces écrivains perçoivent la dégradation de leur langue comme effet de cette domination. La langue devient pour eux *symptôme* et *cicatrice*. Poètes et romanciers s'engagent alors dans une pratique volontariste d'une « langue humiliée » appelée joual et parlée par les classes laborieuses. Plus encore, ils décrivent leur propre étrangeté dans la langue et leur inconfort devant un matériau qui, par bien des points, leur échappe, démontrant et démontant en des textes-phrases, sorte de blues de la dépossession, leur propre aliénation dans le langage. Il ne s'agit plus d'attirer l'attention du « vieux monde », mais de créer les conditions nécessaires à l'établissement d'une littérature qui ne soit pas pure convention. La modernité littéraire qui ne soit pas pure convention. La modernité littéraire s'interroge à son tour sur les présupposés d'une langue, de toute langue, et le rapport au code qui les sous-tendent. De leur côté, les femmes qui écrivent insistent sur l'effraction et la transgression indispensables à l'avènement d'une parole et d'une écriture qui prennent véritablement en compte le féminin. Bien que toujours marquée, la langue est désormais perçue comme

une terre nouvelle à défricher et à déchiffrer, un terrain ouvert à tous les possibles, que ceux-ci soient avant tout ludiques, comme c'est le cas pour les écrivains venus d'ailleurs ont repensé la problématique des rapports langues-littérature et témoigné à leur manière de la traversée des cultures nécessaire à tout acte créateur. La langue y devient *passage* et *trace*, à la fois objet de deuil, de désir et de fascination.

Dans les œuvres narratives, les manifestations du jeu des langues sont également l'occasion de diverses transformations. De *parti pris* à Tremblay, de Ducharme aux romanciers des années 80, et à ceux dont le parcours passe par l'expérience d'autres langues que le français, on peut apercevoir des changements qui, en modifiant la fonction des langues ou des niveaux de langue dans le récit, transforment les poétiques romanesques du réalisme au carnavalesque, de la modernité à la post-modernité, les esthétiques évoluent vers un détronement progressif du narrateur en faveur d'une parole à relais et d'un mixage de codes qui modifient en profondeur l'horizon du récit.

Passage donc du tourment de langage à l'imaginaire des langues : tel me semble l'itinéraire emprunté par les écrivains québécois au cours des dernières décennies. Il m'est arrivé de proposer, à titre d'hypothèse²¹, que le sentiment de la langue s'est peu à peu modifiée à cause d'une nouvelle distribution des fonctions du langage dans la société québécoise. C'est-à-dire qu'en même temps que la langue se reterritorialise, l'écriture se déterritorialise et prend des distances avec la problématique identitaire. Dans cette perspective, le mouvement des années 60 est à comprendre comme une réponse à la difficulté de faire du français, dans la situation québécoise de l'époque, une langue moderne, urbaine, une langue de société et d'Etat. En somme, pour reprendre le schéma du socio-linguiste Henri Gobard, je dirais que le véritable enjeu n'était pas entre des variétés du français, ou dans un désir exacerbé de distinction par rapport au modèle français, mais dans la volonté de donner au français un statut de langue véhiculaire, de langue utilisée dans toutes les sphères sociales. Le débat se situait moins entre le vernaculaire québécois et le français châtié ou académique (référentiaire) qu'entre le français et l'anglais, alors utilisé comme langue véhiculaire, du moins dans les grands centres urbains comme Montréal. D'où le militantisme. D'où le jocal comme dénonciation d'un *no man's langue* ou d'une contamination involontaire. Une fois le statut

21/ « Poétiques de la langue et stratégies textuelles », dans *Objets et méthodes de la recherche littéraire*, Montréal, XYZ, 1993, p. 339.

accordé au français, la distribution s'est modifiée. Non seulement les attitudes des écrivains changent, mais l'opposition entre français vernaculaire et référentiaire tend à disparaître également. L'intervention d'autres langues devient possible. Le plurilinguisme est moins vécu sous forme de tension que de polysémie verbale et textuelle.

L'identification d'une littérature québécoise, en même temps qu'elle passe par la question de la langue, la dépasse également, dans la mesure où cette littérature a acquis un niveau d'autonomie suffisant pour, jusqu'à un certain point, éviter la cristallisation sur ce sujet et légitimer ses propres usages. La thématization de la langue, si elle envahit aussi bien les arts visuels que la poésie, n'a plus rien des crispations ataviques. Là comme ailleurs, la langue est devenue un espace de liberté et d'invention. Deux attitudes me paraissent à cet égard particulièrement significatives du nouveau sentiment de la langue qui anime les créateurs contemporains. Celle d'un Rober Racine s'appropriant les mots du dictionnaire pour les exhiber dans ses pages-miroirs ou créant son Parc de la langue française dans lequel les mots tiennent lieu de haltes et de paysage. Il faut voir dans ce travail, non pas une sacralisation de la norme, mais plutôt une appropriation de tout le champ – au sens propre comme au figuré – de la langue par un artiste qui a choisi de faire sortir les mots de leur gangue livresque et de les livrer nus à l'imagination du lecteur devenu spectateur ou simple promeneur. Désacralisation qui, dans le dernier recueil de Paul-Marie Lapointe, *Le Sacre*²² prend l'aspect d'un retournement parodique : les jurons caractéristiques des Québécois y deviennent les figures d'un jeu à la fois irrévérencieux et poétique. On retrouve une liberté analogue, dans le domaine du récit, chez des auteurs qui, tels Gaétan Soucy, ne craignent pas de mélanger québécoisismes et néologismes au français le plus châtié. La langue est alors perçue comme un espace de fiction plus que de friction.

Ni phare ni éclairer, l'écrivain est celui qui, sans abdiquer son devoir de vigilance quant au statut social accordé au français, rend compte d'une variance infinie des poétiques. Soit d'un imaginaire *de* et *par* la langue, d'une *surconscience linguistique* qui a évolué peu à peu vers une conscience de la langue comme d'un vaste laboratoire de possibles. Tel est *langagement* dont témoignent ses œuvres.

« Les mots, pur chacun de nous, écrivait Bakhtine, se partagent en mots personnels et en mots d'autrui, mais les frontières entre ces

catégories peuvent être fluctuantes, et c'est aux frontières que se livre le dur combat dialogique²³. » Mais ce combat diabolique, en littérature québécoise, s'est transformé peu à peu en histoire d'amour avec la langue.

Quand l'écrivain rêve d'inventer une langue, sa langue, cela peut donner quelque chose comme le bérénicien, cette utopie ducharmienne qui veut que le verbe avoir se conjugue toujours avec le verbe être. L'aboutissement de cette langue rêvée, de cette conciliation, je le perçois dans le roman *Dévadé* du même Ducharme et particulièrement dans cette phrase magique et magnifique : « Me casse pas. Je suis tout ce que j'ai. »

Cette phrase me paraît pouvoir être mise en exergue à l'ensemble de la littérature québécoise. Elle rend compte d'une conscience de la fragilité qui se meut aussitôt en force, celle de l'intranquillité. Cette littérature a l'avantage de n'être pas là où on l'attend. Encore trop peu connue à l'étranger, elle ne répond pas aux images clichés que l'on veut y voir. Les écrivains ont renoncé depuis longtemps à l'exotisme d'un primitivisme sauvage, ainsi qu'aux atouts folkloriques. À quelques exceptions près. Les écrivains choisissent de se dire dans une conscience aiguë de leurs limites et d'une précarité qu'ils 'appliquent à déjouer avec patience. Littérature de l'Extrême-Occident, a-t-on dit au sujet de la québécoise. de l'Extrême-Amérique également. À l'étrangeté de l'écriture comme telle, s'en ajoute une autre, celle de l'étrangéité dans le continent américain. La littérature québécoise se trouve ainsi affectée d'un double coefficient d'étrangeté ». Elle a hérité des blessures de la colonisation sans en prendre en contrepartie les bienfaits : celui de l'immense marché auquel ont eu droit les littératures sud-américaines, jouant à rebours le jeu des empires détruits. Dans ce domaine de la diffusion comme dans les autres, la littérature québécoises n'a rien d'assuré de tranquille.

Le paradoxe de l'intranquillité, c'est qu'elle s'inscrit dans une durée, qu'elle persiste et signe. « Si peu que j'aie écrit, la littérature est toute ma vie, déclarait Miron. Et ainsi de plusieurs autres. Dont je suis. L'intranquillité est une force, un privilège que la littérature québécoise partage avec d'autres littératures qui, sur la scène du monde et de manière chaque fois différente, déroutent et dérangent, car elles ne seront jamais établies dans le confort ou l'évidence de leur statut.

Écrire aujourd'hui

Discours de M^{me} Marie-Claire BLAIS

Lorsque je commençais à écrire ces lignes, j'apprenais dès neuf heures du matin, par la radio, la télévision dans mon pays les atroces nouvelles que le monde entier ne tarderait pas à apprendre, l'effondrement, sous les attaques aériennes des terroristes, des deux vastes tours du World Trade center, j'assistais comme tant d'autres à l'état de siège de la ville de New York, je serais témoin comme tant d'autres aussi, de si près, par cette image sans pitié de la télévision, laquelle en pénétrant partout et dans tous les foyers ne nous permet plus d'ignorer les calamités, les horreurs du monde dans lequel nous vivons, oui, je verrais dans cette magnifique ville de New York soudain atterrée, brisée, défigurée par le feu, la fumée, cela en quelques instants, la destruction de milliers d'êtres humains, comme vous, je serais témoin d'une indicible tragédie nous concernant tous, pendant plusieurs jours, plusieurs nuits, plusieurs semaines, je ne pourrais oublier ces milliers de morts, de blessés, alerté la conscience du monde, dont les noms, les visages perdus nous semblaient aussi proches que ceux de nos parents, amis, frères et sœurs, comme si avec eux tous on nous avait sacrifiés nous aussi de même que des générations entières à venir. Quelques jours plus tard, le 15 septembre, dès la reprise du trafic aérien entre les Etats-Unis et le Canada, je retrouvais quelques amis là-bas, à Key-West, quelques-uns rentraient de New York et étaient encore choqués, bouleversés, ces amis artistes, peintres ou écrivains étaient aussi inquiets, angoissés que l'était toute leur nation, si peu de temps après les sinistres événements, tous redoutaient des représailles, une guerre qui ferait encore des victimes innocentes, comme la guerre du Vietnam dont plusieurs américains sensibles ne sont pas encore

guéris. Et chacun de ces écrivains, de ces artistes, exprimait son désarroi, sa douleur son impuissance, en se disant : Mais comment écrire, comment peindre désormais : Oui, et je le pense aussi avec eux : Comment écrire aujourd'hui, où en puiser parfois le courage, en une époque aussi guerrière quant l'art a le devoir de combattre la violence, quand nous écrivains, sommes dans cette course à la mort, à la destruction, si peu écoutés ?

Pierre Mertens, critique littéraire, romancier, dramaturge, poète, écrivain engagé, dit dans un entretien avec Danielle Bajomée qui l'interroge sur le traitement de la violence dans ses livres (le roman cité est ici *Perdre*). Oui, dit Pierre Mertens, il y est surtout question de la violence et du combat mené contre elle. – Pierre Mertens admet que ses livres sont des cris de fureur contre les violences d'aujourd'hui et il ajoute : « comment combattre la violence sinon par l'amour », car la violence que dénoncent des livres puissants, tels que *Perdre* et *Terreur*, n'est-elle pas surtout celle du monde ? Certes, les êtres de *Perdre* et *Terreur* éprouvent aussi de grandes violences personnelles, celles de la jalousie amoureuse, ou de la colère ou de l'indignation, mais tous essaient de maîtriser en eux-mêmes cette fièvre de la violence si vite ranimée. Mais du moins, ces êtres combattent cette violence, tentent de l'apaiser par l'amour, la compassion. Je crois que Pierre Mertens, comme Kafka, et tant d'autres écrivains, du passé, du présent, torturés par les mêmes états de conscience aiguë devant la fragilité de leur époque, décrit bien, dans ses livres, comme dans ses entretiens et dans tout l'engagement de son art, cet écrivain d'aujourd'hui qui doit en quelque sorte écrire malgré lui, dans cette instabilité d'une violence continue qui ne cesse de le tourmenter. Car nous aussi nous écrivons cernés par cette haute tension du brasier, du monde, et celles qui ne le sont pas, mais qui nous menacent peut-être davantage, nous cotoyons les terreurs devenues familières, presque quotidiennes, nous écrivons donc dans ce chaos insidieux du 21^e siècle, nous savons malheureusement comme l'écrivait D. H. Lawrence qui fraya toutes ces terreurs lui aussi, bien qu'en apparence seulement, elles fussent alors plus modérées, mesurées : « ce que veulent les gens, c'est la haine, rien d'autre que la haine et au nom de l'amour et de la justice, ils haïssent.

Et pourtant, malgré cette montée de la haine, ce perpétuel déchirement du monde, en lui, et autour de lui, l'écrivain d'aujourd'hui écrit, s'inspirant parfois même de cette matière de la violence qu'il doit exposer, analyser dans ses livres, tout en la dénonçant sous toutes ses formes fanatiques, comme le firent Kafka et Dostoïevski avec un instinct si prophétiques, annonçant l'ère de violences et de persécutions religieuses et raciales dans laquelle nous vivons.

Katherine Mansfield, Virginia Woolf n'ont cessé d'écrire aussi sur ces effets d'une sournoise violence, celles d'une guerre s'attaquant aux plus faibles, comme on le voit dans le roman de Virginia Woolf, *Jacob's Room*, c'est ce même poison de la guerre, du mal honteux de la violence, de la haine qui poussera Virginia Woolf au découragement, car si elle avait pu y faire face si héroïquement par l'écriture, elle ne pouvait concevoir que l'un des siens en fut victime et que s'étendit autour d'elle, la malédiction : elle s'élança vers la mort comme vers l'innocence ; Kafka était aussi exténué par cette violence lorsqu'il mourut, et pourtant, tous, écrivains d'aujourd'hui, d'hier et de demain, crucifiés par ces misères et malédictions de leur temps, ils eurent recours à cette grâce de l'écriture, jusqu'à la perte totale de leurs forces et de leurs vies.

C'est que cela est peut-être indispensable, « ce cri de fureur » dont parle Pierre Mertens, l'expression de notre colère, indispensable de dire, d'écrire ce que nous ressentons et l'art de la fiction littéraire ne nous permet-elle pas de tout dire ? Nous pouvons, dans nos livres, sous les traits de nos personnages souvent jumelés à des caractères d'amis, d'écrivains contemporains que nous avons connus, décrire ces préoccupations qui sont les nôtres : un vieux critique un peu désabusé, écrivain rival des jeunes générations décrit ainsi l'œuvre (dans *Soifs*, dans lequel il y a plusieurs portraits d'écrivains) de Daniel, écrivain de comme Jerome Bosch et Max Ernst, on plonge avec lui dans la Nef des Fous comme dans Le Jardin des délices, on remarquait à peine à la première lecture du manuscrit, tout doucement, qu'il nous dirigeait vers ces régions vertigineuses de l'enfer, traitait-il de la folie des hommes, ce thème si cher à Bosch, de la mort, il juxtaposait dans ses compositions délirantes le monde moderne et l'ancien, partout un grouillement théâtral, une étrange procession de la faune humaine, de sa flore, la *Nef des Fous*, le *Jardin des délices*, comme Max Ernst, Daniel assemblait des objets, des collages, en trompe-l'œil. Or, Daniel est de ces écrivains très spontanés, dévoré par l'urgence de vivre et de connaître, qui, dans son écriture, comme nous le faisons aujourd'hui, avec le même sentiment d'urgence et d'alerte, utilise tout ce qu'il voit et entend autour de lui, dans la composition brisée de ses assemblages. Et ces cris, ces voix qu'il nous fait entendre sont souvent discordants. Accusant Daniel d'avoir abusé jadis des drogues dures, de vieux écrivains, amis critiques de Daniel ne voient en lui que cette nouvelle génération d'écrivains s'appropriant avec désinvolture d'un langage qu'ils font et défont à leur manière, certains de ces vieux écrivains appartiennent à de transcendants cercles de poètes, ils sont poètes, écrivains, traducteurs et commentent entre eux leurs traductions de Dante et de Virgile, Daniel en apparence plus léger, juge que ses vénérables amis ont

atteint sans doute les plus hauts niveaux de l'acuité de la conscience, l'existence et ses trivialités, pense Daniel, ne leur semblaient-elles pas une armure de lourdeur qu'ils déposeraient sans lutte aux portes de l'éternité ? quand lui, Daniel, jeune et sensuel, s'il est un homme, un écrivain nouveau, sent que le passé de son père l'a usé avant sa naissance car n'y-a-t-il pas toujours même pour un écrivain du présent, une cohabitation troublante avec le passé, troublante et chaotique ? D'autres poètes, parmi les amis de Daniel ont choisi le retrait, le silence, ainsi le père Charles pour qui « l'écriture est une opération de clarté et de transparence » et qui se retire du monde, dans un lointain monastère en Inde. Charles se compare lui-même à ce vieux Schopenhauer se préparant à quitter le monde. Mais ce monde, Charles peut-il le quitter vraiment ? N'a-t-il pas envahi les régions les plus secrètes de son âme, quand ce poète ne peut plus contempler la mer de sa fenêtre, le soir, ou évoquer ce moment, dans son écriture, sans revoir le refoulement de réfugiés urbains sur les plages ?

Était-ce la moiteur de l'air dans les chambres où chacun écrivait tout le jour, ou la suffocante chaleur derrière les stores, le vent fou des cyclones sur l'atlantique, Charles ne supportait plus la mer, les îles, ne plus la voir, ne plus la voir, avait-il écrit dans l'un de ses poèmes, en ouvrant sa fenêtre le matin, que voyait-on qui n'avait pas regagné le large, ils étaient là, englués sur nos plages, c'étaient des pneus gonflables que l'eau avait rongée, toute une incertaine flottille à la dérive avec ses radeaux, ses embarcations de bois ou de caoutchouc, dont les formes étaient celles de petits cercueils...

Charles, poète solitaire et souvent exilé est malgré lui encore, poète d'aujourd'hui dont la conscience est constamment assaillie, le séparant de cet état de transparence, de clarté, qu'il recherche dans ses méditations, clarté et transparence qu'il ira chercher de plus en plus loin, sans pouvoir les retrouver, pendant que pèse sur lui la pensée d'une mort inéluctable ? Adrien, le vieil écrivain dit de Daniel qu'il a écrit ses livres sous l'influence de quelque pernicieux produit, l'héroïne peut-être, quand Daniel dit de lui-même qu'il a été sauvé par l'écriture de ces mêmes effets toxiques. Pourtant la vision de ce jeune écrivain de son siècle est dérangée et dérangeante, il possède une longue mémoire et un cœur trop tendre, rien ne semblait l'avoir protégé du cercle des damnés.

Car Daniel, jeune américain de famille prospère ne peut oublier le passé de ses parents juifs, il ne peut oublier ceux qui ont assassiné un grand-oncle, de lointain cousins et cousines dont il portera toujours le deuil, n'étaient-ils pas comme lui, Daniel, doués exceptionnellement doués, pourquoi devaient-ils tous disparaître si tôt ? Et pourtant la culpabilité de Daniel n'est-elle pas de naître trop tard de ne pas avoir pu être là au temps des massacres ?

Daniel se souvient de ces fantômes qui le visitaient pendant cette extase que lui procuraient autrefois les drogues, il revoit l'immatriculation sur le bras de son père, ce père secret qui jamais ne parle de son passé, un jour, Mélanie, la femme de Daniel voit l'écrivain qui hurle debout sur un rocher près de l'océan, Daniel dit qu'il est debout sur le crâne décharné du grand oncle Samuel fusillé dans le ghetto, surgissent des mers, des océans, les visages livides de tous ceux qui ont péri avant sa naissance, toute l'œuvre de Daniel sera imprégnée de ses morts, dont, à sa façon il veut glorifier le courage, la dignité, pendant leur bref passage sur la terre. Daniel pense à Gertrude Stein qui fut miraculeusement épargnée, l'Envahisseur, l'Occupant était à sa porte mais l'écrivain avait été imperturbable dans son appartement de la rue de Fleurus, Daniels ne partageait-il pas cette croyance insensée avec Gertrude Stein que l'art, le langage triompheraient de tout, que si accablant fût son héritage, l'écriture le guiderait toujours tel un phare éclairant la nuit. Les réflexions de Daniel, écrivain de trente ans, se rapprochent malgré l'écart des générations, de ces questions que se pose Justin, écrivain pour qui s'achèvera bientôt la vie : homme modeste, il avait toujours senti que son œuvre devait dénoncer les conflagrations, les plus dévastatrices, les bombardements d'Hiroshima, de Nagasaki, quand sous les villes détruites, il avait vu poussière extirpée de la chair brûlée, des hommes, des femmes, des enfants sous le métal des armes, Justin refuse de quitter la vie sans vouloir être aussi comme Daniel, un éloquent témoin de son temps : après avoir écrit un livre sur la Chine moderne, dans sa modestie, son humilité qui ne sont pas celles de l'insolent Daniel, il rêve de s'éclipser délicatement la plume à la main, tel un peintre chinois, un vieux philosophe. Ces références à ces personnages de ce livre *Soifs* ne sont là que pour tracer quelques portraits d'écrivains d'aujourd'hui pour qui l'écriture est une joie, mais aussi un acte de conscience ce qu'elle est aussi pour l'écrivain, le romancier Pierre Mertens lorsqu'il écrit les *Éblouissements* œuvre dans laquelle la poésie se mêle à l'histoire quand remontent à la surface dans ce superbe récit les eaux de ces lugubres années trente où l'auteur n'étant pas encore au monde, n'a pu découvrir et assumer comme le fit Daniel dans le manuscrit de ces étranges années d'une guerre où il était absent, que par son intuition d'artiste et de poète et le poids de connaissances antérieures.

Comme Daniel, Pierre Mertens refuse d'oublier, il tente de nous faire comprendre qu'à l'heure de la modernité nous devons garder en mémoire les terribles erreurs du passé, afin qu'elles ne se répètent plus, et pourtant nous savons combien elles ne cessent de se répéter et d'offenser le visage de l'humanité. Avec la figure du docteur Been, homme de bonne volonté, mais poète qui se laisse

éblouir et trompé par le règne nazi, Pierre Mertens nous rappelle notre vulnérabilité à ces éblouissements des ténèbres qui pourraient encore nous perdre aujourd'hui, il nous dit, attention, le docteur Benn était un homme de son temps, qui ne craint pas de se frotter à la déchéance humaine, un homme capable de pitié et de douceur, et soudain, que devient-il, cédant peu à peu aux séductions d'une politique de l'effroi, un complice du nazisme, un poète dévoyé, un homme fourvoyé à la conduite aveugle, un enfant de la collective barbarie, lui aussi, un être dépouillé de scrupules. « Comme est donc étroite la marge de manœuvre dont dispose encore l'esprit » écrit Pierre Mertens dans *Les Éblouissements*, c'est parce que lui seul aperçoit le monde tel qu'il est, « un abattoir, un pavillon pour pestiférés, un cauchemar dont il n'advient pas souvent qu'on soit tiré » qu'il faut se replier farouchement sur lui-même, qu'il lui est imposé de se retrancher mais au milieu du monde, même, en quarantaine. « Car – ne croirait-on pas entendre Dostoïevski, il ne faut point perdre l'homme des yeux, et ne jamais s'en laisser distraire, car il est meurtrier et pitoyable. « Épouser le monde, comme le fit le docteur Benn, pour lui devenir passionnément adultère ». Je crois moi aussi, comme Pierre Mertens, que l'écrivain d'aujourd'hui est aux prises à toutes ces ambiguïtés morales, ce même questionnement, cette inquiétude au sujet de l'être humain qui progresse si lentement, dans sa nature profonde. En même temps, il est vrai que ce monde est aussi un jardin de délices et de beautés, ce que le poète en nous ressent et exprime avec force et gratitude, en oubliant parfois aussi qu'il est pour certains le lieu de tous les crimes. Mais dans son ambiguïté, l'écrivain d'aujourd'hui ne peut faire autrement que de lier ensemble le monde et la vie intime des êtres, c'est cette complicité que décrit aussi Pierre Mertens dans son roman *Les bons offices*.

Regis Debray écrivait en 1974 dans le *Nouvel Observateur*, en citant *Les bons offices*, Pierre Mertens raconte l'histoire de quelqu'un qui ne se reconnaît plus dans son image, cette histoire est d'autant plus douloureuse que ce quelqu'un n'est pas n'importe qui, mais un représentant attitré des droits de l'homme de par le monde, chargé de diverses missions humanitaires au Moyen-Orient : « Pierre Mertens, je le pense aussi, aime ces paraboles très modernes où chacun de nous peut soudain être confronté à de graves imperfections, comme le fut le Docteur Benn, dont la vie privée n'était pas exemplaire, bien que ce fût un homme bon. Ici le grand médiateur pour la paix dans le monde, Paul Sanchotte brouille sa propre image de tels mensonges et erreurs qu'il plonge dans le tourment sa femme d'abord, et peu à peu comme le fit Benn, toutes les femmes de sa vie, mais plus encore c'est avec lui-même que l'image est fendillée, d'une telle déception qu'elle le mène au

suicide. Pierre Mertens sait combien il est dur de se réconcilier avec le monde tout en étant conscient de ses impasses, l'histoire de ses héros est souvent celle de leur solitude auprès des autres où la lutte du militant sera souvent vaincue, mais il croit qu'il faut oser combattre en disant tout, et sur tous les fronts, humain, personnel et politique, dans la multiplicité de ces méandres et impasses avec l'autre, son écriture déborde d'engagements de relations qui s'entremêlent, d'un goût de la différence d'un amour de la fête dont éclate aussi des mêmes excès Malcolm Lowry dans *Au-dessus du Volcan*.

Car c'est ce qui soutient l'écrivain dans sa lutte lorsqu'il écrit aujourd'hui, c'est ce lien de mystique fraternité qui existe entre lui qui absorbe le présent chaque jour dans sa réalité et ceux qui ont écrit avant lui, c'est à quinze ans en lisant une phrase de Kafka dans un train que Pierre Mertens découvre sa condition d'écrivain futur, c'est une page du journal de Kafka écrite dans le doute et la souffrance, qui établit cette fraternité créatrice, « j'ai en l'espace de deux pages, vécu la condition d'écrivain », dit Pierre Mertens, « tragiquement et dans le triomphe ».

Car que ferions-nous sans cette fraternité et la miraculeuse opiniâtreté ou constance dans le travail de ceux qui nous ont précédés ? Tant écrire aujourd'hui c'est aussi écrire comme hier, il nous faut admirer l'entêtement de Proust qui écrivait comme nous, dans le risque, le danger, encerclé de ces défavorables climats que nous connaissons aujourd'hui et qui nous laisse sans repos, la menace des guerres et ce qui marquait hier l'œuvre de Proust, la Première guerre mondiale en laquelle il voyait l'effondrement du monde, pendant qu'il écrivait dans sa chambre de malade, ces mêmes effondrements, ces mêmes destructions, nous les sentons pareillement nous environner de toutes parts, pendant que nous écrivons dans nos frêles forteresses devenues trop transparentes. Mais ne sommes-nous pas là aussi pour parler de ces craintes, de ces terreurs pour nommer ce que Pierre Mertens appelle « la terreur d'une dictature, d'un régime policier, de la répression, de la torture comme système de gouvernement, ou ce que Pierre Mertens nomme ainsi : « la violence spectaculaire, outrancière apocalyptique à laquelle nous habitue déjà trop vite le 21^e siècle. Nous finirons par nous séparer, dut une héroïne de Pierre Mertens, dans *Les bons offices*, « Paul et moi, à cause d'une seule chose énorme qui serait le Biafra, qui serait la guerre du Vietnam, » ainsi, poursuit Pierre Mertens dans une entrevue avec Danièle Bajoméé parce qu'il lui apparaît soudain que l'Histoire est toujours là sous leur toit et qu'elle ne peut commettre que des ravages ». Si nous contemplons l'œuvre de Magritte elle est parfois faite de cette suspension d'un malheur,

d'une catastrophe sur cette terre où vivent les hommes, la pierre informe est là au-dessus de leurs têtes, ne la sépare d'eux qu'un fin nuage qui semble être la dernière expression de leur innocence.

Écrire aujourd'hui c'est écrire comme écrivait Beckett hier, l'histoire d'une humanité qui se dégrade, mais aussi ses espoirs de résurrection, c'est de garder l'espérance de grandes métamorphoses à venir, comme en rêvent malgré tout du fond de leurs abîmes d'ombres, ces personnages de Beckett avides de lumière.

« Je ne sais pas pourquoi sur quoi je suis en train d'écrire, écrit Clarice Lispector : je suis obscure pour moi-même, je n'ai eu initialement qu'une vision lunaire et lucide, et alors j'ai saisi pour moi l'instant avant qu'il ne fût mort et qui meurt perpétuellement ». Saisir l'instant, c'est peut-être cela, la passion de l'écrivain, saisir avec cet instant fugitif, le pouls de son époque, mais nous vivons à une époque en ce moment désastreuse me dit Monique Bosco, une amie écrivain, émue par les événements récents qui secouent l'Amérique du Nord, lorsque je demande à Monique si elle a pu trouver assez de paix intérieure, dans ce tumulte, pour écrire, ces derniers mois, elle me dit qu'elle n'a fait que cela, écrire, et je pense qu'il en est ainsi de nous tous, nous saisissons par l'écriture l'instant dans son paroxysme de douleur, nous ne pouvons agir autrement, la musique des mots est là qui apporte son réconfort. Je vois des mots, dit Clarice Lispector, c'est toujours actuel, ce que je parle est présent pur... Comme à la lecture du journal de Virginia Woolf, ces aveux de Clarice Lispector nous attirent par leurs harmonieuses révélations sur l'écriture, matière toujours vivante et changeante.

Maintenant nous savons que ces repréailles tant redoutées par mes amis pacifiques américains, peintres ou écrivains, que ces menaces de violence se sont malheureusement réalisées, des milliers d'innocents périront pendant cette guerre, nous constatons aussi que ce qui semblait pour plusieurs si solide, ne l'est pas, que ces terres d'accueils, les États-Unis, le Canada ouvriront de moins en moins leurs portes aux réfugiés, comme mes amis de Key West, de New York, ville qui vient d'être encore gravement éprouvée hier, je me demande avec eux tous, comment continuer d'écrire ou de peindre, et pourtant je sais que c'est dans cette continuité de l'art que sera pour mes amis la survie, si difficile soit pour chacun de nous l'acte d'écrire dans un monde chaque jour en péril.