

# Le Bulletin

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

## Séances publiques

### Réception de Paul Gorceix et François Emmanuel

**Roland Beyen - Paul Gorceix - Yves Namur - François Emmanuel**

### Cocteau et la Belgique

**Jacques De Decker** Cocteau sur les scènes belges - **David Gullentops** Hommage de Jean Cocteau aux écrivains belges - **Pierre Caizergues** Jean Cocteau-Christian Dotremont ou la rencontre de deux solitudes - **Jean-Baptiste Baronian** Jean Cocteau et Georges Simenon. Une amitié jouant à cache-cache - **Malou Haine** Jean Cocteau et ses compositeurs en Belgique - **Marc Danval** Le doux géant et le funambule. L'amitié Cocteau-Goffin - **Dominique Nasta** Cocteau et le surréaliste belge Ernst Moerman - **David Gullentops** Hommages à la reine Élisabeth par Jean Cocteau - **Angie Van Steerthem** Jean Cocteau et la radiodiffusion belge.

## Communications

**Hubert Nyssen** Enquête sur trois mille pages de Giono soustraites à l'édition - **Liliane Wouters et Jacques De Decker** L'écrivain et son lecteur - **Roland Beyen** De la ghelderodite pansienne à la ghelderodite bruxelloise - **Willy Bal** Présence, parcours et paradoxes de Valentin Yves Mudimbe - **André Goosse** La féminisation : réflexions et bilan - **Yves Namur** De la table à l'écrit, petit traité des gourmandises littéraires. II. Du bar de Marcel Thiry à la barbue de Marcel Proust, précédé d'un émincé Palmeira à la façon Owen.

## Prix de l'Académie en 2003





## **Séance publique du 24 janvier 2004**

### **Réception de MM. Paul Gorceix et François Emmanuel**

Discours de M. Roland Beyen.....	9
Discours de M. Paul Gorceix .....	23
Discours de M. Yves Namur .....	33
Discours de M. François Emmanuel .....	45

## **Séance publique du 6 mars 2004**

### **Cocteau et la Belgique**

#### **Cocteau sur les scènes belges**

par M. Jacques De Decker .....	59
--------------------------------	----

#### **Hommages de Jean Cocteau aux écrivains belges**

par M. David Gullentops.....	69
------------------------------	----

#### **Jean Cocteau-Christian Dotremont ou la rencontre de deux solitudes**

par M. Pierre Caizergues .....	91
--------------------------------	----

#### **Jean Cocteau et Georges Simenon. Une amitié jouant à cache-cache**

par M. Jean-Baptiste Baronian .....	113
-------------------------------------	-----

#### **Jean Cocteau et ses compositeurs en Belgique**

par Mme Malou Haine .....	123
---------------------------	-----

#### **Le doux géant et le funambule. L'amitié Goffin-Cocteau**

par M. Marc Danval.....	157
-------------------------	-----

#### **Cocteau et le surréaliste belge Ernst Moerman**

par Mme Dominique Nasta.....	165
------------------------------	-----

#### **Hommages à la reine Elisabeth par Jean Cocteau**

par M. David Gullentops.....	173
------------------------------	-----

#### **Jean Cocteau et la radiodiffusion belge**

par Mme Angie Van Steerthem.....	181
----------------------------------	-----

## **Communications**

### **Enquête sur trois mille pages de Giono soustraites à l'édition**

Communication de M. Hubert Nyssen à la séance mensuelle du 10 janvier 2004 .....	211
---	-----

### **L'écrivain et son lecteur**

Communication de Mme Liliane Wouters et de M. Jacques De Decker à la séance mensuelle du 14 février 2004 .....	221
---	-----

### **De la ghelderodite parisienne à la ghelderodite bruxelloise**

Communication de M. Roland Beyen à la séance mensuelle du 13 mars 2004.....	231
--	-----

### **Presence, parcours et paradoxes de Valentin Yves Mudimbe**

Communication de M. Willy Bal à la séance mensuelle du 10 avril 2004 .....	259
---	-----

### **La féminisation : réflexions et bilan**

Communication de M. André Goosse à la séance mensuelle du 8 mai 2004.....	267
--	-----

**De la table à l'écrit, petit traité de gourmandises littéraires :**  
**II. Du bar de Marcel Thiry à la barbue de Marcel Proust,**  
**precede d'un emince Palmeira à la façon Owen**

Communication de M. Yves Namur  
à la séance mensuelle du 12 juin 2004..... 279

**Prix de l'Académie en 2003**

**Laureats**..... 293

**Réception de  
MM. Paul Gorceix  
et François Emmanuel**

**Séance publique du 24 janvier 2004**

# Réception de M. Paul Gorceix

Discours de M. Roland BEYEN

Mesdames, Messieurs,

Mes consœurs, mes confrères et moi avions espéré jusqu'au dernier moment que Paul Gorceix serait suffisamment rétabli pour être parmi nous aujourd'hui. Comme je pouvais difficilement rédiger un discours pour le cas où il serait présent et un autre discours pour le cas où il serait toujours malade à Pujols, près de Bordeaux, je vais faire comme s'il était assis ici à côté de moi, à la place de Raymond Trousson. J'éprouve d'autant moins de difficultés à m'imaginer qu'il est ici, que toute son œuvre met l'accent sur l'imaginaire en littérature, que je sais qu'il est ici en pensée et qu'il est ici par sa moitié, Madame Andrée Gorceix, son épouse très chère, sa secrétaire, sa collaboratrice, qui a vécu avec lui tout ce que je vais vous apprendre, tout ce que je vais lui apprendre. Je lis donc mon discours.

Monsieur,

Autant je suis heureux de l'honneur que j'ai de vous accueillir dans notre compagnie, autant je suis embarrassé par le genre même du discours de réception, qui m'oblige à vous appeler « Monsieur », mon cher Paul, et de vous apprendre sur vous des choses que tu m'as apprises dans tes livres, dans tes lettres et, surtout, au restaurant, car tu aimes beaucoup la cuisine belge et le vin français tel qu'il est servi à Bruxelles. C'est un peu grâce à ce vin que tu m'as révélé sur vous un certain nombre de faits biographiques que je n'avais pas rencontrés dans votre œuvre imposante, que je pratique pourtant depuis des années et dont j'ai souvent parlé à mes

étudiants avant que l'université ne me mette à la porte pour cause de vieillesse. N'attribuez pas à cette vieillesse ni à un accès de pédanterie pédagogique ce que je vais vous apprendre sur vous. Ne m'accusez pas non plus de plagiat si, contrairement à mon habitude, je vous cite parfois sans le dire explicitement. Par le fait que j'essaie de me plier au cérémonial du discours de réception, les paroles que je vais vous adresser ne sont pas ce que j'ai fait de plus scientifique, mais elles sont sincères et, j'espère, exactes, bien que j'aie à peine trouvé le temps de les soumettre, ayant consacré beaucoup de temps à lire et à relire passionnément une grande partie de votre œuvre considérable et la plupart des textes d'auteurs français de Belgique que vous avez édités et si judicieusement commentés.

Vous êtes Jovinien, Monsieur, né à Joigny en Bourgogne, le 26 octobre 1930, Berrichon par votre mère, Limousin par votre père. Vous passez votre enfance et votre adolescence à Poitiers, où vous faites vos études secondaires et où vous entamez en 1947 des études de langue et de littérature. Dès la seconde année, vous êtes éloigné de l'université, touché par la tuberculose, comme beaucoup de jeunes gens de votre génération à la suite des privations de la guerre. Pendant ces deux années, que vous passez au lit dix-huit heures par jour, les livres sont votre seul compagnon, plus particulièrement *L'Âme romantique et le rêve* d'Albert Béguin et *De Baudelaire au surréalisme* de Marcel Raymond : « Ce furent, au sens propre du terme, m'écrivez-vous, mes livres de chevet. »

En 1950, votre dernière année de licence, n'y tenant plus et décidé à rompre avec l'enfermement, vous sollicitez, contre l'avis de tous, un assistantat de français en Autriche. Vous êtes envoyé à Vienne, ville qui vous émerveille par sa somptueuse architecture, pas trop touchée par la guerre. L'année est partagée entre le lycée, l'*Akademisches Gymnasium*, l'établissement d'enseignement le plus célèbre de la ville, et l'université, où vous avez la chance d'assister aux cours de Josef Nadler sur la sociologie ethnique de la littérature. En juin, vous obtenez à Poitiers la licence ès lettres, mais vous n'avez nullement envie de rentrer en France. Vous avez goûté l'ailleurs. Vous partez pour l'Allemagne comme assistant de français à la ville d'Offenbach, tout près de Francfort et de son université. Là, c'est la désolation, tout est en ruine. Vous finissez par trouver une chambre sans chauffage chez un ouvrier communiste du cuir, qui vous recueille en quelque sorte, car votre qualité de Français vous ferme les portes. C'est l'année du diplôme d'études supérieures, qu'on appelle aujourd'hui maîtrise. Comme premier travail de recherches, vous choisissez le *Märchen*, les êtres élémentaires dans le conte de La Motte-Fouqué, l'auteur d'*Ondine*, qui inspira Giraudoux.

Après avoir obtenu le diplôme, vous restez en France pendant deux années, enseignant l'allemand, le français et même la géographie, d'abord à Tours, puis à Le Blanc, petite ville de l'Indre au bord de la Creuse. Vous êtes un peu, écrivez-vous, « la bonne à tout faire ». L'envie de « lever le pied » ne vous lâche pas. Pendant les vacances, vous vous rendez à Paris, au ministère de l'Éducation nationale, où vous confiez à un chef de service votre désir d'aller outre-mer, afin d'être titularisé comme adjoint d'enseignement. Le fonctionnaire vous montre une carte de l'Afrique du Nord, jaunie par le soleil. Sans trop savoir, vous mettez le doigt sur la partie orientale du Maghreb. Vous êtes affecté à la ville de Bône, aujourd'hui Annaba, en Algérie. C'est en 1954, la guerre d'indépendance commence, les premiers instituteurs français sont assassinés. L'année est difficile : vous devez trente-sept heures de présence au lycée Saint-Augustin, divisées en heures d'enseignement et en heures de surveillance. Tandis que les plages miroitent au soleil, vous préparez avec acharnement le Concours d'aptitude à l'enseignement secondaire. Centralisation française oblige : vous partez en mai dans un train bondé pour Constantine où ont lieu les épreuves écrites. On vous enferme à clef, seul dans une petite salle du lycée, qui surplombe les gorges du Rhumel. Trois mois après, le jury parisien vous déclare admissible. Vous devez vous rendre à Paris pour les épreuves orales. Vous faites le voyage, que l'Éducation nationale ne rembourse pas, dans la cale jusqu'à Marseille, avec votre femme. Bien que, dans votre discipline, il n'y ait que vingt postes ouverts pour la France entière, vous êtes reçu et affecté au centre pédagogique régional de Strasbourg comme professeur stagiaire au lycée Fustel de Coulanges. À la rentrée de 1956, vous êtes affecté à Hénin-Liétard (aujourd'hui Hénin-Beaumont), dans le Nord, mais vous refusez le poste. Après de multiples démarches au ministère des Affaires étrangères, vous obtenez un poste de professeur de français à l'Institut français de Brême. C'est l'époque de la réconciliation franco-allemande et l'on a besoin de fonctionnaires connaissant l'allemand et qui ont fait des études de lettres. C'est le début d'une carrière de dix-sept ans au service des Affaires étrangères. Vous gagnez Brême sur la moto, avec votre femme. Vous passez quatre ans dans cette ville, aux trois quarts détruite, mais vous y enseignez dans les salons de la belle résidence patricienne de la Contrescarpe qu'occupe l'Institut. Vous y avez des élèves entre dix-huit et quatre-vingt-cinq ans, une majorité de vieilles dames, anciennes enseignantes pour la plupart, passionnées de langue et de littérature françaises, dont elles ont été privées durant des années. L'enseignement est fort agréable. Vos élèves sont avides de cinéma, de théâtre et de conférences, de tout ce qui concerne la France.

Malgré ce « public idéal », vous désirez compléter votre formation et vous posez en 1960 votre candidature à un lectorat de langue et

de littérature françaises dans l'université allemande. À votre grande joie, on vous accepte au séminaire de romanistique à la Philipps-Universität de Marbourg en Hesse, vénérable cité universitaire au bord de la Lahn, jumelée – coïncidence – avec l'université de Poitiers. À trente ans, vous vous trouvez devant des étudiants souvent aussi âgés que vous. À part la langue, vos romanistes ont souvent une culture bien supérieure à la vôtre. Face à cette situation humiliante, vous décidez de vous inscrire à une thèse de doctorat, d'autant plus que vous êtes bien placé à Marbourg où a été repliée la Staatsbibliothek et que vous comprenez qu'en Allemagne, sans le fameux titre de «Doktor», «on n'est pas grand-chose». Vous choisissez comme sujet l'œuvre de l'humaniste autrichien Ernst von Feuchtersleben, mort en 1849, médecin psychologue, ancêtre méconnu de la psychanalyse, auteur d'une *Diététique de l'âme*, mais aussi écrivain, poète, homme politique. Vous mettez six ans à réaliser ce travail, car votre tâche à l'université, imposée par les services culturels de l'Ambassade, est écrasante : quinze heures de cours par semaine devant un auditoire de parfois plus de deux cents personnes, à quoi s'ajoute un enseignement pour les professeurs stagiaires de français au Centre pédagogique. En 1967, vous soutenez ce premier doctorat, qui sera publié onze ans plus tard, en 1978, aux P.U.F., sous le titre *Ernst von Feuchtersleben, moraliste et pédagogue (1806-1849). Contribution à l'étude de l'humanisme dans l'Autriche d'avant 1848*. En attendant, ce diplôme vous vaut d'être promu au grade de «Gastprofessor», professeur invité. Toutefois, comme vous visez le doctorat d'État, vous refusez obstinément tous les postes d'administration et de représentation qu'on vous propose. Vous enseignez le français, un sujet de littératures française et comparée s'impose. Votre maître, Jules Bizet, spécialiste de la mystique allemande, traducteur de *L'Ornement des noces spirituelles* du mystique flamand Ruysbroeck l'Admirable, vous propose de travailler sur les relations de Maeterlinck avec la pensée allemande. Vous vous lancez à corps perdu dans l'entreprise. Six ans plus tard, en 1973, vous soutenez à Poitiers, avec la mention «très honorable», votre doctorat d'État, publié deux ans plus tard aux P.U.F. sous le titre *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck. Contribution à l'étude du Symbolisme français et du Romantisme allemand*.

Votre destin se scelle en 1973. Par fidélité à votre promoteur Jules Bizet, qui attend un successeur, vous acceptez la chaire de langue et de littérature allemandes à l'université de Poitiers, où vous obtenez parallèlement l'habilitation à diriger des travaux de maîtrise en littérature française de Belgique, que vous avez découverte à travers Maeterlinck. Vous réussissez ainsi à concilier votre enseignement avec vos recherches. Les dix-sept années que vous passez à Poitiers sont particulièrement dures, car vous ne pouvez vous dérober à de

lourdes charges administratives. En 1991, vous êtes nommé professeur à l'université Michel de Montaigne à Bordeaux, où vous créez comme à Poitiers, mais avec plus de moyens, un enseignement de littérature française de Belgique et où vous fondez, avec la Communauté française de Belgique, une « bibliothèque belge ». Comme au temps de Poitiers, vous êtes envoyé en mission, en Allemagne et au Portugal, pendant plusieurs semestres d'été, pour y faire connaître nos lettres. Vous continuez cette activité après votre éméritat, accordé en 1999, notamment à l'université d'Aveiro au Portugal, où vous continuez à diriger des travaux sur des auteurs belges.

Vous êtes en droit de dire que, depuis 1967, l'année du dépôt du sujet de votre thèse de doctorat d'État sur Maeterlinck, votre engagement pour la littérature française de Belgique a été total. Situation ambiguë, compte tenu de votre formation de germaniste et du fait que l'université française n'apprécie guère ceux qui évoluent entre les disciplines et qu'elle considère la littérature française de Belgique comme partie intégrante de la littérature française. Dans ce contexte, le combat – le mot n'est pas trop fort – que vous menez, seul, pour faire connaître nos lettres et pour faire reconnaître leur spécificité, leur identité, rappelle le comportement de notre ami don Quichotte.

En 1976, votre activité de médiation est couronnée par le prix Strasbourg, qui vous est attribué pour votre thèse sur *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck* ainsi que pour vos recherches sur l'historiographie de la littérature allemande, qui aboutirent en 1977 à un « Que sais-je ? » remarquable : *Les Grandes Étapes de l'histoire littéraire allemande*, réédité en 1997 sous le titre *Histoire littéraire allemande*. À Bruxelles vous est décerné en 1999 le prix du Rayonnement des lettres françaises de Belgique à l'étranger et aujourd'hui, c'est l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique qui vous accueille. Plutôt que de m'attarder à raconter votre itinéraire, à la fois brillant et atypique, je préfère consacrer le temps qui me reste à essayer de cerner quelque peu l'esprit de vos recherches.

Vous soulignez à plusieurs reprises que le fait d'appartenir à la génération des étudiants qui sont entrés à l'université dans l'immédiat après-guerre a déterminé votre formation et que celle-ci doit beaucoup à la « critique de la conscience » représentée par les Suisses Marcel Raymond et Albert Béguin. L'École de Genève permit à votre génération d'échapper à l'impérialisme positiviste qui régnait depuis plusieurs décennies sur l'université. Dans un essai consacré à Béguin, vous racontez cette révélation : « J'avais fréquenté l'histoire de la littérature française à travers le manuel austère de Gustave Lanson et celui d'Abry, Audic et Crouzet.

Pendant ces années de lycée, notre professeur de français, lansonien convaincu et très friand d'anecdotes biographiques, prenait un réel plaisir à narrer à ses élèves dans le détail la vie des grands auteurs français étudiés. De l'information biographique, on passait à la lecture très rapide de quelques textes. Cette lecture ne dépassait guère la paraphrase. Je dois avouer, pour ma part, qu'il m'était alors parfaitement indifférent de savoir que Madame de Warens avait révélé à Rousseau les plaisirs de l'amour... » C'est dans ce contexte que vous découvrez en 1947 la réédition du grand livre de Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, paru en 1937 sous le titre *Le Rêve chez les romantiques allemands et dans la poésie française moderne*. Pour une génération saturée de titres, de dates et de faits historiques, c'est une révélation. Le romantisme allemand y est évoqué en des termes fascinants. Novalis, Ludwig Tieck et Achim von Arnim s'y rejoignent dans un nouvel espace, celui de l'âme, avec leurs frères français Nerval, Nodier, Mallarmé et Rimbaud. Vous découvrez avec émerveillement les sommets et les abysses de la sensibilité et de l'imaginaire que recèlent les œuvres de ces poètes. Jamais cette approche de la littérature ne quittera votre esprit.

Dans votre thèse de doctorat d'État, vous mettez en évidence, à partir d'une rigoureuse analyse des textes, le rôle capital d'intercesseur qu'a joué Maeterlinck, en 1885-1895, entre le romantisme allemand et le mouvement symboliste français. Vous y démontrez que c'est à sa situation de Gantois, de Flamand de langue et d'éducation françaises au carrefour de l'Europe, que Maeterlinck doit d'être de plain-pied avec l'allemand et l'anglais. Vous citez à ce propos une réflexion du *Cahier bleu* : « Remarquer l'énorme infériorité de ceux de la nouvelle génération latine qui ne sont pas polyglottes. » Maeterlinck est pour vous l'incarnation du médiateur : il traduit successivement, du flamand *L'Ornement des noces spirituelles* de Ruysbroeck, de l'allemand les *Fragments* et *Les Disciples* à Saïns de Novalis, de l'anglais *Annabella* de John Ford et *Macbeth* de Shakespeare. Il traduit ces grands textes pour mieux s'imprégner des œuvres, dont il attend le renouvellement de la littérature de langue française.

Honnête, généreux et modeste comme vous êtes, Monsieur, vous reconnaissez volontiers vos dettes envers vos collègues et vos maîtres. Je me souviens surtout du vibrant hommage que vous avez rendu à Joseph Hanse, mon maître, dans l'*Album de souvenirs* que nous lui avons consacré en 2002, à l'occasion du centenaire de sa naissance. Vous y citez la phrase par laquelle il résume en 1962 *De Ruysbroeck aux Serres chaudes*, la grande étude où il prouve que Maeterlinck découvre Ruysbroeck avant la fin de 1885 et que cette découverte fut capitale pour l'orientation de son œuvre littéraire.

Vous ajoutez généreusement : « Ce constat que Joseph Hanse avait dressé en 1962, après de minutieux travaux d'exégèse, a décidé du choix de ma thèse d'État sur les affinités germaniques dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck et des recherches que je poursuis encore aujourd'hui, plus de trois décennies après, sur le plus grand des écrivains belges de langue française. »

Dans votre thèse, vous approfondissez admirablement l'influence de la germanité sur Maeterlinck. Le fait que la lecture de Ruysbroeck et la traduction de *L'Ornement des noces spirituelles* se situent au seuil de sa création vous engage à étudier le symbolisme de *Serres chaudes* et du premier théâtre dans le contexte belgo-flamand. Vous montrez qu'il est non seulement différent du symbolisme franco-français, de Mallarmé en particulier, que Maeterlinck ne récuse pas, mais qu'il est élaboré dans le contexte d'une certaine opposition à la latinité et au classicisme français, dans lesquels Maeterlinck ne se reconnaît pas. Vous développez l'idée que le symbolisme de Maeterlinck, à travers la référence fondamentale à la mystique de Ruysbroeck, est en fait un véritable retour aux sources. Vous appuyez pour cela sur l'aveu que le traducteur de *L'Ornement des noces spirituelles* fait dans son introduction : « Il est heureux que nous ayons eu un tel homme ; et depuis que je l'ai vu, notre art ne me semble plus suspendu dans le vide. Il nous a donné des racines. » Vous soulignez que Maeterlinck ajoute même à propos du grand mystique, qu'il appelle son « ancêtre flamand » : « En toutes ses œuvres, il est hanté par cette évidence de l'universel symbolisme. » Ainsi disposez-vous des preuves de la relation directe entre le mystique flamand et sa vision symboliste de l'univers. Une autre déclaration de Maeterlinck confirme à vos yeux la relation entre la pensée de Ruysbroeck et le symbolisme universel : « Il [Ruysbroeck] semble affirmer que tout ce que nous voyons n'est pas là *pour son propre compte*, et que la *matière n'existe que spirituellement*. » « La passerelle était là, concluez-vous. Elle permettait d'aller de la pensée du mystique médiéval au mouvement symboliste. Cette rencontre avec Ruysbroeck conditionne la nature du symbolisme de Maeterlinck et au-delà le symbolisme tel que les écrivains belges l'ont conçu à partir de ses origines qui remontent à la mystique – les Albert Mockel, Charles Van Lerberghe, Max Elskamp et Georges Rodenbach. De l'abîme de l'âme, le *Seelengrund* de la mystique rhéno-flamande, le Gantois qui cherchait alors sa voie, a fait la substance de sa méditation et, partant, de sa dramaturgie. Qu'est-ce à dire ? La nuit, le rêve, le silence, la mort, ces idées-forces de l'expérience mystique qui perdront bientôt leur caractère essentiellement religieux deviennent les thèmes de son théâtre statique et fournissent au dramaturge les thèmes de sa réflexion philosophique en leur donnant un climat de forte densité

spirituelle. S'ajoute que Maeterlinck va garder de l'attitude mystique les moyens d'expression. En ce sens, Ruysbroeck a été un révélateur pour son écriture. Sa prose lui a permis d'entrevoir l'arrière-plan insoupçonné des mots quotidiens, la puissance suggestive du non-dit et de l'écriture discontinue, en face des insuffisances du langage rhétorique français qu'il voit incarné par les classiques, Boileau et Racine. Le mystique lui a appris que les images, métaphores et symboles étaient les seuls moyens d'approcher, par analogie, l'invisible qui se dérobe toujours à l'expression directe. »

À travers la traduction des *Disciples à Saïs* et des *Fragments*, Novalis fut, pour Maeterlinck, le facteur déterminant, qui contribua, après Ruysbroeck, à l'élaboration du symbolisme maeterlinckien. Le grand romantique allemand a conforté Maeterlinck dans sa conception d'une poétique fondée sur l'analogie – votre mot clef – du visible et de l'invisible, sur la correspondance du microcosme et du macrocosme mise en œuvre autour de 1800, près d'un siècle auparavant, par l'*Athenäum*. C'est ce que vous expliquez dans votre édition de la traduction des *Fragments*, parue chez Corti en 1992 et rééditée tout récemment, en 2003. Dans votre copieuse postface, vous prouvez que ces textes marquent une étape dans l'évolution de la pensée de Maeterlinck et qu'ils constituent un document essentiel pour la poétique symboliste. En effet, l'introduction de Maeterlinck apporte un complément indispensable au *Trésor des humbles*. Vous constatez qu'on retrouve dans ces commentaires tous les points forts de son esthétique. Lorsque Maeterlinck écrit que Novalis « règne au pays des hypothèses et des incertitudes, [...] là où la puissance de l'homme devient hésitante » et qu'il tourne en cercle « les yeux bandés dans le désert », il prend la juste mesure de ce que Novalis apporte à la poétique moderne : la priorité accordée au moi profond et à l'inconscient, le constat d'insuffisance du langage et la hantise de l'incommunicable ; l'esthétique de l'indéfini et l'importance primordiale accordée à l'image et à l'analogie. Votre postface très fouillée éclaire excellemment ces interférences multiples et montre comment Novalis a permis à Maeterlinck de tracer la courbe de sa propre pensée, tout en constituant un garant de son écriture. Votre lecture est toute de sympathie, voire d'adhésion, comme celle de vos maîtres Marcel Raymond et Albert Béguin.

Votre thèse sur Maeterlinck provoqua chez vous une prise de conscience. « Je décidai alors, racontez-vous, de me consacrer à cette littérature injustement traitée et de me battre pour la faire connaître dans mon enseignement et par mes publications. Ce n'était pas chose facile – notamment en France où les maisons d'édition ne voulaient rien risquer. À partir de là, dès le début des années soixante-dix, mon itinéraire s'est confondu avec le combat

de mes publications. » Je ne peux signaler ici que les plus importantes de ces publications car votre bibliographie est impressionnante : 25 livres, plus de 100 articles et 20 recensions concernant les lettres françaises de Belgique ; 2 livres, 10 articles et 30 recensions concernant les littératures germanique et comparée. Je me limite aux livres que je connais le mieux pour les avoir utilisés pendant mes cours sur les lettres françaises de Belgique.

En 1982, vous publiez aux éditions Carl Winter à Heidelberg *Le Symbolisme en Belgique*, où vous étudiez à travers des explications de textes les œuvres de Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe, Verhaeren, Elskamp, et vous êtes un des premiers à consacrer, après Michel Otten, un essai à la notion de symbole chez Albert Mockel, le théoricien du symbolisme belge, et chez Maeterlinck, lesquels introduisent dans la création littéraire les apports de l'inconscient, bien avant les surréalistes.

Un an plus tard, en 1983, vous réussissez à convaincre les éditions Gallimard d'intégrer *Serres chaudes*, *Quinze Chansons* et *La Princesse Maleine* dans la prestigieuse collection « Poésie ». C'est une grande victoire, étant donné l'indifférence de l'édition française à l'égard de Maeterlinck. Le volume est réédité en 1995.

Deux ans plus tard, en 1997, vous éditez dans la même collection « Poésie » *La Chanson de la rue Saint-Paul et autres poèmes* de Max Elskamp, que vous avez déjà présenté en 1987 dans la collection « Espace Nord » des éditions Labor. Vous percevez chez Elskamp un réalisme très flamand, ancré dans la vie quotidienne et familière, mais aussi et surtout une soif de transcendance. Aux yeux d'Elskamp, « la contemplation du monde sensible est toujours liée au moi qui se cherche, à la nostalgie d'absolu ». L'apparente simplicité n'est chez lui rien d'autre qu'une invitation à passer de l'autre côté du miroir, au pays de l'étrangeté, de l'angoisse et du rêve.

Je ne m'attarde pas au petit livre, pourtant très intéressant, que vous avez publié chez Minard en 1992 sous le titre *Réalités flamandes et symbolisme fantastique. Bruges-la-Morte (1891) et Le Carillonneur (1897) de Georges Rodenbach*. Je ne m'arrête pas non plus à vos recherches sur la critique littéraire de Franz Hellens et à votre édition, sous le titre *Un balcon sur l'Europe*, de ses textes critiques les plus importants. Je préfère attirer l'attention de nos auditeurs sur les grandes anthologies, très belles et très utiles, que vous avez publiées récemment aux éditions Complexe, dirigées par André Versaille. En moins de trois ans, vous avez mis à notre disposition la plupart des textes fondateurs des lettres françaises de Belgique, situés dans leur contexte et commentés judicieusement de manière à en faciliter l'accès et en éclairer les traits originaux.

En 1997 parut – dédié « À Andrée », c'est-à-dire à votre épouse, votre secrétaire et collaboratrice – *La Belgique fin de siècle. Romans - Nouvelles - Théâtre*, un volume de 1 160 pages réunissant *La Vie belge* et *Un mâle* de Camille Lemonnier et *La Nouvelle Carthage* de Georges Eekhoud, deux naturalistes belges qui vous passionnent d'autant plus que vous relevez chez eux des tonalités particulières, un esprit et une écriture qui les distinguent de leurs prétendus homologues français. Suit la génération de 1880 qui incarne, à travers le symbolisme, la naissance de la littérature française de Belgique dans une explosion de jeunesse et de liberté. Elle est représentée par *L'Intruse*, *Les Aveugles*, *Pelléas et Mélisande* et *Le Trésor des humbles* de Maeterlinck, *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, des extraits d'*Impressions* de Verhaeren (la plupart des poèmes en prose) et trois *Contes hors du temps* de Van Lerberghe.

Un an plus tard, en 1998, paraît le second tome (654 pages), intitulé *Fin de siècle et Symbolisme en Belgique. Œuvres poétiques*. Il est réservé aux poètes qui jouèrent un rôle de fer de lance dans la prodigieuse période qui fit de Bruxelles vers 1900 un carrefour obligé de l'Europe. « Seule, peut lui être comparée, à la même époque Vienne », écrivez-vous. Il y a, dans cette anthologie, des extraits de *Rimes de joie* de Théodore Hannon et de *La Nuit* d'Iwan Gilkin, qui préparent le terrain aux grands symbolistes, représentés par *Serres chaudes* et *Quinze chansons* de Maeterlinck, par de larges extraits des principaux recueils de Verhaeren, Rodenbach, Van Lerberghe et Elskamp et par des fragments des *Propos de littérature* d'Albert Mockel, le théoricien qui assure la liaison entre les symbolistes belges et français, notamment Mallarmé. Vous affirmez à propos de ces jeunes, passionnés de littérature et avides de la reconnaissance de leur identité : « L'ancrage dans leur culture autochtone, dont ils retrouvent l'originalité et les virtualités créatrices, joue pour ces poètes le rôle de contrepoids à l'influence envahissante de la France et de Paris, dont ils ne se sentent nullement tributaires. »

J'ai à peine terminé de savourer la lecture de vos deux volumes anthologiques sur les prosateurs et les poètes fin de siècle, que je découvre, pendant l'été 1999, dans la même « Bibliothèque Complexe » d'André Versaille, un coffret contenant trois volumes d'environ 700 pages consacrés à la réédition, « établie et présentée par Paul Gorceix », d'une très large partie de l'œuvre de Maeterlinck. Le premier de ces volumes, sous-titré *Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, contient, outre *Serres chaudes* et *Quinze Chansons*, des extraits de *La Sagesse et la Destinée* de 1898 et des principaux essais jusqu'à *L'Autre Monde ou le Cadran stellaire* de 1942, les textes capitaux sur Ruysbroeck et sur Novalis, le texte complet de *L'Araignée de verre*, le dernier mais le moins connu des

livres de nature, une vingtaine de textes sur le théâtre et, enfin, un choix très original de notes, aphorismes, pensées, préfaces, interviews et comptes rendus qui éclairent toute l'œuvre de l'écrivain, « dès lors qu'elle est liée à l'interrogation permanente du penseur sur le mystère de l'existence », et dont vous dégagez « la ligne de force » comme suit : « l'interprétation mystique du réel vu dans l'identité absolue de l'Esprit en nous et de la Nature en dehors de nous. » Les volumes II et III de votre anthologie contiennent « le choix le plus complet des pièces de Maeterlinck qui ait jamais été publié – de *La Princesse Maleine* (1889) à *La Princesse Isabelle* (1935) ». Chacune de ces 18 pièces est précédée d'une présentation extrêmement utile. Le tout est précédé d'un passionnant *Essai sur le théâtre de Maeterlinck*, dont je voudrais lire la conclusion (p. 70) : « S'il s'en est pris avec tant de virulence à la tragédie classique française, c'est parce qu'il l'a jugée précisément trop anthropocentrique, en ce sens qu'elle sépare l'homme du cosmos et des forces inconnues qui l'entourent. Sous l'habit du grand bourgeois sédentaire se cache en fait un contestataire, un aventurier du monde intérieur, un visionnaire du dedans qui, sur les ruines de la tragédie classique, a ouvert la voie à une autre écriture. » Votre grand mérite est d'avoir montré, documents à l'appui, les deux pôles entre lesquels se situe le symbolisme français : Mallarmé et Maeterlinck. Tout en dressant à Maeterlinck le monument qu'il mérite, vous le rapprochez de nous, de notre questionnement, de notre modernité.

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, vous n'en avez pas fini de Maeterlinck. À peine aviez-vous terminé votre belle anthologie, que vous vous êtes attelé, sur les encouragements de Jean Tordeur, d'André Goosse et de Raymond Trousson, à un travail de synthèse, *Maurice Maeterlinck. L'arpenteur de l'invisible*, qui sera publié dans quelques mois par notre académie. Je n'ai pas encore lu votre manuscrit (807 pages dactylographiées), mais je suis persuadé qu'il est magistral, car vous possédez le sens de la synthèse. En relisant l'essentiel de votre œuvre magnifique, j'ai constamment eu l'occasion d'admirer ce don. Je pense à vos nombreux articles et essais, préfaces et postfaces. Je pense aux « présentations » de votre récente anthologie de la critique littéraire de Verhaeren (2002), trois volumes de la belle collection « Le regard littéraire » d'André Versaille : *Racine et le classicisme*, *Hugo et le romantisme*, *De Baudelaire à Mallarmé*. Je pense à votre vertigineuse synthèse de l'histoire littéraire allemande de 1977 dans la collection « Que sais-je ? », mise à jour et rééditée en 1997. Je pense surtout au petit volume si précieux que vous avez publié en 2000 dans la collection « Réseau » des éditions Ellipses. Il s'agit d'un petit livre d'introduction (140 pages) à l'usage de l'enseignement secondaire, intitulé *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*. Je ne suis pas

qualifié pour juger la partie consacrée à « La littérature de Suisse romande », mais je voudrais avoir publié celle que vous dédiez à « La littérature française de Belgique jusqu'aux années 1980 ». Il va de soi que votre choix est discutable, mais vous n'oubliez rien d'essentiel, et vous réussissez brillamment à réaliser votre objectif qui est « d'éveiller l'intérêt du lecteur pour une littérature de langue française existant en dehors de l'Hexagone, qui a su s'affirmer par rapport à l'hégémonie culturelle de la France, tout en poursuivant, sans rupture, le dialogue avec elle ».

Je voudrais, pour finir, ajouter un mot sur votre réédition, en janvier 2002, dans notre collection « Histoire littéraire », de *La Belgique littéraire* du symboliste Remy de Gourmont, suivie d'extraits de son *Livre des masques* et de ses *Promenades littéraires*. Je voudrais en dire un mot parce que, une fois de plus, vous sauvez là de l'oubli des textes particulièrement intéressants et parce que je vous considère un peu comme un nouveau Gourmont, dans la mesure où, comme lui, vous faites tout pour faire connaître en France les lettres françaises de Belgique et dans la mesure où votre méthode rappelle la sienne. Ce que vous écrivez sur lui dans votre introduction – reprise tout récemment dans le *Cahier de l'Herne* consacré à Gourmont – me semble s'appliquer également à vous. Je voudrais citer quelques phrases cueillies dans ce beau texte : « À n'en pas douter, l'auteur de *La Sixtine* était l'exégète privilégié pour comprendre et interpréter, de l'intérieur, les œuvres des écrivains français de Belgique. C'est que pour lui, la rencontre avec l'œuvre littéraire n'a jamais cessé d'être avant tout une expérience personnelle, où se conjuguent l'érudition littéraire et l'intuition, la réceptivité et la pertinence critique, laquelle est toujours dominée par la sympathie. Il faut savoir gré à Remy de Gourmont d'avoir mis sa solide expérience, sa culture littéraire et sa finesse de critique au service de la littérature française de Belgique qu'il s'est employé à faire connaître à ses compatriotes dans un élan émouvant d'entraide. [...] Actuellement où à l'étranger l'identité des Lettres Françaises de Belgique est sur la voie de la reconnaissance, il nous a semblé justice de rappeler le rôle d'intercesseur et de courageux pionnier qu'a joué le Français Remy de Gourmont. » Tout ce que vous écrivez là s'applique également à Paul Gorceix. Il est vrai que certaines personnes timides et/ou trop discrètes parlent le mieux d'elles-mêmes lorsqu'elles parlent d'autrui.

Il est grand temps, Monsieur, cher confrère, très cher ami, que je termine ma synthèse de votre parcours et de vos recherches, et que je vous donne la parole pour vous entendre faire l'éloge de votre prédécesseur, Jean Rousset. Je voudrais seulement répéter combien notre Académie est heureuse de vous accueillir. Depuis qu'elle vous

a élu, le 11 janvier 2003, dans l'enthousiasme et à l'unanimité, vous avez assisté et pris la parole à presque toutes nos séances mensuelles, malgré la distance, malgré vos graves ennuis de santé. Nous espérons vivement que celle-ci se rétablira complètement, car vous avez encore beaucoup de choses à nous apprendre.

Mesdames, Messieurs, mes chères consœurs, mes chers confrères,

En cette journée, pour moi exceptionnelle, des sentiments contradictoires m'assaillent. C'est d'abord le sentiment dominant de la gêne que j'éprouve d'avoir été élu pour succéder à Jean Rousset, un des critiques littéraires francophones les plus remarquables de la seconde moitié du vingtième siècle. Qui ne se sentirait pas quelque peu honteux devant un maître de cette dimension, auteur d'une œuvre internationalement connue, dont le nom est attaché aux grands débats méthodologiques qui ont marqué l'après-guerre.

Ce sentiment de gêne contraste pourtant avec la joie et la fierté de me voir accueilli par votre compagnie, dans laquelle, curieusement, je ne me sens pas étranger. Sans doute, est-ce dû à ma longue fréquentation de l'Académie, où j'ai rencontré, depuis 1967 à l'époque où je commençais ma thèse de doctorat d'État sur Maurice Maeterlinck, un accueil toujours très bienveillant et chaleureux en la personne de Messieurs les Secrétaires perpétuels, qui se sont succédés, Marcel Thiry, Georges Sion, Jean Tordeur, André Goosse et, dernièrement Jacques De Decker. Je voudrais exprimer ici ma reconnaissance envers eux. Je n'oublie pas Roland Mortier, Raymond Trousson et Robert Frickx, trop tôt disparu, qui n'ont cessé de me prodiguer leurs encouragements dans mes recherches et de me témoigner leur sympathie. Je leur exprime ma gratitude.

Je dois avouer qu'un des privilèges que j'éprouve d'avoir été choisi par vous, mes chères consœurs et confrères, c'est de ne plus me sentir isolé et d'avoir le sentiment de faire partie un peu de ce pays, la Belgique, que la fréquentation assidue de ses lettres m'a rendu si proche.

À ce privilège se joint celui d'être reçu aujourd'hui, avec toute la chaleur de sa générosité, par Roland Beyen, à qui me lient une

amitié qui remonte à plus de trente ans, une grande admiration et le respect pour son œuvre monumentale. Vous le voyez, aujourd'hui ces sentiments et ces souvenirs se bousculent en moi. C'est dans ce climat d'intense émotion que je vais essayer maintenant de remplir ma tâche, dont j'évalue la difficulté.

Je n'ai pas connu Jean Rousset, décédé le 15 septembre 2002, à l'âge de quatre-vingt-douze ans, après une longue vie, vécue sous le signe de la littérature et de l'enseignement. Ce n'est donc pas le souvenir de sa personne que je puis évoquer ici, et je le déplore. En revanche, notre confrère, Roland Mortier, qui eut le privilège de faire personnellement sa connaissance, lors d'un congrès de comparatistes aux États-Unis, parle de la vie de Jean Rousset, confondue « dans une pleine harmonie<sup>1</sup> » avec son œuvre. Évoquant sa méthode, car elle est liée « à sa finesse innée, à sa délicatesse de touche, à l'originalité de son regard, à la pénétration de son intelligence ». C'est le plus bel éloge qui puisse être fait à un chercheur du format de Jean Rousset.

Il me revient de faire le portrait de l'œuvre qui a renouvelé l'image du dix-septième siècle français. C'est Jean Rousset qui a donné au Baroque dans l'espace culturel français la dimension d'une nouvelle catégorie littéraire, historique et esthétique, sans laquelle le dix-septième siècle n'est plus guère concevable. Et pourtant, enfermer son œuvre dans ces frontières, ce ne serait pas lui rendre justice. Ce chercheur passionné est l'auteur d'une véritable « histoire de l'imagination » dans l'espace littéraire européen. Par le détour de l'Italie, lui, le Genevois a rejoint et réalisé le grand projet unitaire de la philologie romane en répondant aux interrogations du vingtième siècle. Car à ses yeux les arts et la littérature sont intimement liés au sein de l'histoire de la culture européenne, pour être ensuite transformés, littéralement métamorphosés par l'expérience de la subjectivité et de l'imagination. De cette œuvre qui associe diversité et cohérence, sensibilité et objectivité scientifique, je rappellerai seulement les grandes étapes, dont chacune se confond avec un grand livre de Jean Rousset qui a fait date : *La Littérature de l'âge baroque en France* (1953), *Forme et signification* (1962), *L'Intérieur et l'Extérieur* (1968), *Narcisse romancier* (1973), publiés chez Corti, *Le Mythe de Don Juan* (1978) chez Colin, puis encore chez Corti, preuve de sa fidélité, *Leurs yeux se rencontrèrent* (1981), *Le Lecteur intime* (1986), *Passages* (1990) et, en 1998, *Dernier regard sur le baroque*, retour à distance du critique à l'œuvre de ses débuts.

1/ Réception de M. Jean Rousset (Séance publique du 28 mai 1983), Discours de M. Roland Mortier, *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, Tome LXI, N° 2.

Devant une œuvre aussi féconde et d'une pareille ampleur, à laquelle son auteur s'est si intensément identifié, on comprendra mon embarras. Il n'était pas question pour moi de prendre en compte ici chacun de ses ouvrages ou de tenter de présenter une synthèse de sa création. Roland Mortier l'a fait de manière magistrale, lors de la réception de Jean Rousset à l'Académie royale de langue et de littérature françaises le 23 mai 1983. Aussi ai-je pris le parti d'évoquer ici plutôt la démarche critique, si personnelle, avec laquelle le philologue saisit le texte littéraire. Dans ce qu'il appelle sa « rencontre » avec le texte, transparaîtra peut-être un peu de la personnalité si fine et si complexe de l'interprète. Chez lui en effet, le mot « rencontre » prend une valeur très particulière. Il est la première étape obligatoire de la critique. Cette notion de rencontre s'inscrit dans le sillage de son maître Marcel Raymond, dont il fut l'assistant et le fidèle ami, puis le successeur à l'Académie royale. Sans le choc que l'œuvre d'art exerce sur la personne du lecteur ou du spectateur, l'opération critique pour lui n'est pas pensable. Voici ce que Jean Rousset nous confie dans son ouvrage *Dernier regard sur le baroque* (1998) où il revient précisément sur la rencontre dans Saint-Yves, qui décida du choix de ses recherches : « À l'origine, explique-t-il, il y eut une rencontre, avec tout ce que le terme contient d'émotion : l'enchantement éprouvé devant une architecture qu'on disait baroque, rapidement entrevue dans les campagnes bavaoises avant que la confirmation me vînt des grands créateurs, la triade romaine Bernin, Borromini, Cortone. Ce fut d'abord, j'en conviens, une fascination, un éblouissement, ce qui veut dire plaisir et aveuglement [...]. L'émerveillement, ajoute-t-il, n'est pas un programme de travail, il suffit à en nourrir le désir<sup>2</sup>. »

Roger Francillon, qui a consacré à Jean Rousset une étude monographique très fouillée, intitulée *Jean Rousset ou la passion de la lecture*, n'hésite pas à comparer cet « acte instantané » à une rencontre amoureuse. Il est vrai que celui-ci suscite lui-même la comparaison, lorsqu'il écrit : « J'entrai dans Saint-Yves, je vis, je fus saisi. Cette formule qui tient un peu du récit de conversion, évoque une vision éblouie, que suivit le temps nécessaire pour comprendre<sup>3</sup>. » Le ton était donné.

Dans une communication présentée en 1966 au colloque de Cerisy-la-Salle sur *Les Chemins actuels de la critique*, Jean Rousset a insisté sur « la nature subjective de l'engagement critique<sup>4</sup> ». Il

2/ Jean Rousset, *Dernier regard sur le baroque*, Paris, José Corti, 1998, p. 13-14.

3/ *Idem*, p. 20.

4/ Jean Rousset, « Les Réalités formelles de l'œuvre », *Les Chemins actuels de la critique* (Colloque culturel international de Cerisy-la-Salle, septembre 1966, sous la direction de Georges Poulet), Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1968, p. 90.

évoque ce qu'il appelle « les complicités inévitables, et finalement souhaitables » entre le sujet et l'objet à « saisir ». Attitude novatrice dans les années soixante, encore imprégnées du positivisme, dans la mesure où elle consiste à appréhender à travers la subjectivité l'objet de son étude, à le faire sien, afin de le posséder, dans sa totalité. Dans ce phénomène d'appropriation, on tient le trait essentiel de cette attitude critique, qu'on a appelé, peut-être un peu rapidement, « critique d'identification ». En effet, dans l'esprit de Jean Rousset – pas plus que chez son maître Marcel Raymond ou chez Albert Béguin – cette « critique » ne signifie cependant pas la simple superposition du sujet sur l'objet. Il s'agit plutôt d'une réception active, au cours de laquelle la sensibilité, l'imagination, la personnalité tout entière, mises en branle par le choc de la rencontre, ouvrent à l'interprète, de l'intérieur, la compréhension de l'œuvre.

C'en était fini de l'hégémonie de la critique d'un auteur à travers les circonstances de sa vie. La priorité était donnée au texte. En effet, ce que Jean Rousset y cherche, c'est sa vision de l'être, sa relation à l'espace et au temps, son attitude à l'égard du cosmos. De ces rapports intimes se dégage la singularité d'une œuvre. Au delà de leurs différences, le quatuor Marcel Raymond, Albert Béguin, Jean Starobinski et Jean Rousset auquel s'est joint le Belge Georges Poulet, s'accorde pour concevoir unanimement la critique comme une quête existentielle. C'est là le point de convergence entre les membres pourtant différents de cette famille d'esprits. Comme l'a écrit Jean-Yves Tadié, dans un essai remarquable sur la critique littéraire au vingtième siècle<sup>5</sup>, leur mérite, c'est d'avoir renouvelé de fond en comble la méthodologie des études françaises. Ce sont eux qui ont permis aux jeunes gens qui abordaient l'université dans l'immédiat après-guerre, d'échapper à l'hégémonie du positivisme et de l'historicisme. Entré à l'université en 1947, je suis moi-même de ceux-là. Avec ces maîtres, la littérature devenait pour nous une sorte d'expérience qu'on vivait, qui mettait en jeu l'individu tout entier. En ce sens, ma dette est considérable envers ces initiateurs que furent pour moi, en particulier, Marcel Raymond et Albert Béguin. Surprenante coïncidence de pouvoir ici, à cette tribune, leur rendre hommage.

Je me plais à ajouter cette remarque : c'est le Belge Georges Poulet avec lequel Jean Rousset a entretenu un dialogue privilégié, qui, chargé de conclure le colloque de Cerisy, a lui-même défini cette nouvelle critique comme « une expérience surgissant d'une autre

5/ Jean-Yves Tadié, *La Critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belfond, coll. « Les dossiers Belfond », 1987, p. 75.

expérience ». Il rappelle, à juste titre, que ce mot magique d'« expérience », essentiel dans le langage des romanistes, E.R. Curtius, F. Gundolf, mais également chez Ch. Du Bos et M. Raymond, renvoie au concept d'« Erlebnis » – expérience vécue – forgé dans le dernier tiers du dix-neuvième siècle par Wilhelm Dilthey (†1911), le fondateur des « sciences humaines ». On doit à Georges Poulet cette réflexion significative : « La critique n'est-elle pas en effet, tout comme la Geistesgeschichte une pensée sur une pensée ? » C'est rendre hommage à Jean Rousset que de rappeler sa participation éminente à cette démarche critique, fondatrice des « sciences de l'esprit », qui redonne ses droits au lecteur. Et c'est à lui que revient le mérite d'avoir mis en pratique avec son grand talent, ce courant idéaliste dans l'interprétation d'une diversité de textes, qui appartiennent à la littérature européenne.

Cette option dans laquelle il s'est engagé, ne l'a pas empêché d'être lucide à l'égard du danger d'une critique construite sur la connivence. Celui-ci est conscient du risque de perdre la distance nécessaire pour que s'établisse ce que Jean Starobinski a appelé la « relation critique ». Or, avec Jean Rousset, l'approche est constamment infléchie, modifiée, adaptée à l'objet de l'étude. L'initiative est toujours laissée à l'œuvre elle-même. La virtuosité de l'interprète saute aux yeux dans ce texte, extrait de son premier ouvrage de 1953, *La Littérature de l'âge baroque en France*. L'auteur s'interroge sur la problématique du baroque qu'il tente d'expliquer. Voici comment il procède : « Qu'est-ce, en effet, qu'une façade baroque ? se demande-t-il. C'est une façade renaissance plongée dans l'eau ; plus exactement : son reflet dans une eau agitée. Il est aisé de faire l'expérience : les surfaces se gonflent et se creusent, les frontons se cassent ou s'enroulent, les colonnes droites deviennent des colonnes torsées, les saints et les anges se mettent à danser, tout l'édifice ondule au rythme des vagues<sup>6</sup>. »

Texte très personnel, littéralement vécu, fascinant, et pour nous révélateur de la manière, déviée, foncièrement subjective, imaginative, dont use l'interprète pour arriver à ses fins, c'est-à-dire pour pénétrer et faire pénétrer le lecteur au cœur du baroque. On aura noté l'étonnante diversité de verbes utilisés pour figurer l'essence de l'art baroque du Bernin. Jean Rousset n'hésite pas à faire appel à l'imagination, au regard intérieur, voire au rêve. Pour lui, le baroque est avant tout mouvement. Grâce à l'accumulation de métaphores, il réussit à communiquer l'idée d'instabilité, de profusion, de métamorphose constante, qui caractérise l'art baroque.

6/ Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Librairie José Corti, 1953, p. 157.

L'audace est dans l'approche de Rousset, qui consiste à utiliser l'image de la façade réverbérée dans l'eau agitée, soit d'user d'un phénomène visuel, pour appréhender le baroque littéraire. La découverte, c'est d'établir le lien entre les deux langages différents, celui de l'art et celui de la littérature. Jean Rousset transpose la catégorie du baroque – notion historiquement bien définie dans l'histoire de l'art, notamment en Allemagne, en Italie, en Espagne – pour l'appliquer à la littérature.

Dans son essai *Adieu au baroque ?* (1968), Jean Rousset nous explique sa démarche audacieusement exploratoire : « Je faisais un pari : je tablais sur un fond commun dans l'imagination de tous les esprits pensant et créant en même temps, quel que fût leur langage et quelle que fût leur ignorance mutuelle ; je supposais un système unitaire dont les divers registres devaient nécessairement communiquer les uns avec les autres. Telle était du moins mon hypothèse de départ<sup>7</sup> ! » En fait, c'est Marcel Raymond, son maître, qui, en réexaminant le principe de la réciprocité des productions de l'esprit, établi par l'historien de l'art Heinrich Wölfflin, était arrivé à la conclusion que ces catégories étaient utilisables pour l'étude de la littérature « après transposition ». C'est la forme qui fait le style ; elle seule donne à l'œuvre une existence esthétique. C'est, entre autres, cette thèse condensée dans la belle formule allemande – *die wechselseitige Erhellung der Künste* – qui sous-tend le maître-livre de Jean Rousset *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. La filiation entre le maître Marcel Raymond et le disciple ne peut être plus évidente.

À l'esprit d'analyse toujours en éveil se joint chez Jean Rousset une surprenante faculté d'imagination. On ne cesse de le constater. C'est elle qui le conduit ici à articuler son développement, logiquement mené, autour du couple d'emblèmes : Circé, la maîtresse de la métaphore, et Paon, l'emblème de l'ostentation et du décor. À partir de symboles réels, repérés à Rome, sur la piazza Savona, l'imagination de l'interprète s'envole. Le résultat : il fait éclater le schéma canonique de Lanson, qui avait donné du classicisme de Malherbe et de Racine une image monolithique et figée. Il révèle dans le baroque, occulté, en France, en raison de ses difformités et de ses extravagances, une sensibilité, créatrice d'un univers foisonnant, placé sous le signe de la prolifération et du dépassement. En modifiant les perspectives traditionnelles, en introduisant dans l'histoire littéraire des parallèles avec la musique et les beaux-arts, Jean Rousset dessine une nouvelle cartographie littéraire et artistique.

7/ Jean Rousset, *L'Intérieur et l'Extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 240.

Pourtant ce pionnier ne triomphe pas. Jean Rousset ne voit dans sa découverte, je cite, que « la belle occasion de mieux rattacher à l'Europe une culture [il parle de la France] qui avait pourtant vécu d'échanges même s'il lui coûtait parfois d'en convenir<sup>8</sup> ». Propos modéré où l'on reconnaît la modestie et l'esprit du conciliateur : deux qualités éminentes qui reflètent fidèlement la personnalité de l'auteur.

Dans son *Anthologie de la poésie baroque*, en deux volumes, chez Colin en 1961, Jean Rousset illustre et complète sa thèse en montrant l'existence d'un imaginaire baroque que partagent les écrivains européens, de Montaigne au Bernin, au-delà des genres et des frontières. Cette anthologie, qui reste plus de quarante ans après un livre de référence, est le produit d'une patiente recherche. Elle regroupe notamment les traductions du poète baroque de la Mort, Andreas Gryphius (1947) et du mystique Angelus Silesius, l'auteur du *Voyageur chérubinique* (1949), découverts au cours des années du lectorat en Allemagne. On y trouve une véritable mine de textes oubliés et d'auteurs remarquables, parmi ceux-là : Jean de La Ceppède (1947), Chassignat, Du Bois-Hus et Jean de Sponde. L'adieu de Jean Rousset au baroque, annoncée en 1968, ne sera pourtant pas définitif. Dix ans plus tard, il fait de la figure du libertin un mythe baroque, *Le Mythe de Don Juan*, chargé d'opérer la médiation entre le dix-septième siècle et le romantisme.

Un chercheur de la dimension de Jean Rousset, poussé par une inlassable curiosité, ne pouvait se satisfaire d'être l'homme d'une seule époque et d'une seule famille d'auteurs, même s'il en était en quelque sorte l'inventeur. D'autant que Jean Rousset a l'esprit d'un explorateur, fasciné par les terres vierges et qui jette sur les territoires déjà connus un regard si singulier, si différent, qu'après lui ils ne sont plus les mêmes. Ainsi, le roman ne tarda pas à prendre une place, dont l'importance est allée croissant au cours de la décennie 1960-1970.

Dans son ouvrage qui paraît en 1962, *Forme et signification*, il propose une « lecture des formes ». En renouvelant l'apport des formalistes russes, de la critique anglo-saxonne et des historiens de l'art, Rousset définit ainsi comment il conçoit la critique : « La critique, c'est saisir des significations à travers des formes, dégager des ordonnances et des présentations révélatrices, déceler dans les textures littéraires ces nœuds, ces figures, ces reliefs inédits qui signalent l'opération simultanée d'une expérience vécue et d'une mise en œuvre. » Ce texte programmatique porte le coup de grâce au fameux tabou scolaire, qui n'en finissait pas de mourir. D'un

8/ *Idem*, p. 241.

seul coup, la distinction entre fond et forme devient obsolète. Désormais, il s'agit « d'embrasser à la fois l'imagination et la morphologie, [...] de les saisir dans un acte simultan<sup>9</sup> ». Quant à l'histoire littéraire, loin d'être balayée, elle est un « garde-fou », un moyen, une « science auxiliaire » au service de la critique.

Cela posé, Jean Rousset n'en reste jamais à la théorie. Il passe au texte. Il met en pratique ces principes de lecture à travers une série d'analyses sur de grandes œuvres romanesques, *La Princesse de Clèves*, *Madame Bovary*, *À la recherche du temps perdu*. Puis son intérêt se déplace au roman épistolaire : c'est *Narcisse romancier* en 1973, qui traite de l'usage de la première personne dans le roman français du dix-huitième siècle.

On ne sera pas surpris que, de la part de Jean Rousset, la passion de la scène ait suscité de nombreuses analyses de textes, consacrées au théâtre de Corneille à Claudel, en passant par Marivaux, ainsi qu'aux problèmes de la communication entre le comédien et le public. Le point de vue de Rousset est toujours très personnel, il va souvent à contre-courant de la tradition. Celui-ci démontre par exemple que *L'Illusion comique* de Corneille a « une structure baroque », par analogie à celle de l'architecte ; que le théâtre de Corneille, loin de refuser la passion au nom d'une raison abstraite, est « un théâtre de l'exaltation ». Il est significatif de la démarche critique de Rousset que la manière de traiter le texte est toujours envisagée à la lumière d'époques différentes et que l'accent est mis sur l'évolution du texte en fonction du contexte de l'époque. Manière de rappeler que le sens de l'œuvre est inépuisable dans sa permanente actualisation.

Vu la dimension de l'œuvre de Jean Rousset et la diversité de ses centres d'intérêt, dont Roland Mortier a rendu compte dans une synthèse remarquable, nous avons choisi pour terminer notre évocation de mettre l'accent sur un des domaines privilégiés, que Roger Francillon a appelé avec beaucoup d'à-propos « le jardin secret » de Jean Rousset. Nous faisons référence aux études réunies sous le titre « Reflets dans l'eau », intégrées au livre *L'Intérieur et l'Extérieur*, paru en 1968. Ces essais font écho à la thématique de l'eau en mouvement et du reflet, qu'elle prolonge chez les auteurs contemporains. En tête de l'analyse, on peut lire cette déclaration qui justifie le propos : « Le miroir et les reflets hantent une part de la littérature du dix-septième siècle comme de la nôtre, mais, ajoute l'auteur, le sens de la hantise n'est pas le même<sup>10</sup>. » L'auteur

9/ Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1962, p. XXII.

10/ Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur*, op. cit., p. 199.

renvoie ici, à quinze ans de distance, au thème du reflet sur lequel repose son interprétation du baroque. Ici, il accompagne l'évolution de la thématique jusqu'à l'époque symboliste. L'intérêt du chercheur pour le thème littéraire du reflet retient l'attention, dans la mesure où sa récurrence semble révélatrice des goûts et de la personnalité du critique. On aura remarqué le contraste entre la manière dont ce dernier conçoit le reflet dans les textes de l'époque baroque et le reflet, tel qu'il l'évoque dans la métaphore du « miroitement de l'imagination moderne ». Le reflet du dix-septième est défini comme un « trompe-l'œil », c'est le mot de l'auteur, tandis que, chez les contemporains, le reflet est interprété comme une nouvelle réalité, à laquelle le poète s'est identifié. Jean Rousset en fait la démonstration dans ce qu'il appelle modestement ses « analyses stylistiques », à travers l'étude de textes – prose et poésie – qui vont de Senancour et de Ramuz à Henri de Régner et Yves Bonnefoy, en passant par Chateaubriand, Hugo, Maupassant et Gide. Ces auteurs, constate-t-il, dessinent « un itinéraire continu vers une intériorité croissante [...]. C'est sa propre intimité que le poète explore<sup>11</sup> ». Le reflet qui lui a servi de moyen heuristique pour pénétrer au cœur du baroque, Rousset le qualifie désormais de « vertige » et de « mirage » d'un monde renversé – ce sont ses propres termes<sup>12</sup>. Ils signifient la fugacité et l'inconstance. Ce reflet-là touche l'extérieur. En revanche, pour le poète du vingtième siècle, le reflet remplit une fonction, créatrice de réalité, immatérielle, à mi-chemin du visible et de l'invisible. Il touche l'intérieur. Remarquable démonstration de lecture, mais aussi, il convient de le souligner, étonnante évolution de la part de l'auteur. Celui-ci remet en question la notion de baroque, telle qu'il l'avait comprise et qu'il fut un des premiers à mettre en évidence. Qu'est-ce à dire ? Sinon que Jean Rousset n'hésite pas à prendre ses distances par rapport à ses théories antérieures et, en quelque sorte, à les réactualiser.

Au cours de cette étude, nous avons relevé cette phrase, parce qu'elle nous a semblé contenir un aveu de l'interprète, qui laisse peut-être deviner un aspect de sa personnalité. Il s'agit de cette réflexion : « C'est que toute réalité, si on la regarde bien, est cernée d'un liseré noir, nous baignons dans un halo de songe et de nuit, notre existence visible a son prolongement dans l'invisible, et cet au-delà des choses et de nous-mêmes, l'eau nous le révèle. Nous lisons notre condition dans le reflet<sup>13</sup>. » Nul doute que Jean Rousset ne nous livre ici, au-delà de la littérature, un reflet de son moi.

11/ *Idem*, p. 213.

12/ *Idem*, p. 214.

13/ *Idem*, p. 226-227.

Parti de la forme, le critique a élargi sa lecture, de telle manière qu'il glisse son expérience personnelle dans son interprétation, sans forcer le texte. Cette expérience, c'est celle de son moi, elle est d'ordre métaphysique, ontologique. Évoquant le symbolisme à propos du poème de Henri de Régnier qui a pour thème le reflet de « La Maison » dans les eaux, il saisit – nous avons le plaisir de le noter – ce qui constitue pour lui la quintessence de l'attitude du symbolisme : l'intériorisation de la vision, le dépassement de l'objet à travers l'appropriation du regard. Le processus s'accomplit ainsi : le visible est transposé, sublimé, dans l'invisible.

Jean Rousset voit désormais le reflet comme un vecteur de dépassement de la condition humaine et de sa limitation. Le « trompe-l'œil », il le dote d'un rôle quasi magique dans l'accès à la transcendance, que le mystique ne renierait pas. Affaire de regard ? De vision intérieure ? On ne peut s'empêcher d'évoquer l'importance du regard dans la thèse du fantastique, développée par le Belge Franz Hellens. C'est bien ici la preuve que Jean Rousset appartient à cette famille d'esprits, pour lesquels la littérature est avant tout une expérience intime, assimilée à un moyen de connaissance.

Compte tenu de cet aspect personnel de la critique de Jean Rousset, dans laquelle l'homme est tout entier engagé, son œuvre qui englobe la littérature occidentale de l'antiquité gréco-romaine aussi bien que celle des écrivains italiens, allemands, espagnols et anglais, donne une magistrale leçon à la génération européenne actuelle, montante, en train de renverser les frontières entre les cultures et les nations. À nos yeux, son œuvre représente de manière exemplaire cet *Esprit de Genève* que définissait naguère Robert de Traz. C'est une raison supplémentaire de l'admirer. Pour ma part, je serais satisfait si j'avais réussi plus modestement à faire passer ici un peu de la finesse de touche du maître, qui a pratiqué la littérature avec la virtuosité d'un grand artiste.

# Réception de M. François Emmanuël

Discours de M. Yves Namur

Monsieur,

L'exercice périlleux auquel nous sommes maintenant confrontés l'un et l'autre, à ses us et coutumes qu'il sied peut-être de respecter.

Ainsi en est-il du voussoiement, un terme que d'aucuns diront rare ou précieux, mais une attitude qui ne fut jamais la nôtre et ma seule effronterie se serait volontiers risquée à l'abandonner si je n'avais lu dans votre *Invitation au voyage* cette réflexion qui m'incite à la prudence et à l'extrême réserve : « Le voussoiement – dit le narrateur – s'était installé entre nous comme une précaution d'abord, un barrage à tout débordement intime et plus tard un jeu qui avivait notre connivence. Celle-ci était tissée de secrets sans importance... »

Force m'est donc de respecter la règle du narrateur. Quant aux secrets, dits sans importance, l'usage en la matière reste imprécis au sein même de cette Compagnie. J'en dévoilerai plus tard quelques teneurs, et elles nous concernent, mon cher François, l'un comme l'autre.

Le hasard dont Borges aimait à dire qu'il s'agissait toujours de rencontres organisées, est lui aussi fréquemment invoqué en de telles circonstances que celle-là même qui nous réunit aujourd'hui pour vous accueillir et vous célébrer.

Le nôtre fut fait de bancs ou plus exactement de l'auditorium de la faculté de médecine à Louvain où à l'époque, nous sommes en 1970, plus d'un millier d'étudiants se pressent dès la rentrée d'octobre, assoiffés que nous étions tous de découvertes et de connaissances nouvelles.

Serait-il si lointain déjà ce temps où vous et moi faisons notre quotidien de la dissection des grenouilles et de la mesure des potentiels de repos l'une de nos nécessités existentielles ?

Comment deux étudiants, issus de lieux et de milieux si différents, l'un aux épaules larges, l'autre haut comme trois ou quatre pommes, comment se puisse-t-il qu'ils se soient assis côte à côte dans cette salle surpeuplée, comment se fait-il qu'ils se soient attablés aux mêmes travaux pratiques de physique jusqu'à partager la même cote d'examen ?

Notre hasard, « cette vertu magique de la rencontre » pour citer André Breton, fut celui-là et je n'oserais le commenter plus longuement. Mais il faut peut-être le placer sous le signe d'une phrase éclairante de Maurice Blanchot, un auteur qui, je le sais, comptera dès vos débuts en littérature. Cette épigraphe à *La Chambre voisine*, la voici et je n'en dirai pas plus : « Étroite la présence, vaste le lieu », dit Blanchot.

Notre commune présence habitera également d'autres lieux et d'autres temps. Mais n'anticipons point le cours naturel des choses et conservons, Mesdames et Messieurs, « un goût pour l'ambiguïté parfaite », une attitude dont se réclame parfois l'auteur que nous recevons.

Vous naissez, François Emmanuel Tirtiaux, à Fleurus, le 3 septembre 1952. Hélas ajouterais-je ! Car vous me volez ainsi, et pour quelques semaines seulement, le droit et tous les devoirs – je vous préviens – qui incombent au benjamin de cette Compagnie !

Vous êtes le quatrième enfant d'une famille, elle en comptera bientôt cinq. Une famille aisée où le père, patron d'industrie et philosophe dans le cœur, est aussi « un intarissable conteur d'histoires », où la mère, plus effacée, veille sur l'enfant que vous êtes et qui déjà vit intensément ce sentiment d'étrangeté au monde.

« J'ai toujours été riche parmi les pauvres et pauvre parmi les riches » écrirez-vous plus tard dans l'une des nouvelles de *Grain de peau*, exprimant par là ce trouble d'être au monde.

Mais la littérature – j'entends par là tout autant la lecture que l'écriture – est véritablement une affaire de famille. Votre grand-mère paternelle, dont vous dites volontiers qu'elle fut mystique, n'a-t-elle pas écrit, sous l'anonymat il est vrai, un livre intitulé *Face aux difficultés économiques* ? Quant à Bernard, « ce frère massif et héroïque », il est le romancier à succès du *Passeur de lumière*, des *Sept couleurs du vent* ou du *Puisatier des abîmes*. Et puis, il y a

aussi la figure imposante de l'oncle. Il envoie ses poèmes à la famille, on s'empresse de les lire et les commenter. Il est l'auteur de pièces de théâtre, de poèmes rassemblés sous le titre général de *Heureux les déliants*, et cette façon très singulière qu'est la sienne pour revisiter les mythes antiques, que ce soit *Œdipe sur la route* ou *Antigone*.

La proximité de notre confrère Henry Bauchau, puisque c'est de lui que je parle, vous aura certainement incité à franchir le pas, celui qui, comme Alice, vous fit passer de l'autre côté du miroir, dans la chambre voisine, dans la chambre d'écriture. Encore que, vous me l'avez confié il y a peu, vous l'avez aussi consigné dans un texte encore inédit et je vous cite : « J'ai toujours écrit, j'ai toujours su que mon destin était d'écrire. »

Rien d'étonnant donc à vous retrouver, après des études au collège des Jésuites de Charleroi, à la fois étudiant en médecine et fou de théâtre. C'est l'époque où, avec votre frère Bernard, vous mettez en scène plusieurs pièces. Je me souviens de l'une ou l'autre où vous m'aviez entraîné : *Hitler ou n'importe qui* de Roland Thibaut ou *La Machination* d'Henry Bauchau.

Vous m'aviez aussi poussé aux cours de la faculté de philosophie et lettres et tout spécialement à celui intitulé « Psychanalyse des contes de fées ». Louvain était à l'époque, et pour notre bonheur, une ville ouverte à toutes les disciplines. Nous étions ainsi initiés aux contes de Perrault et au *Petit Poucet* qui, cette année-là, était l'objet de l'étude. J'ai longtemps cru que votre seule soif de littérature nous avait menés dans ces murs. Il y a peu, vous m'avez enfin confessé que seuls la jupe écossaise et le sourire de Marie étaient en vérité le but réel de nos pérégrinations dans cette faculté de lettres ! Aujourd'hui, Marie vous accompagne avec Adrien, Maxime et Blanche la cadette.

En 1977, un diplôme de docteur en médecine sous le bras, nos chemins se séparent pour un temps et vous poursuivez une spécialisation en psychiatrie que vous terminerez en 1983. Parallèlement, vous participez à la fondation du théâtre du Heurtoir, vous adaptez des pièces et réalisez plusieurs mises en scène.

Mais un événement essentiel marquera tout votre travail d'écriture, il est à situer durant cette période. Vous interrompez pour un an votre formation de psychiatre, peut-être avez-vous quelques doutes sur son utilité ou ses méthodes, pour vous rendre en Pologne où vous effectuez un stage au Théâtre Laboratoire de Wrocław. C'est là, durant cette année 1981, au sein de l'équipe de Grotowski, le père du théâtre pauvre, que vous apprenez à travailler votre corps et

vosre voix. Un exercice physique qui, s'il prend votre nature d'intellectuel à contre-pied, vous apprend la véritable geste de la créativité. Ainsi comprenez-vous alors que nous sommes toujours les interprètes d'un quelque chose qui nous traverse et parfois nous échappe.

C'est là aussi que vous rédigez une première version de *La Nuit d'obsidienne*, le texte portait alors le titre d'*Archipel*. J'ai, je vous l'avoue, conservé précieusement dans mes tiroirs cette ébauche de votre livre.

Car si vos premières publications sont d'abord en 1984 un recueil de poèmes, *Femmes prodiges*, et en 1989 un premier roman, *Retour à Satyah*, il est opportun de signaler ici que *La Nuit d'obsidienne* est votre livre princeps, un livre où se dévoile le fondement même de votre pensée.

Vous mettrez dix longues années à le travailler, à le réécrire sans cesse. Je me souviens encore de cette visite qu'avec Marie vous m'aviez rendue au Taillis Pré, l'automne 1982, soit quelque temps après votre retour de Pologne. Vous m'apportiez et me soumettiez cette première version, *Archipel*, qui deviendra – je le rappelle – *La Nuit d'obsidienne*. Je me souviens aussi de mon jugement à l'emporte-pièce que seules la jeunesse et notre amitié autorisaient : « François, pour ce texte il te faudra choisir, la poésie ou le roman ! »

Avez-vous tenu compte de ce sentiment ? Je ne le crois pas et fort heureusement d'ailleurs car tous vos livres porteront cette trace invisible de la poésie, cette pure « émotion » comme l'appelait Pierre Reverdy.

*La Nuit d'obsidienne*, dont Labor vient de nous donner une version corrigée, paraît en 1992 aux éditions Les Éperonniers et vous vaudra votre première reconnaissance publique, le prix triennal de la ville de Tournai. C'est un livre auquel vous tenez beaucoup, je le sais. Car s'il est chargé de cette expérience intérieure vécue à Wroclaw, il est peut-être aussi l'un de ces ouvrages encore hors de portée de tout un chacun, tant sa charge émotionnelle est grande, tant il nous invite à descendre très bas dans les profondeurs de l'âme. Un livre dont l'ambition est un peu folle et démesurée.

C'est un roman ou plutôt un conte initiatique – mais la dimension politique n'est pas non plus oubliée – où le narrateur découvre pas à pas les secrets d'un monde qui l'entoure, où il se découvre enfin lui-même. Un homme qui tente ainsi d'échapper à son « désert d'être » et gagne une île et cette communauté coupée du monde. « Aller *ainsi* au plus loin pour aller au plus près ; *et* si l'on veut se connaître, prendre un chemin que l'on ne connaît. »

L'Octavio Paz du *Singe grammairien* ne partage-t-il pas les mêmes sentiments que ceux qui étaient les vôtres lors de votre voyage initiatique en Pologne ? À propos du chemin de Galta, Paz écrivait d'ailleurs : « Je ne savais pas davantage où j'allais et il ne m'importait guère de le savoir » ; et plus loin : « Je me rends compte à présent que mon texte n'allait nulle part, sinon à la rencontre de soi-même. »

Écrire, on le pressent chez vous, c'est comme une avancée en soi-même, c'est peut-être comme le suggère Pascal Quignard « entendre la voix perdue ».

*La Nuit d'obsidienne*, s'il s'agit d'un livre parfois très dur et chargé de nombreux symboles, est probablement la seule ou l'une des rares tentatives pour exprimer par l'écrit certaines idées sur la transmission après la mort.

Peut-être quelques critiques avertis approcheront-ils un jour la vérité de ce texte, peut-être quelques lecteurs nouveaux partageront-ils cette « connaissance... puisée dans l'île ».

Mais cette même année 1992 est féconde ; votre éditeur, à l'époque Alinéa, publie *Grain de peau*, un ensemble de nouvelles (vous en donnerez une version corrigée chez Labor en 1999) qu'il faudra désormais placer sous le signe de vos livres d'été.

On y découvre un auteur au langage facétieux et dont l'écriture s'apparente aux meilleurs des romans noirs ou policiers. « Un rythme enlevé, peu de digressions, une trame narrative plus resserrée », comme l'écrit justement l'un de vos commentateurs, tout cela fait de ces nouvelles un lieu de tension permanente entre le narrateur et ses femmes mystérieuses. Quatre nouvelles et autant de variations sur le thème de la fascination, sur la séduction opérée par la femme.

Lecteur, je me suis ainsi laissé séduire par plusieurs d'entre elles, préférant tantôt l'une, tantôt l'autre, ne cherchant pas à connaître le fin fond des choses, me laissant simplement baigner dans « l'allusif », dans ce qui ne sera jamais définitivement révélé.

Que vous soyez fasciné par la femme, par ses beautés et les sentiments troubles qu'elle éveille en vous-même comme en nous tous, cela ne fait aucun doute. Dussiez-vous un jour vous en défendre que nous ne vous croirions pas ou si peu ! Et j'en tiens pour preuve toutes ces figures d'Ève. Elles traversent vos romans ou vos nouvelles et toujours semblent échapper tout autant au narrateur qu'au temps mesuré ou aux simples lecteurs que nous sommes.

« Mais au fond, écrivez-vous, comment était-ce la beauté d'une femme ? À l'instant où à demi rhabillée elle remarquait mon regard posé sur elle, je pensais toujours à la même chose, qu'elle recomposait son mystère et dès lors commençait à m'échapper. »

*L'Invitation au voyage* qui vient de paraître cet automne à La Renaissance du Livre et dont j'ai, à dessein, extrait cette réflexion, nous montre, s'il le fallait encore, combien vous importe et combien vous êtes sensible et attentif au moindre geste de cette femme qui habite « dans le paysage ». C'est là par ailleurs le titre d'une des nouvelles du recueil. C'est là aussi qu'on peut découvrir votre « Petit précis de distance amoureuse », un texte saisissant, « comme un ensemble pointilliste », qui nous mène dans les dédales et les sentiments troubles de l'amour. Il y a aussi cette étonnante « chevauchée sur la mer de glace » et ces scènes, que l'on ne peut oublier, dans *La Leçon de chant*.

Mais ne vous réjouissez pas trop, mes chers consœurs et confrères, n'allez pas pour autant penser qu'en accueillant aujourd'hui parmi nous François Emmanuel nous ayons fait le choix d'un romancier qui serait l'éternel soupirant d'une Marquise de Gange et le disciple d'un certain Monsieur de Sade ! Quoique à y bien regarder entre les lignes...

Ces ouvrages, vous l'aurez compris, figurent dans l'œuvre de François Emmanuel au rang de ceux qu'il place volontiers sous le signe des « romans d'été », ceux où son auteur se donne à être plus léger avec lui-même.

Encore qu'aujourd'hui la frontière paraisse plus ténue entre les romans dits de l'été et ceux venus de l'hiver. Ainsi *Le Sentiment du fleuve* et *L'Invitation au voyage*, les deux derniers livres parus à ce jour, appartiennent-ils aux deux registres à la fois. Mais cela est peut-être bon signe, m'avez-vous dit !

C'est dans cette même veine romanesque, où l'ironie et l'humour sont omniprésents, qu'il faut placer *Le Tueur mélancolique*, un roman publié en 1995 par les Éditions de la Différence à Paris.

Un roman qualifié de « philosophique, malicieux et haletant », un polar en quelque sorte, mettant en scène un Léonard Gründ chargé de faire disparaître un vagabond mais sous le charme duquel il tombe. « Je n'ai jamais été très bon pour tuer les gens. Quoi que je fasse, je suis un doux définitif. Même dans les pires de mes rêves, je ne brandis ni couteau à viande ni scarificateur. Je n'ai pas de talent pour la haine. » Cette première phrase du livre situe à merveille le personnage et les accidents qui s'ensuivront. L'espace de ce roman c'est aussi celui de l'impossibilité totale dans laquelle est mis le tueur pour honorer son contrat de mise à mort.

Vous avez confié à une journaliste dont le billet à votre propos s'intitulait fort justement « Le montreur d'invisible » ces réflexions que je cite : « Je suis plutôt de l'hiver, un moment où curieusement je me sens revivre. J'aime beaucoup la lumière très pure en cette saison, c'est la plus belle chose au monde. L'entrée dans l'hiver correspond le mieux à mon désir d'écrire... je sens quelque chose qui vient. C'est très étrange, mon imaginaire est alors beaucoup plus vivant. »

Nous sommes aujourd'hui un 24 janvier et c'est peut-être le moment d'aborder avec vous ces romans appelés « romans d'hiver », parce qu'ils sont plus sombres, parce qu'ils sont plus graves et parce que l'hiver est en quelque sorte « un contrepoint à la connaissance de la passion ».

*La Partie d'échecs indiens* paraît une première fois en 1994 aux Éditions de la Différence, le texte revu sera donné plus tard chez Stock. C'est l'un de ces romans placés sous le signe de la gravité et des questions essentielles, il vous vaudra en 1995 le prix des Amis des bibliothèques et le prix Charles Plisnier.

C'est l'histoire d'un homme, Amadeo Seguzzi, un policier qui découvre sa propre violence lors d'un interrogatoire à l'aéroport (vous rappellerais-je certains faits récents, ils nous enseignent hélas combien la frontière peut être ténue voire absente entre fiction et triste réalité). Cet homme décide donc de quitter ses fonctions. Mais il lui faudra auparavant s'acquitter d'une mission, retrouver un certain Anton Ilitch Chaliaguine avec qui il avait partagé autrefois une partie de chaturanga, un jeu d'échecs avec quatre joueurs.

Entre ces deux hommes, l'amour d'une femme et de longues déambulations, des bars louches de Palerme à Saint-Pétersbourg, de Vienne aux rives lointaines de l'océan Indien.

Sans en dévoiler toute la trame qui mènera l'enquêteur jusqu'à cet homme recherché et en train de mourir, vous aurez saisi, Mesdames et Messieurs, qu'il s'agit là d'une quête personnelle, d'une recherche sincère du sens à donner à la vie, à sa vie. Notre confrère Jacques De Decker dira d'ailleurs de ce livre qu'il « n'arrive pas souvent qu'un auteur sache concilier les exigences du roman d'action et celles du conte philosophique. Souvent tentée, rarement accomplie, cette synthèse est, ici, pleinement réussie ».

Évoquant cela, mon cher François, je ne puis oublier les voyages qui furent les vôtres, qui furent les tiens, jeune poète probablement en quête de sens, de la Pologne au désert du Niger en passant par l'Amérique centrale, l'Inde ou la Russie. C'est là une exigence envers soi-même, un trait de votre caractère et j'aimerais le souligner ou le révéler à tous parce qu'il vous honore.

Cette même exigence, tant avec vous-même qu'envers votre propre écriture, explique certainement que vous soyez l'un des rares romanciers que je connaisse à avoir porté un soin aussi méticuleux à la réédition de certains livres. Ainsi, la suite d'ouvrages parus à La Différence ont-ils fait l'objet d'une réécriture plus épurée, plus soignée encore, plus efficace donc.

*La Leçon de chant*, publiée une première fois en 1996, toujours à La Différence, et revue pour la collection « Espace Nord » chez Labor en 2000, s'inscrit dans ce même esprit des livres « non distancés », des livres qui posent des questions, peut-être plus qu'ils n'apportent de véritables réponses, laissant parfois son lecteur dans le trouble et le sentiment d'incomplétude.

Je ne parlerai pas ici du sujet – il s'agit en fait d'approcher l'énigme d'une femme dont la voix s'est brisée – pour aborder plutôt avec vous l'une de vos permanences, l'une de vos rémanences. J'entends par là évoquer la musique dont chacun de vos livres est fortement imprégné. Celui-ci doit beaucoup à Schubert ; le personnage vous a fasciné, à tel point que vous chercherez à reproduire dans le phrasé de *La Leçon de chant* une sonorité qui rappelle le musicien.

La musique, avez-vous écrit, « est l'art pur par excellence » et l'on ne s'étonnera point de vous entendre encore lire, ici et là, ce « Petit précis de distance amoureuse » avec votre voix si intimiste et accompagné d'un violoncelle. La musique n'est-elle pas pour vous cette langue perdue, cette langue inaccessible ?

*La Leçon de chant* est « une tentative désespérée de comprendre », elle cherche la blessure et le chemin de l'apaisement, elle est peut-être de vos livres celui où l'on devine le plus que son auteur est psychiatre. « Psychiatre par métier et écrivain par destin », tel est le jugement que vous portez sur vous-même !

Psychiatre, vous l'êtes dans votre pratique quotidienne et tout particulièrement au Club Antonin Artaud dont vous êtes l'actuel médecin-directeur. Un centre alternatif à la psychiatrie qui, il y a quarante ans, compta parmi ses fondateurs un certain Jean Raine, le poète qu'on ne connaît guère et le peintre que nous savons. Un centre où les activités artistiques permettent à ceux qui le fréquentent de se retrouver, de renouer avec l'autre.

*La Passion Savinsen*, publié en 1998, marquera votre passage et votre installation chez l'éditeur Stock. C'est pour ce roman très travaillé que vous recevrez le prix Rossel, il vous ouvre enfin les portes d'une véritable reconnaissance, que ce soit chez nous ou

chez nos voisins. Ce livre et les suivants figurent désormais dans la très célèbre collection du « Livre de Poche ».

C'est une histoire d'amours interdites et de passion, ou plus exactement de deux passions, celle de la mère avec le Juif et plus tard celle de la fille avec l'officier allemand, c'est au sens littéraire une tragédie antique. Un livre où vous vous jouez du temps, comme vous le ferez encore dans *La Chambre voisine*, avec des phrases longues pour le passé, avec pour l'amour et le présent une phrase plus épurée et plus courte.

Cette époque trouble de notre histoire vous passionne et vous publiez en 2000 *La Question humaine*. Ce livre deviendra bientôt, et en Allemagne tout particulièrement, le best-seller que l'on sait.

Vous apportez peut-être ici, et à votre manière, une réponse à la trop célèbre question d'Adorno, à savoir : « Est-il encore possible d'écrire après Auschwitz ? »

C'est un récit bref, étrange, provocateur et redoutable où le narrateur, psychologue d'entreprise, pénètre dans l'intimité et la confiance de Mathias Jüst, son directeur dont il est chargé d'observer les faits et gestes. On y fait connaissance avec les mécanismes sournois et terribles qui ont cours à l'heure actuelle dans le monde de la grande entreprise et du capitalisme. Ils ne sont pas, hélas, sans nous rappeler, par quelques parallélismes saisissants et troublants, ce que furent les chambres à gaz et cet impardonnable faux pas de l'homme.

« J'eus la sensation très nette – avouera le narrateur – que j'avais pénétré dans la nuit d'un homme, pire : que sa nuit touchait à la mienne et que sa main refermée sur moi scellait une complicité, le partage d'une faute, la volupté de ce partage, quelque chose de sombre et d'indistinct que je rattachais bizarrement à ce qu'il avait appelé la question humaine. »

*La Question humaine* est un livre pour notre temps et il appelle chacun d'entre nous « à une singulière méditation sur l'existence ».

Quant à la mémoire, elle est omniprésente dans vos livres, que ce soit ici ou dans *La Chambre voisine*, et je relis avec intérêt la première phrase de votre premier roman, *Retour à Satyah*, comme si tout y était déjà pressenti. Voici cette première phrase inaugurale : « La mémoire est étrange. Les matins nous arrachent à des nuits obscures dont nous ne gardons aucune trace. Les jours succèdent aux jours et le temps dépose sans cesse cette matière d'oubli comme pour nous éloigner de nous-mêmes. »

Cette « matière d'oubli », vous l'aurez travaillée avec patience, par approches lentes, successives et diverses. Vous n'auriez pas été désavoué, je le pense, par un Philippe Sollers nous disant que « le roman est une sorte de retard, de courbe que fait l'écrivain sur la mémoire, sur les mémoires ». Le roman serait, toujours selon Sollers, « un désir de mémoires ».

*La Chambre voisine* clôt momentanément le cycle des livres d'hiver et n'échappe pas à ce travail sur la mémoire que voudraient occulter les secrets de famille. Patrick Kéchichian, dans *Le Monde*, écrira à votre propos : « Ce qui est remarquable, outre une écriture classique, constamment tendue, attentive aux inflexions invisibles de l'âme, c'est la manière qu'a l'écrivain belge d'aller au plus secret de ses personnages. Entre la psychologie et la métaphysique, pour le dire sommairement, il trouve, proche de Pierre Jean Jouve, une troisième voie : Celle que les grands tragédiens, et quelques poètes, n'ont jamais épuisée. »

Avant de vous entraîner vers cette troisième voie, vers ce « tiers secrètement inclus » cher aux poètes et à Roberto Juarroz en particulier, il me faudrait encore vous rappeler, Mesdames et Messieurs, que François Emmanuel est l'auteur du *Sentiment du fleuve*, paru il y a juste une année et pour lequel il vient de se voir décerner à Paris le prix France-Wallonie-Bruxelles.

« Il faut croire à l'existence d'un monde caché qui parfois se livre à nous, parfois se dérobe et qu'il faut traquer » écrivait notre regretté confrère Thomas Owen. C'est ce à quoi d'ailleurs va s'employer le narrateur, mettant ses pas dans ceux de son oncle, Isaïe Mortensen, enquêteur aux activités douteuses.

Un livre, je le rappelle, où la frontière des genres semble s'estomper. Mais on peut créer d'autres registres, d'autres cadastres pour répertorier vos œuvres. Selon les différents étages de la mémoire, selon la musique entendue, selon la lignée paternelle ou la lignée maternelle. Et vous aimez cet agencement-là. L'un, celui du « père », est placé sous le signe de la transmission ; on y retrouve *Le Sentiment du fleuve*, *La Nuit d'obsidienne* ou *La Question humaine*, cette dernière évoquant plutôt nos pères multiples. Quant à l'autre classement que l'on pourrait situer du côté de la « mère », il inclut les maisons. *La Chambre voisine*, *La Leçon de chant*, *Retour à Satyah* ou *La Passion Savinsen* sont de celui-là.

On ne peut donc oublier ce métier dont vous faites état et, si tout livre contient une part autobiographique, cachée ou détournée, on peut raisonnablement penser que Isaïe Mortensen, retiré dans la cité obscure, est votre meilleur alter ego. « Cette pratique de l'approche

et de l'éloignement est devenue avec le temps – dira Mortensen – un art de l'écoute, les gens revenaient épuiser chez moi leur hantise d'avoir perdu quelqu'un ou quelque chose, et je cherchais à les entendre au travers de leur désolation, leurs harassantes constructions mentales, non pas ce qu'ils me disaient mais ce presque rien qui soulevait leur voix, cette manière de mouvement ou d'entrave au mouvement, non pas vraiment les faits mais ce qui les attire. Car les fins sont dans les commencements, les ascensions dans les chutes, les disparitions dans les coups de foudre, et l'effort à comprendre revient toujours à notre ébahissement de vivre. »

Vous êtes, Monsieur, de ceux qui pratiquent une littérature du dévoilement, vous êtes le romancier du clair-obscur comme Rembrandt en fut le peintre. Vous marchez entre silences et non-dits, vous partagez ainsi l'espace singulier des poètes. Car la poésie, vous ne l'avez jamais laissée, vous ne l'avez jamais épuisée, mieux encore, vous vous en êtes fait une arme secrète, redoutable et merveilleuse qui depuis toujours accompagne chacune de vos publications.

On ne s'étonnera donc pas de trouver dans *Le Tueur mélancolique* cette phrase que j'aurais aimé écrire à propos du poème : « [...] un poème. Appelons-le ainsi parce qu'il n'est suspendu à rien, n'est attaché à rien, n'est retenu par rien. Les poèmes sont les seuls textes en suspension dans le vide. »

On ne s'étonnera donc point non plus de la publication prochaine, à La Renaissance du Livre, d'un recueil de poèmes, et pour l'heure, on ne se lasse pas de lire telle ou telle autre page de cet émouvant *Portement de ma mère*.

« J'ai fait métier d'écouter ce qui se dit dans les chambres sourdes, je suis devenu écrivain », dites-vous dans ce même *Portement*.

Mais écrire ou être écrivain, qu'est-ce vraiment aujourd'hui ? Si ce n'est peut-être interroger le langage, avancer vers l'inconnu et ainsi s'interroger sur soi-même.

C'est pour cette écoute attentive et cette langue mesurée, c'est pour cette vérité de la parole et du silence, c'est pour cela, Monsieur, que nous sommes heureux de vous accueillir aujourd'hui parmi nous.

C'est pour tout cela, mon cher François, que je te souhaite la bienvenue.

Merci Yves.

Merci à l'ami, et merci à l'auteur du *Livre des sept portes* ou des *Fragments de l'inachevée*, cette parole blanche, éblouie, au seuil de l'effacement, merci à celui qui ne cesse d'écrire que « Le poème / Est l'impossible nom / Du poème<sup>1</sup> » pour nous convier à une méditation fragile, incantée, toujours vibrante sur l'énigme de notre être au monde, merci au poète du trait pur d'avoir accepté de se laisser étourdir par mes mondes romanesques. Là où l'un pèse les mots et les silences, l'autre s'est abîmé dans le foisonnement des histoires et des incarnations.

Comme la circonstance est en effet étrange : nous retrouver aujourd'hui sous cette dite « coupole », dans cet appareil, plus de trente ans après nous être rencontrés en faculté de médecine, le hasard (selon Borges ou Breton) nous ayant appariés un jour pour quelques travaux pratiques de physique. Il faut dire que nous étions à l'époque aussi égarés l'un que l'autre dans ces travées de l'expérimentation savante, et tous deux également perdus face à ces tableaux clignotants ou ces aiguilles sismographiques que le moindre souffle faisait frémir. Le résultat fut lamentable : une courbe fantasque, une invention tremblante, un poème. La science nous a chassés. Et nous voici trente-trois ans plus tard à tenter de vérifier par d'autres chemins la formule improbable de la grâce et de la pesanteur.

Mais aujourd'hui ce n'est pas le hasard qui a provoqué la rencontre, et je voudrais avant tout vous remercier, chers amis, chers confrères, pour m'avoir jugé digne d'être des vôtres. Mes sentiments sont multiples : je suis sensible à l'honneur que vous me faites, heureux

1/ Yves Namur, *Le Livre des sept portes*, Paris, Lettres vives, 1994.

de pouvoir côtoyer des écrivains qui ont une œuvre et parmi lesquels Henry Bauchau a pour moi une place toute particulière, je suis un peu inquiet aussi de me voir soudainement enfourcher le troisième cheval de ma vie, enfin, et ce sentiment dépasse tous les autres : je suis touché, profondément touché, par le fait de succéder à la figure souveraine de Charles Bertin.

Il y a peut-être dans tout ceci une belle histoire de transmission cachée. J'avais depuis toujours une grande admiration pour l'homme autant que pour l'œuvre. Pourtant nous nous étions peu rencontrés, la circonstance s'y était peu prêtée. Assez fidèlement nous nous échangeions nos livres et je relis aujourd'hui avec émotion les dédicaces tracées de sa fine écriture pointue, lui qui accordait un soin tout particulier à cette élégante coutume. Tentant de me souvenir de ces rares moments de rencontres je repense au narrateur d'un de mes romans qui se souvient, mais à peine, d'avoir été mis en présence de celui qu'il recherche lors d'une partie d'échecs indiens, le chaturanga, partie qui, on le sait, se joue à quatre, deux contre deux. Le maître est là, même s'il ne se montre pas. Dans cette distance d'une génération qui sépare le maître et l'élève, nous fûmes alliés du chaturanga, engagés peut-être dans une partie commune mais je ne le savais pas.

L'homme qui se silhouette à présent avec sa haute stature et sa crinière blanche a laissé à tous le souvenir d'un être de rigueur et d'intégrité, exigeant dans ses entreprises, fidèle dans ses combats et ses amitiés, posant sur le monde un regard sans complaisance, et assumant jusqu'au bout cette solitude qui me paraît être la condition première de la pratique d'écriture. Oserais-je dire que plusieurs sensibilités nous sont communes : la poésie grâce à laquelle il était entré en littérature, la musique qui portait ses textes et cet amour de la langue française qui fit de lui un styliste hors pair, travailleur infatigable du texte, et dont la phrase lente, classique, somptueuse, est tout à la fois soulèvement et souffle dans chacun des univers singuliers que nous a laissés son œuvre, sa voix toujours posée, irréfutable, tendue à l'équilibre mais sans jamais perdre de sa vibration.

« Rien ne ressemble plus à une arène, écrit-il, que la chambre où l'artiste combat contre lui-même<sup>2</sup>. » Pourtant nous ne voyons plus rien de ce combat-là, le travail a consisté aussi à effacer les traces du travail, et les textes semblent avoir été donnés par une grâce instantanée. Introduit par son épouse Colette dans ce grand bureau

2/ Charles Bertin, *Autoportrait avec groupe*, Firenze, Léo S. Olschki editore, 1986.

bibliothèque de l'avenue des Érables où il travaillait, je n'ai d'abord vu qu'un endroit paisible, des centaines de livres sur rayonnages, une baie vitrée ouvrant sur une pelouse en pente et un vieux catalpa au tronc fendu en deux, devant lequel il avait aimé se faire photographe dans les derniers mois. L'arbre avait trop porté, m'a dit Colette, et j'ai pensé que c'était là le témoin de son combat invisible, évoquant, avec ses deux immenses ramures, la silhouette de l'ange qui l'avait étreint.

Au commencement de cette passion pour la langue, il y a la présence dans l'enfance du frère de la mère, Charles Plisnier, cette figure tutélaire qui, à l'âge des possibles, ouvre les portes de la littérature, invite au franchissement du seuil qui sépare le jeune lecteur du jeune auteur, et grave en lui le destin d'écrire. « Pour écrire, comme pour vivre, il faut beaucoup d'amour », dira l'oncle écrivain au jeune Charles qui lui apporte à douze ans ses premiers poèmes. Et il deviendra son maître et son ami, son « plus-que-père », de son aveu « le témoin et l'arbitre de son destin<sup>3</sup> ».

L'entrée dans la langue s'est en effet opérée par la poésie. C'est elle qui nous apprend, on le sait, que les mots ont bien plus qu'une signification, mais une matière et une luminosité, changeante selon leur place, c'est elle qui nous initie au jeu des ellipses et au poids des silences, car elle est fille de la musique et du rythme. La poésie, fille de la musique : comment ne pas évoquer en deçà des mots l'art pur qu'est la musique. Cette langue que le poète tente de rejoindre dans le rythme, le lié, le phrasé, le souffle, la syncope de ses ordonnancements. Comme si le texte se déployait dans l'espace d'une musique qui s'est tue, et l'on se souvient des cours de piano interrompus dans l'enfance ou de la voix de sa mère, Rose Plisnier, cette voix de soprano que l'on disait très pure. « C'est à la musique et à la poésie, écrit-il, que je me dois d'avoir éprouvé pour la première fois le sentiment que l'art nous ouvre les portes d'un merveilleux et indéchiffrable au-delà. Cette certitude acquise en un éclair que, derrière l'écorce des choses, palpite un autre monde qui échappe à notre pouvoir et à notre compréhension, cette émotion qui est de l'ordre inexprimable du frôlement d'aile ou du frisson, cette seconde de divine surprise ou, dans un prodigieux suspens de l'espace et du temps, l'inconnu de l'âme nous est révélé<sup>4</sup>. »

Tout commença donc par des poèmes, *Psaumes sans la grâce et Chant noir*. Poèmes à l'amour et à la mort, comme si le jeune poète au seuil de l'écriture embrassait tous les enjeux des livres à venir,

3/ Charles Bertin, *Charles Plisnier*, Mons, Le Talus d'approche, 1996.

4/ Charles Bertin, *Autoportrait avec groupe*, op. cit.

dans ces chants d'étreinte où la femme au miroir de l'homme, la femme sans nom ni visage est le lieu noir de la révélation : « Terrassés, confondus, embrassés, immobiles, / purs plongeurs étonnés de remonter si haut, / un peu comme Lazare écartant son tombeau, / nos corps rendus à leur aube d'argile<sup>5</sup>. »

Tout est dit, tout est offert dans les premiers textes, on y voit déjà se dessiner les hantises de l'œuvre : « Hélas, j'aurai vécu si j'ai vécu jamais / à chaque femme une ombre que j'aimais<sup>6</sup>. »

Don Juan apparaît, première incarnation théâtrale, Don Juan « faisant tourner sa guirlande de femmes éblouies<sup>7</sup> ». Un Don Juan, sans l'ombre d'un Leporello pour le moquer ou l'avertir, dans un théâtre qui par son rythme incisif, ses incessants entrecroisements de personnages, « ce jeu de mains touchées et abandonnées<sup>8</sup> » évoque une danse enfiévrée, pavane du désir et de la mort, dont les danseurs sont aimantés l'un vers l'autre aussi brutalement qu'ils se rejettent. Au centre de la piste, Don Juan est un homme seul et sans scrupules qui ira jusqu'au bout de sa pulsion à posséder et donc à détruire. « N'aimant ce que j'avais, ce que j'aimais, l'avais-je ? / Elle était un oiseau fasciné dans mes pièges<sup>9</sup>. »

Seul lui aussi, seul comme tous les héros de Charles Bertin, Christophe Colomb est tout entier tendu par le dessein qui l'anime. Dans la cabine de la Santa Maria, alors qu'il n'y a au long des jours aucune île en vue, il doit affronter la colère des capitaines et des marins, les reproches de l'Église puis l'abandon de son second, Alonzo. Seul contre toutes les incertitudes, dans cette prison océane où les yeux scrutent en vain l'horizon, Christophe Colomb traverse l'épreuve de la fidélité à soi-même. Il n'est pas devenu fou, il a tenu le cap, il a été jusqu'au bout de sa conviction. Et les voix qui font chœur sur le pont du navire donnent au voyage ces résonances humaines qui nous évoquent d'autres traversées intérieures, celle du créateur par exemple lorsqu'il n'a plus pour lui que le vague sentiment de faire route, et au milieu du tumulte l'espérance fragile.

Abondamment jouée, couronnée par le prix Italia, la pièce suit et précède dans chacune de ses versions le *Journal d'un crime*, qui ouvre l'œuvre romanesque et semble prolonger ce quatrain de *Chant noir* : « Perdu d'âme, damné de corps, / c'est au péché que j'appartiens. / Tant que je vis je pêche encore / Je ne me repens qu'à la fin<sup>10</sup>. »

5/ Charles Bertin, *Chant noir*, Bruxelles, Éditions des Artistes, 1949.

6/ *Ibidem*.

7/ Charles Bertin, *Autoportrait avec groupe*, *op. cit.*

8/ *Ibidem*.

9/ Charles Bertin, *Psaumes sans la grâce*, Bruxelles, La Maison du Poète, 1947.

10/ Charles Bertin, *Chant noir*, *op. cit.*

Dans sa prison de solitude, lui aussi, Xavier Saint-Pons écrit le journal de sa repentance. Il a rencontré Elio par une nuit de pluie. Rien ne le prédisposait à croiser le destin de cet homme qui s'est noyé quelques heures après la rencontre. Tout le roman tente de revenir sur ce qui s'est échangé là entre les deux hommes et sur la personnalité d'Elio, le miroir qu'elle offre dorénavant au narrateur du journal. Comment la mort d'un homme peut-elle à ce point s'imprimer dans la vie d'un autre qui l'a connu à peine et va bientôt s'accuser de l'avoir tué ? Peu de romans ont ainsi exploré le trajet improbable que prend parfois d'un être à l'autre la question du sens. Enfermé plus tard dans une cellule puis dans un corps dont les dernières forces le quittent, le narrateur vit une espèce de réconciliation intérieure et paradoxalement de liberté retrouvée, juste avant d'être livré au « dernier et au plus difficile exercice de sa liberté d'homme ».

« Parfois quand le soir tombe, je ressens comme le frôlement d'une approche, un frisson très doux qui ressemble à la caresse d'une main invisible. Je me plais à imaginer que la mort aura la simplicité de mes sommeils d'enfant dans la chambre aux rideaux roses, d'où je voyais passer mon père sur l'horizon marin. Au seuil de la nuit où je vais bientôt m'aventurer, j'attends avec la même confiance qu'autrefois, le baiser qui viendra exorciser les ombres<sup>11</sup>. »

Cinquante ans auparavant le même Xavier Saint-Pons était dans la force du *Bel Âge*. Ici un tout autre « parfum » de roman : en quatre longs chapitres la chronique douce amère d'une ville de province au tournant du siècle. On ne peut manquer d'y reconnaître le théâtre hennuyer des années d'apprentissage de Charles Bertin. Dans cette petite société bourgeoise surgissent deux personnages tout à leur mystère : un vieux médecin claudicant et mélancolique, et Madeleine, une jeune femme qui a toutes les beautés, toutes les audaces. L'un et l'autre forment un couple étrange jusqu'à l'arrivée du narrateur auquel Madeleine va offrir une initiation sensuelle et temporairement passionnée dans un huis clos où tout sera porté à incandescence : l'effroi et la volupté, la joueuse, l'anxieuse connaissance des corps alors que la ville fait tourner son manège et que le temps est engagé pour les amants dans sa marche inexorable. « Corps en croix dans la nuit, pièges dorés des anges ! / Volupté, ô bonheur plus puissant que la mer ! / Sous le désert du ciel, deux vivants se mélangent : / Mon amour se résigne à ce désir amer<sup>12</sup>. »

« Le créateur original ne tente pas d'établir une copie conforme de notre monde : ce qu'il tente, c'est la vaste entreprise métaphorique

11/ Charles Bertin, *Journal d'un crime*, Paris, Albin Michel, 1961.

12/ Charles Bertin, *Chant noir*, *op. cit.*

d'inventer le sien, aussi réel, aussi divers, aussi présent que le nôtre, avec ses couleurs et ses odeurs, ses arbres et ses cités, ses maladies et ses passions, ses hommes et ses monstres. Et la matière première de ses livres n'est pas faite des événements de sa vie vécue, mais des prodiges qui illumine sa vie rêvée<sup>13</sup>. » Cet extrait d'*Autoportrait avec groupe* pourrait préluder aux *Jardins du désert*, sans aucun doute le chef d'œuvre de Charles Bertin. Ce « roman-maître » (comme l'écrit Jean Tordeur) est à la fois symphonie et architecture, obsédant par sa cohérence, inoubliable par ses résonances mythiques. Quelques dizaines d'années après le Grand Éclair, une communauté de quelques milliers d'hommes survit sur une île. À la tête de celle-ci une sorte de grand prêtre cumule les pouvoirs temporels et spirituels. Nous sommes dans la confiance de cet homme qu'on appelle le Très Saint et qui seul, enfermé dans le triple cercle de solitude où l'enclôt son pouvoir, prend sur lui le malheur de son peuple et l'inquiétude de sa destinée. Au moment où le roman s'ouvre, la sécheresse frappe l'île, la chaleur est écrasante et des incendies éclatent partout, allumés peut-être par des hommes. Alternant des scènes d'action, des plongées dans le souvenir et de longs moments méditatifs, ce « long chant carcéral » (selon Norge) développe une allégorie moins politique que poétique ou métaphysique. « Ultime sentinelle de son peuple en guerre<sup>14</sup> » le Très Saint porte sur les hommes un regard altier et compassionnel, tenu en éveil par la menace et singulièrement détaché par l'exercice du pouvoir. Du haut de cette chambre de la Tour où il regarde son peuple, nous apercevons nous aussi les hommes, leur agitation, leurs combats, leurs faiblesses, l'emprise du temps sur leur corps, et la terrible hypothèque qui menace leurs organisations. Et sans cesse, au cœur de l'ordonnement somptueux et classique de ces derniers *jardins*, surviennent des images aussi belles, aussi puissantes que des mythes : image de l'île sous la chaleur blanche, image de la côte sans oiseaux « déserte comme une cathédrale abandonnée<sup>15</sup>... », image obsédante de la mer, « sœur jumelle des origines, génitrice incréée de toute vie<sup>16</sup>... », présence des signes du ciel et présence du passé comme cette vieille voie ferrée désaffectée et sous une bâche au départ de celle-ci : « l'énorme machine roulante [...] caparaçonnée comme un cheval de guerre, toute bardée de plaques d'armure, [...] elle était adossée à un butoir, le muflé tourné vers l'étendue dont la séparait seulement une mince cloison de bois, et ses gigantesques roues de fer agrippaient les

13/ Charles Bertin, *Autoportrait avec groupe*, op. cit.

14/ Charles Bertin, *Les Jardins du désert*, Paris, Flammarion, 1981.

15/ *Ibidem*.

16/ *Ibidem*.

premiers mètres du rail dans un immense effort de possession immobile<sup>17</sup>. »

Là est sans doute la magie des grands romans, ils n'expliquent rien, ils visionnent et peu à peu nous inoculent leurs visions. Par ce trouble qu'ils provoquent en nous, ils nous habitent, se fondent à notre matière imaginaire et nous sommes riches désormais d'un monde que nous n'avions pas soupçonné. Ce monde qu'ils suscitent est lui-même au bord d'un autre monde et toute une poétique est à l'œuvre puisque le visible, fût-il l'objet d'une description minutieuse, se fait présence d'une autre réalité, intime et furtive, insaisissable. Et si à chaque page la tension narrative progresse nous savons que sa résolution ne sera jamais que temporaire, ce n'est pas cela dont au fond nous nous souviendrons, ni de l'issue de la bataille, ni même de l'arrivée de la pluie, ce que nous garderons en mémoire, c'est cette grande fresque étrange dont nous avons assisté au lent dévoilement, ce long rêve que nous avons rêvé et qui désormais nous hante, parce que nous avons éprouvé à son contact « ce frisson subtil (je cite) qui participe d'une sorte de sensualité de l'esprit, et qui naît de la brusque sensation d'être admis, à la faveur d'une indiscretion, dans un ailleurs magique où défont les apparences du monde<sup>18</sup> ». On peut lire les *Jardins du désert* comme une allégorie prophétique et plus de vingt ans après sa publication en pressentir l'actualité, au bord du constat que lorsque les hommes ont tué Dieu ils sont peut-être en voie vers leur propre destruction. On peut lire aussi, projeté dans cette apocalypse le lent parcours d'un homme qui tente d'agir, regarde, se souvient et peu à peu touche à son point de vérité. Au terme de ce parcours nous ne saurons jamais si les larmes qui lui viennent à la toute fin du livre sont des larmes de joie, de tension relâchée, de tristesse, ou même de compassion, ces larmes sont de toute façon devenues les nôtres quand après la traversée éblouie d'un tel monde il pleut enfin sur nos terres asséchées.

Si les *Jardins du désert* furent écrits dans l'écoute obnubilée de *Daphnis et Chloé*, de Ravel, *Le Voyage d'hiver* naît sous le signe du lied Schubertien : cette phrase désolée, à la nostalgie obsédante. Un homme se souvient de la femme qu'il a aimée, que la mort a jadis foudroyée, dont l'image est figée dans sa mémoire, et qui revient parfois le visiter en rêve, sans qu'aucun mot toutefois ne puisse franchir ses lèvres. Construit musicalement, selon un contrepoint rigoureux, *Le Voyage d'hiver* alterne les scènes du présent et les remémorations, d'une part la conscience de l'âge qui continue sa

17/ *Ibidem*.

18/ *Ibidem*.

lente érosion, d'autre part la fragile luminescence des traces de mémoire. Nous sommes conviés dans cet interstice, conviés à une « contemplation du temps » où il s'agit moins de bonheur perdu que de l'abîme d'être : « [...] image obsédante de la jeune femme nue sur le lit, arquant à longs cris son corps emperlé de sueur sous le sien, hochant convulsivement la tête de droite à gauche dans un geste de dénégation impossible jusqu'à cette fulguration ultime qui la raidit tout entière et rejette sur l'oreiller trempé de lune son visage de Minerve foudroyée<sup>19</sup>. »

Et pourtant le livre est sous-titré, comme parodiquement : « Romance », il se plaît à quelques facéties, il nous propose la danse insouciant de Aline, son rire cristallin, et l'on pense à Franz Schubert, à ses accès de joie soudaine, aux scherzo sautillants qui venaient illuminer comme par surprise le déroulé sombre des lieder ou des sonates.

Ces émerveillements vont donner le ton à un autre livre subtil, alerte, enchanteur où le vieil homme, penché sur l'enfant qu'il était, nous fait pénétrer le jardin d'une grand-mère fabuleuse pour tenter d'y retrouver la saveur du pays perdu. Cette *Petite Dame* ingénue ouvre les portes des livres et des songes, tout à son contact devenait magie ou mystère, sa maison un royaume, le grenier un poste de vigie, et la moindre expédition une épopée. Sur le bord lointain de cette mer tant de fois décrite, tant de fois admirée, l'enfance se déroule comme un merveilleux film d'époque saccadé par les arpèges d'un piano droit dans le café-cinéma qui s'appelait alors le *Vieux Bruges*. Ici nul écran de regret, nulle amertume mais « comme une bouffée de musique ténue, [...] la vocalise d'une vie antérieure de bonheur insoucieux à peine modulée sur l'écran de la mémoire<sup>20</sup> ». Et l'on retrouve dans les facéties de la petite dame l'esprit de jeu et d'irrévérence qui présidait aux inventions du *Roi Bonheur*, ou aux féeries de *L'Oiseau vert*. Mais la fée qui dirige le spectacle est ici regardée par un vieil homme. C'est le charme de ce petit livre : nous faire toucher par ce côté l'expérience enfantine, nous rappeler qu'elle survit en nous, ne s'efface jamais, nous faire revivre ce frémissement d'être dans un monde inexploré, illimité, alors que l'âge venant nous croyons avoir fait le tour des choses, et dans un constant va-et-vient entre le temps de celui qui se souvient et le temps qu'évoque le souvenir, nous faire toucher par cette recreation à un bonheur presque pur. « Si bien qu'après plus de soixante années, la maison et le jardin de Bruges demeurent

19/ Charles Bertin, *Le Voyage d'hiver*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1989.

20/ Charles Bertin, *La Petite Dame en son jardin de Bruges*, Arles, Actes Sud, 1996.

auréolés dans ma mémoire d'une grâce d'élection particulière : celle des lieux où l'ajustement parfait des êtres et des choses nous ménage une connivence avec les puissances amicales de l'invisible<sup>21</sup>. »

Cet ajustement parfait des êtres et des choses se retrouve dans les trois dernières nouvelles où la description lente, fascinée, imperceptiblement soulevée par un *largo*, évoque les plus belles pages des *Jardins du désert*. Une chambre, une phrase, une image : il y a quelque chose de testamentaire dans ces trois textes admirables.

La chambre est comme le lieu mythique originel de la création. C'est pourtant une chambre ordinaire et qui appartient au souvenir des vacances d'été, sa fenêtre ouvre sur la nuit et les « sorcelleries de la mer », elle est bordée par une garde-robe derrière laquelle l'enfant va découvrir l'effroi de la fin de l'enfance, cherchant à fuir, s'enfoncer dans le motif pastoral du papier peint, le pays des songes, un « Cheval souriant » : « S'il vous plaît, laissez-moi, laissez-moi entrer<sup>22</sup>... »

La phrase fut prêtée au « Gardien », il faudrait l'inscrire partout dans ce monde, et même en lettres d'or sur le fronton de cet édifice : « Vendre son trésor, c'est le perdre<sup>23</sup>. »

L'image enfin est celle de ce jeune aveugle qui se tient dressé face au soleil sans cligner des yeux tel « ces figures sculptées [...] qu'on plaçait jadis à la proue des navires<sup>24</sup> », il est entrevu dans une nécropole en ruine, un chavirement de tombes qui fait penser à la « Cité du dernier jour au lendemain du Jugement<sup>25</sup> ». Accompagné par une jeune femme qui est à la fois son guide et son double, il est, comme l'écrivain peut-être, « La sentinelle ». « Sentinelle, que dis-tu de la nuit<sup>26</sup> ? »

Au terme de cette relecture où je n'ai eu d'ambition que de faire entendre la voix de Charles Bertin, il me revient encore de vous dire toute l'émotion que m'a procurée cette traversée, tant l'écriture est belle, constamment sensible et toujours maîtrisée. S'affichent dès les premiers poèmes, dès le premier roman, cette hantise de la mort qui traversera tous les écrits. Face à elle les hommes sont seuls : solitude dans l'amour, solitude du pouvoir, solitude dans la souffrance, solitude de la responsabilité intérieure. D'un livre à

21/ *Ibidem*.

22/ Charles Bertin, *Jadis si je me souviens bien*, Arles, Actes Sud, 2000.

23/ *Ibidem*.

24/ *Ibidem*.

25/ *Ibidem*.

26/ Isaïe, XXI, 11-12 en exergue de *La Sentinelle*.

l'autre frémit cette nostalgie de l'enfance, dont attestent bien des personnages : Aline, Albine, Ismé, Conti, et qui apporte, aux romans de la vieillesse surtout, cette note haute d'allégresse qui est bien plus que la politesse du poète. L'art est constamment évoqué, l'art auquel Charles Bertin a consacré toute sa vie, l'art qu'il associait étrangement aux jardins, nos paradis dans le désert du monde. Son regard émerveillé devant la nature (la mer, la nuit, la lumière) a laissé des pages inédites dans toute la littérature, tant l'acuité descriptive, mais plus musicale que formelle, nous fait ressentir cette part d'insaisissable dans ce que nous croyons saisir. Et je ne peux non plus oublier les oiseaux qui, de l'oiseau annonciateur dans *Christophe Colomb* à l'aigle d'Aquila, sont, on le sait, souvent les intercesseurs du divin. Seulement voilà : il n'y a plus d'oiseau dans l'île des *Jardins du désert*, le psaume est sans la grâce, Sabin et Aline vivent auprès d'une chapelle abandonnée, et jamais ou presque le Très Saint ne nous entretient de son rapport intime à ce sur quoi, par sa fonction, par sa nomination, il est adossé. Là est aussi l'énigme vivante de toute l'œuvre et je ne peux manquer de citer les derniers quatrains de cette splendide *Ode à une façade en fleurs*, parue au Taillis Pré à quelques jours de sa mort : « Hommes du douzième siècle qui serez bientôt / mes compagnons dans les profondeurs, / Enseignez-moi ! Initiez-moi ! Apprenez-moi / comment on meurt // Frères des temps perdus, vous serez à mes côtés / quand je quitterai le lieu / Où j'ai subi la parole désapprise, / la terrible absence de Dieu<sup>27</sup>. »

Pourtant, dans un autre poème, il écrivait : « J'attends quelqu'un. » À l'heure où « L'Éternel, ganté d'ombre et chaussé de velours / Élira ma maison dormante<sup>28</sup>. »

Et tout est dans cette attente comme dans ce refus de lui donner un visage, tout est dans cette poétique d'un au-delà dont la nature atteste, dont l'art est l'approche unique, dont un jour il semble que l'enfant possédait les clés du domaine.

Merci à cet homme qui nous précède, dont l'ombre bienveillante et altière nous accompagne, ayant fait sien ce vers de Marcel Thiry : « C'est la vaste Vie qu'en la vivant j'aurai changée / en éternité<sup>29</sup>. »

« Du temps que vous étiez vivante, écrivait-il à la petite dame, une grâce initiatique personnelle vous avait accordé le pouvoir d'entretenir commerce avec les puissances de l'invisible. Depuis que vous avez quitté le monde des hommes, votre mémoire a continué à

27/ Charles Bertin, *Ode à une façade en fleurs*, Châtelaineau, Le Taillis Pré, 2002.

28/ Charles Bertin, « J'attends quelqu'un », poème inédit.

29/ Marcel Thiry, *Grandes Proses*, Arles, Actes Sud, 2002.

briller en moi comme une petite lumière<sup>30</sup>. » Nous pourrions lui adresser la même lettre, par la magie de son écriture une lumière nous est aujourd'hui transmise, un monde nous est donné, à notre tour nous avons vu, nous aimerions voir sur l'ultime crête du jour « ce rayon d'un vert merveilleux, d'un vert qu'aucun peintre ne peut obtenir sur sa palette, d'un vert dont la nature ne peut reproduire la nuance<sup>31</sup>.

30/ Charles Bertin, *La Petite Dame en son jardin de Bruges*, *op. cit.*

31/ *Ibidem.*

# **Cocteau et la Belgique**

**Séance publique du 6 mars 2004**

# Cocteau sur les scènes belges

Par M. Jacques DE DECKER

Ce survol très sommaire, je voudrais surtout le tenter avec vous pour illustrer que Cocteau mena son parcours d'auteur dramatique en considérant la Belgique, et Bruxelles en particulier, comme une sorte de terrain d'exercice de prédilection. Les gens de théâtre français se passent le mot depuis toujours : le public belge est fin connaisseur de théâtre et leur rend à ce titre de précieux services dans leur travail. Il est composé de spectateurs sensibles et avertis qui leur permettent d'ajuster leurs entreprises avant de leur faire affronter Paris. Sacha Guitry, par exemple, savait cela mieux que personne, lui qui, à titre de reconnaissance, monta pour la dernière fois sur scène au théâtre du Parc : il y fit ses adieux, dans *Debureau*, il y a exactement un demi-siècle. Cocteau, qui se sentait chez lui à Bruxelles, eut à diverses reprises le même réflexe de prendre en quelque sorte le pouls de l'audience belge avant de s'exposer au verdict parisien. Une étude récemment menée par Angie van Steerthem, chercheuse de la Vrije Universiteit Brussel (V.U.B.), a très précisément cadastré ce tropisme, et je vous dirais que sans ses travaux remarquablement documentés, je me serais trouvé en l'occurrence passablement dépourvu...

La première grande création d'une œuvre de Cocteau en Belgique, et peut-être la plus importante, fut celle, en 1927, de l'opéra que Honegger avait tiré de son *Antigone*. Elle eut lieu à la Monnaie, dirigée à l'époque par Corneil de Thoran, l'aïeul de notre confrère Alain Bosquet de Thoran. Le matériau de base était la pièce de Cocteau que Dullin avait montée à l'Atelier en 1922.

L'œuvre marque une étape essentielle pour Cocteau, elle illustre son retour au classicisme, largement influencé, on le sait, par Radiguet. Il séjourne d'ailleurs à Carqueiranne, au printemps 1921, avec ce

dernier lorsqu'il relit l'*Antigone* de Sophocle. Il aurait été une première fois encouragé à lire la tragédie par Anna de Noailles, durant l'été 1913. Lorsqu'il se replonge dans le texte en 1921, il s'adonne à une lecture à vol d'oiseau, dit-il, parce qu'ainsi, à son estime, « de grandes beautés disparaissent, d'autres surgissent ». Et il tire aussitôt de cette expérience une méthode de nouvelle familiarisation avec les grands textes : « Peut-être mon expérience est-elle un moyen de faire vivre les vieux chefs-d'œuvre. À force d'y habiter, nous les contemplons distraitemment, mais parce que je survole un texte célèbre, chacun croit l'entendre pour la première fois. » Cette idée de première écoute retrouvera tout son sens lors de la transposition musicale, bien entendu. Le texte d'*Antigone* est créé donc une première fois chez Dullin, et bénéficie déjà d'une musique de scène de Honegger, une partition pour hautbois et harpe. Très naturellement, Honegger, qui a au demeurant une dette à l'égard de Cocteau dont il reconnaît que « sans être vraiment musicien, il servit de guide à beaucoup de jeunes », va envisager de se servir de l'ensemble de son texte comme livret.

Les représentations de la pièce à l'Atelier, en 1922, avaient fait du bruit. Cocteau assurait lui-même la mise en scène, même si elle était supervisée par Dullin qui lui faisait néanmoins totalement confiance. À ses yeux, Cocteau est « un homme de théâtre, il a le sens du grossissement, de la transposition. Le reproche qu'on peut lui faire, c'est de trop sacrifier à la recherche purement extérieure, d'être trop artiste peut-être ». Mais il apprécie ses excentricités, qui à ses yeux « ne sont qu'un retour vers un théâtre simple comme un jeu d'enfant ». Cocteau jouera aussi le chœur dans le spectacle, où le rôle de Créon est confié à Dullin, et celui de Tirésias à Antonin Artaud, Genica Athanasiou étant Antigone. Le décor était de Picasso, les costumes de Gabrielle, dite Coco, Chanel.

Cette *Antigone* suscitera diverses controverses. Le jour de la première, le 20 décembre, les surréalistes n'ont pas manqué de se manifester, André Breton en tête. Cocteau est obligé de sortir de son rôle, et de les interpeller directement : « Sortez Monsieur Breton, dit le chœur, nous continuerons quand vous aurez quitté la salle. » Par lettres, une autre polémique se développe, qui oppose Cocteau à Gide. Celui-ci n'a pas aimé le spectacle, ce qu'il note dans son journal, le 26 janvier 1923 : il y dit qu'il a « intolérablement souffert de la sauce ultramoderne à quoi est appâtée cette pièce admirable, qui reste belle, plutôt malgré Cocteau qu'à cause de lui ». Cocteau a eu vent de cette impression, et lui écrit : « Il est pour moi d'une grande importance que je sache si un homme comme vous peut croire une minute sérieusement qu'un homme comme moi cherche le rire avec *Antigone*. [...] Ce serait enfin la clef d'un interminable

malentendu. » Gide précise les choses : « Mais non, mais non, il n'y a pas de malentendu. Mettons simplement qu'il y a dans votre *Antigone* quelques insignes maladroites, qui prêtent au malentendu. » Tout évidemment est dans l'usage très subtil du verbe prêter. Cocteau ne se le tient pas pour dit, et clôt l'échange de vues le 29 janvier en disant : « Ni malices, ni maladroites. L'approbation de certains esprits et les salles de chaque soir me le confirment. Ce qui ne m'empêche pas, à mon tour, de vous aimer. Malentendu sur toute la ligne – oui. »

Dans sa version lyrique, l'œuvre a sa première à la Monnaie le 28 décembre 1927. Elle aura neuf représentations et connaîtra un grand succès, réunie à l'affiche avec un autre livret de Cocteau, *Le Pauvre Matelot*, dont la partition, cette fois, est due à Darius Milhaud. Honegger aura travaillé trois ans à son opéra, qu'il compara en 1951, s'entretenant avec Bernard Gavoty, à « une petite pierre au théâtre lyrique, qui est d'ailleurs tombée au fond d'un puits où elle est restée ». Dans ce travail, Honegger a essayé de trouver une ligne mélodique créée par le mot lui-même, en vertu d'une approche qui lui est propre, et qui consiste à privilégier les consonnes : « Ce qui importe dans le mot, ce n'est pas la voyelle, dit-il, c'est la consonne : elle joue vraiment le rôle d'une locomotive, traînant le mot tout entier derrière elle. »

Cette production qui illustre l'esprit d'entreprise et de rénovation du répertoire de la Monnaie animée par Corneil de Thoran, qui d'ailleurs va diriger les représentations de l'*Antigone*, est attendue avec beaucoup de curiosité par les connaisseurs. Dans *L'Éventail* du 18 décembre 1927, Paul Collaer publie une ample avant-première, qui est une étude fouillée de l'œuvre, et témoigne d'une connaissance approfondie du travail de Cocteau. Il y cite ce passage de la préface des *Mariés de la Tour Eiffel*, où Cocteau précise ce qu'il entend par « poésie de théâtre » : « J'essaie, y écrit-il, de substituer une “ poésie de théâtre ” à la “ poésie au théâtre ”. La poésie au théâtre est une dentelle délicate, impossible de voir de loin. La poésie de théâtre serait une grosse dentelle : une dentelle en cordages, un navire sur la mer. » L'œuvre ne décevra pas l'attente, à en lire les comptes rendus dans la presse belge, française et aussi allemande, parce qu'une production est programmée au théâtre d'Essen pour janvier de l'année suivante. Il se trouve même un critique parisien, Henry Prunières, pour dire « qu'il est regrettable qu'une œuvre de cette envergure n'ait pas été créée à Paris ». Parmi les analyses, il faut épinglez celle d'Herman Closson, qui admire la « pensée musicale » d'Honegger et se réjouit de ne déceler « aucun réalisme dans cette partition touffue, très dense et riche d'inspiration ».

La production de Bruxelles ne sera pas reprise à Paris, malgré son

accueil favorable. Il faudra attendre janvier 1943 pour que l'opéra de Paris remette l'œuvre au programme, dans un décor, des costumes et une mise en scène de Cocteau. Dans le décor, on verra ainsi un gigantesque agrandissement d'une photo de la lune, vue de l'observatoire de Paris. Préparant le spectacle, Cocteau sera amené à écrire dans son *Journal*, à la date du 9 janvier, cet aveu qui en dit long sur son désir de pérennité : « Le temps où je dois plaire aux morts est plus considérable que celui où il me faut plaire aux vivants... Je suis né pour partager l'amour, et non la haine. Qui sait si nos frontières ont un sens chez les morts ? »

De cette belle aventure que fut l'affrontement en deux temps de Cocteau avec Antigone, Paul Fierens, dans *Les Écrits du Nord*, une revue qu'il éditait à l'université de Bruxelles avec Paul Vanderborgh, a défini le principal apport selon lui : « Jamais la pièce, nettoyée, frottée, polie, ne fit mieux voir sa frappe grecque en rendant un son français. »

La deuxième pièce de Cocteau dont l'itinéraire de création croise par la Belgique n'est autre que *Les Chevaliers de la Table Ronde*. Des lettres à Jouvett montrent qu'il songe à une pièce sur le Graal dès 1933. Il l'appelle longtemps « Blancharmure », qui est son titre de travail en quelque sorte. Il est à l'époque en pleine période de désintoxication, et la pièce en rend compte, puisqu'il y est abondamment question de désintoxication du château d'Artus. Cocteau jeta sur le papier l'essentiel de son texte dans un cadre particulièrement propice : la propriété d'Igor Markevitch à Corsier, en Suisse. Le chef d'orchestre, à qui la pièce est au demeurant dédiée, a pu témoigner de sa vitesse de jaillissement : « Il s'y mit et l'écrivit avec une vitesse extraordinaire, en quatre nuits. Certes, il la retravailla dans les détails, mais tout était là dès le premier jet. »

La pièce est donc représentée pour la première fois à Bruxelles, le 8 octobre 1937, dans le cadre des Galas de Comédie organisés par Adrien Meyer au palais des Beaux-Arts. La production, c'est celle du théâtre de l'Œuvre à Paris, dans la mise en scène, les décors et les meubles de l'auteur qui souhaite rôder sa pièce à Bruxelles. D'autant qu'il y a distribué un jeune acteur qu'il connaît depuis peu, mais dont il devine la place qu'il occupera dans sa vie, et qui vient de se faire éreinter par la critique dans son *Œdipe-Roi* : c'est Jean Marais. À l'origine, il avait destiné le rôle de Galaad à Jean-Pierre Aumont, mais le cinéma l'avait rendu indisponible. Marais, qui déjà s'imposait à lui, ne fût-ce que par le rôle purificateur qu'il lui semblait devoir jouer dans sa vie, devait avoir une deuxième chance : Galaad la lui fournirait. Comme l'écrit Claude Arnaud dans sa superbe biographie de Cocteau parue récemment chez Gallimard : « Le destin n'avait-il pas mené à lui un garçon digne en

tout point de ce Chevalier qui combat Merlin, désintoxique le château, y ramène le soleil et fait revivre les oiseaux, avant de partir vers de nouveaux épisodes – car “ où on l’aime il ne peut rester ” ? » C’est donc peut-être au souci d’épargner à Marais une première trop éprouvante que l’on doit que ces *Chevaliers de la Table Ronde* ont connu leur baptême du feu à Bruxelles, six jours avant la création à l’Œuvre, seule retenue par l’édition de *L’Avant-Scène*. La critique parisienne, pour autant, ne fut pas enthousiaste, trop déconcertée par cette plongée dans les profondeurs celtiques alors que les sauts dans le temps les plus appréciés renvoyaient à l’antiquité grecque. Colette, dans le *Journal*, en grande critique dramatique qu’elle était, encouragea le public disponible à ce genre d’enchantement à y aller voir de plus près : « Je ne cherche pas à convertir au théâtre de Cocteau les spectateurs qui quêtent l’imitation de la réalité et l’écho de leurs propres passions. Mais ceux qui viennent s’asseoir devant les apparences, tendent docilement le col au lacet magique, jouissent de se prêter aux charmes, d’avoir accès aux dimensions mensongères, aux subconsciences qui mêlent sans fatigue le rêve et la réalité, je ne vois pas une pièce qui puisse les contenter autant que *Les Chevaliers de la Table Ronde*. » Le public, si brillamment encouragé, ne vint pas, cependant. La pièce fut retirée à la fin de l’année : à une semaine de la centième, elle n’attirait déjà plus qu’une vingtaine de spectateurs, et Cocteau en conclut, comme dit Arnaud, que « son nom ne faisait plus recette ». Il rebondit sur ce demi-échec, cependant, comme il excellait à le faire, et se lança dans l’écriture des *Parents terribles*.

Au palais des Beaux-Arts de Bruxelles, cependant, l’on revit la pièce treize ans plus tard, puisque Claude Etienne en assura l’entrée au répertoire du Rideau de Bruxelles. Le 12 avril 1950, elle est montée dans une mise en scène de Georges Mony et un décor d’Émile Lanc, dont on peut, aujourd’hui, sur base de documents photographiques, considérer qu’il ne démerite nullement par rapport à celui de Cocteau lors de la création. La critique bruxelloise sera elle aussi mitigée. La plume acerbe de Robert Chesselet ne rate pas sa cible : selon lui, « la légende de Cocteau se dissipe ». Et il l’explique par l’attitude de Cocteau lui-même par rapport à ses admirateurs : « M. Cocteau serait en droit maintenant de se dire une victime du snobisme, si lui-même n’avait tant contribué à l’entretenir, ce snobisme auquel il trouva naguère et trouve peut-être encore du profit, en multipliant les vaines excentricités, en remettant en somme sur les abus de jugement de ses aveugles thuriféraires. » André Paris, dans *Le Soir*, ne partage pas cette sévérité : « L’art et l’ingéniosité de l’auteur sont assez grands pour intéresser et même pour fasciner le spectateur au récit nerveux et souple de ces aventures singulières. »

Une fois encore, Cocteau avait attendu un verdict, qu'il espérait positif, de la part de Gide. Il en fut derechef pour ses frais. Dans une lettre à Martin du Gard, Gide écrit à propos de celui qu'il surnomme à ce moment « Graal », et dont il vient apparemment de lire la pièce : « Je voudrais pouvoir écrire quoi que ce soit de gentil à Graal... mais je trouve ça impossible. Un pet d'archange. »

Une autre pièce fut créée à Bruxelles avant Paris, et non des moindres : c'est *L'Aigle à deux têtes*, titre que Cocteau, pourtant virtuose de la formule, ne trouvera que malaisément. Il parle d'ailleurs finement de cette quête du titre dans *La Difficulté d'être*, qu'il écrit vers ce moment-là : « Un seul titre existe. Il sera, donc il est. Le temps me le dérobe. Comment le découvrir recouvert par cent autres ? Il me faut éviter *le ceci, les cela*. Éviter l'image. Éviter d'y dépeindre et de n'y pas dépeindre. Éviter le sens exact et l'inexactitude. Le mou, le sec. Ni long ni bref. Propre à frapper l'œil, l'oreille, l'intelligence. Simple à lire et à retenir. J'en avais annoncé plusieurs. [...] Mon vrai titre me nargue. »

*L'Aigle à deux têtes*, qui réunit au sommet de l'affiche Edwige Feuillère, qui n'avait pas été libre pour être Guenièvre dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*, et Jean Marais, est un véritable triomphe au théâtre des Galeries, où elle entame sa carrière le 3 octobre 1946. Elle se joue durant trois semaines à bureaux fermés, au point que Lucien Fonson, qui accueille la production de Jacques Hébertot, obtient une prolongation de trois jours, avant que le spectacle ne se déplace à Lyon, la première parisienne étant prévue pour le 20 décembre. Et, cette fois, le succès sera au rendez-vous : jusqu'en juin, on refuse du monde, et Hébertot se désole de ne pouvoir reprogrammer la pièce à la rentrée, parce que Cocteau a, avec Marais, un projet de film : « Es-tu bien certain que vous tournerez votre film le 15 octobre ? », s'inquiète-t-il. Le film se tournera, et sera très largement incompris : *Orphée*.

Dans ce cas aussi, le théâtre belge fit fête à la pièce : elle sera montée par le Rideau de Bruxelles en 1953, dans un décor d'Émile Lanc également, qui connaissait l'œuvre, puisqu'il avait construit le décor du spectacle présenté aux Galeries. En 1972, elle entre au répertoire du Parc, dans une mise en scène de Jean Nergal. La critique, cette fois, est sceptique. Marcel Vermeulen, dans *Le Soir*, écrit : « Si quelque chose de Jean Cocteau doit triompher de l'usure du temps, ce ne sera pas cette pièce aux accents hugoliens, tissée d'artifices, au style ampoulé et qui oblige ses interprètes à des exercices de déclamations fastidieux. » Jacques Franck, dans *La Libre Belgique*, le même 18 novembre, prend l'exact contre-pied de son confrère : « Au théâtre du Parc, le spectacle se trompe de perspective. Au lieu de jouer le jeu, on gomme les outrances. On se veut romantique,

mais du romantisme de Musset, non de Victor Hugo. Metteur en scène et interprètes ont l'air de s'excuser. Et puis on s'étonne que cela ne passe pas bien. C'est le contraire qui devrait étonner ! C'est comme si on montait *Rigoletto* en lorgnant vers *Pelléas*. » Ce malentendu-là semble avoir été évité lorsque la pièce fut jouée à la Comédie Volter, avec Jacqueline Bir dans le rôle de la Reine.

Quatrième pièce à entamer son périple à Bruxelles : *La Machine à écrire*, dont la Comédie-Française entame, en mars 1956, l'entrée à son répertoire au théâtre du Parc. C'est un fait unique dans les annales de la Maison de Molière, se réjouit la direction du Parc, que la prestigieuse compagnie réserve ainsi la primeur d'une de ses productions à Bruxelles. Jean Cocteau, tout récemment élu au sein de notre Académie, avait lui-même suggéré à Pierre Descaves, administrateur de la Comédie-Française, d'accorder ce privilège à la Belgique. La pièce n'est pas jouée dans un texte conforme à celui de sa création, en avril 1941, au théâtre des Arts, que dirige alors Jacques Hébertot. Les décors sont de Jean Marais, dont Cocteau est particulièrement heureux, parce qu'ils servent parfaitement une pièce qu'il définit comme « une suite de gags dramatiques s'enchevêtrant et mettant en marche les engrenages d'une machine à émouvoir ». C'est le soir de la répétition générale qu'eut lieu la fameuse incartade entre Jean Marais et Alain Laubreaux, le critique de *Je suis partout*. Marais lui avait d'abord craché à la figure, puis l'avait roué de coups. Lorsque Laubreaux parlera du spectacle dans son journal, il n'épargnera pas Marais, bien entendu, et traitera Raymond Rouleau, le metteur en scène belge, d'artisan étranger à qui les pouvoirs publics ont eu tort de donner une carte de travail. La pièce ne tardera pas à être interdite par le régime de Vichy.

Avant la reprise par la Comédie-Française, au théâtre du Parc, de 1956, la pièce a été jouée au Rideau de Bruxelles en 1948, dans une version conforme à celle de 1941. Le programme comporte un texte de Cocteau, qui figurait sans doute déjà dans celui du théâtre des Arts, où il expose assez clairement à quelle audience il entend s'adresser avec cette pièce à trame policière : « En bloc, le public est, à peu près, un enfant de douze ans qu'il est bien difficile d'intéresser et qu'on ne dompte que par le rire et par les larmes. » Le commentaire que reçut le spectacle dans la presse belge ne dut pas laisser Cocteau indifférent – même s'il se défendait, comme beaucoup d'auteurs le prétendent, de lire les critiques –, et l'on peut gager que l'analyse d'Honoré Lejeune, commentateur qui faisait autorité à l'époque, le fit réfléchir. « Il est difficile, écrivait-il, de décider si *La Machine à écrire* est une pièce policière mal terminée sans plus, par maladresse, ou plutôt une parodie de pièce policière où l'auteur a voulu se gausser du genre mais l'a montré trop tard

après avoir commencé par jouer le jeu franchement, et d'ailleurs fort bien. » On ne pouvait plus clairement exprimer les objections qu'avait soulevées le texte joué en 1941, qui n'était pas conforme à l'original. Cocteau suggéra donc un retour à celui-ci lorsque la Comédie-Française voulut la mettre à son répertoire en 1956, dans une mise en scène de Jean Meyer et une distribution qui comportait notamment Robert Hirsch, Lise Delamare et Annie Girardot.

Ne fût-ce qu'à travers ces quatre œuvres, qui ont transité d'une manière ou d'une autre par la Belgique au moment de leur création, on peut mesurer la diversité des défis que se lançait Cocteau dramaturge. De tous ceux qui ont tenté de repérer la méthode qui sous-tendait cet itinéraire en zigzag, l'un des plus lucides fut sans doute notre confrère Georges Sion. Il lui a consacré de nombreuses pages de réflexion, les plus éclairantes qu'il ait vouées à son théâtre se trouvant dans le très remarquable numéro Cocteau que fit paraître en juin 1950 la revue belge *Empreintes*. Réalisé par Robert Goffin et Herman van den Driessche, cet ensemble est de très haute tenue. On y trouve un extraordinaire portrait tracé par Jean Genet, qui contient quelques vérités fulgurantes sur l'homme et son œuvre : « Nous refusons à Jean Cocteau le titre stupide d'enchanteur : nous le déclarons "enchanté". Il ne charme pas : il est "charmé". Il n'est pas un sorcier, il est "ensorcelé". Et ces mots ne servent pas à conter la basse frivolité d'un certain monde : je prétends qu'ils disent mieux le drame véritable du poète. » Autres contributions très remarquables à ce numéro : une étude de Claude Mauriac sur « Cocteau et le cinématographe », une éblouissante réflexion de Robert Goffin sur « Le métabolisme poétique de Jean Cocteau », où il multiplie les références au pilotage automobile et à la voltige aérienne, une autre de Franz Hellens sur « Cocteau romancier » qui contient cette proposition à méditer : « Il y a en Cocteau du Montaigne et du La Bruyère, avec une forte dose de poésie pure, c'est-à-dire toute gratuite, qui appartient à lui seul », ainsi qu'une magnifique définition du jeu : « Le jeu, pour être poétique, c'est-à-dire accompli, suppose non seulement une adresse absolue, une sorte de déséquilibre naturel et instinctif, qui est la base même du talent, mais encore une conscience lucide, une sûreté de logique, de déduction, qui achève et assure la réussite. » Hellens voit aussi le lien étroit qui existe entre le roman et le film chez Cocteau : « Du scénario, dit-il, *Les Enfants terribles* et *Thomas l'imposteur* possèdent la concision et le contour visuels. »

Bref, un recueil d'une rare qualité, où le texte de Georges Sion apparaît comme une rare synthèse d'un art de la scène très singulier : « Presque chaque pièce, relève-t-il, comporte une méprise, une ruse, ou des êtres en mal d'identification. » C'est le cas, notamment,

de *La Machine à écrire*, où, dit-il, « le jeu prend toute sa laideur avec l'évidente cruauté des lettres anonymes ». Cette pièce illustre son souci de « rénovation des formes. La pièce boulevardière, la pièce policière, la tragédie en vers, le drame romantique : on dirait plusieurs donnes dans les mains d'un bridgeur prestigieux ». Il trouve aussi la formule qui résume la solitude de ce créateur qui était une bête de théâtre : « La portée de son œuvre ? Aucun sens du mot n'autorise à trancher ; les pièces ne lancent pas de ponts avec celles des autres, et elles n'ont pas eu d'enfants. »

Cocteau, on le voit, a trouvé en Belgique un théâtre des opérations – n'avait-il pas combattu sur le front de l'Yser ? – et un public attentif et clairvoyant. Je ne me suis arrêté qu'à quelques chapitres de ce roman de connivence. Il y en eut bien d'autres, au demeurant relevés par Angie van Steerthem dans son éclairante étude. Béjart, en particulier, eut recours à son œuvre à de multiples reprises. Et nous terminerons cette journée, tout à l'heure, en accueillant sur ce même plateau le spectacle que le Théâtre-Poème de Bruxelles a tiré du *Requiem*. Lorsque l'on sait combien Émile Lanc est associé au destin de la troupe de Monique Dorsel, cette représentation permettra de fermer une boucle, reliant les spectacles que Cocteau lui-même, il y a plus d'un demi-siècle, avait voulu initier dans cette ville à la vision dramatique toute récente d'un texte poétique, preuve que poésie et théâtre étaient, chez lui, étroitement camarades.

# Hommages de Jean Cocteau aux écrivains belges

Par M. David GULLENTOPS

Le monde littéraire et artistique belge a toujours accueilli Jean Cocteau et son œuvre avec la plus grande bienveillance<sup>1</sup>. De son côté, le poète français n'a jamais manqué de témoigner de son affection profonde pour la Belgique et en particulier pour Bruxelles, sentiment qu'il expliquait par le climat très particulier qui y règne et dont la principale qualité est d'être riche, digne et propice à la poésie. Parmi ces nombreux témoignages, retenons l'un des plus succincts et des plus complets : « La Belgique est un pays admirable pour les poètes. [...] Bruxelles est la ville de Baudelaire, est la ville de Rimbaud, est la ville de Verlaine, est la ville de Hugo. C'est la ville où Latouche a rencontré sa femme, Marceline Desbordes-Valmore qui était une petite actrice à la Monnaie. Et c'est une ville où la poésie a toujours eu ses drames et des histoires des plus étonnantes<sup>2</sup>. » Or l'admiration de Cocteau ne s'est pas restreinte au pays et à sa capitale, mais s'est également étendue à ses artistes. Dans le cadre de cette contribution, nous nous sommes attaché à rassembler les textes où Cocteau rend hommage aux écrivains belges, parmi eux Paul Neuhuys, Clément Pansaers, Franz Hellens, Odilon-Jean Périer, Robert Goffin, Ernst Moerman, Dominique Rolin, Michel de Ghelderode, Max Elskamp et Maurice

1/ Pour les rapports entre Jean Cocteau et la Belgique, voir notre article « Me voilà presque belge... Jean Cocteau et sa relation avec la Belgique », *Jean Cocteau, 40 ans après*, Pierre Caizergues éd., Montpellier, Centre d'Étude du xx<sup>e</sup> siècle de l'université Paul-Valéry (Montpellier III) / Centre Pompidou, 2005, p. 303-323.

2/ D'après le journaliste, ce témoignage est enregistré à Bruxelles le 24 octobre 1946 et diffusé le lendemain par la radio belge.

Maeterlinck<sup>3</sup>. Pour chacun de ces auteurs, nous avons tenté de retracer les rapports avec le poète français afin de déterminer le contexte d'écriture de l'hommage, mais nous nous sommes également interrogé sur l'existence de connivences, de parallélismes, voire d'influences entre leurs œuvres respectives. Si Cocteau s'est évertué à célébrer l'un de ses confrères, c'est bien parce qu'il avait ressenti ou découvert chez lui une affinité essentielle sur le plan de l'écriture et de la création.

## Paul Neuhuys

L'un des premiers écrivains belges à recevoir un témoignage d'admiration de la part de Cocteau est Paul Neuhuys (1897-1984). C'est en fondant et en animant la revue *Ça Ira* (1920-1923) que ce poète d'origine anversoise s'affirme comme l'un des grands défenseurs du dadaïsme en Belgique. Au travers de cinq chroniques parues dans les livraisons de 1921, il livre un panorama particulièrement complet et lucide pour l'époque des principales tendances poétiques modernistes en France, panorama qu'il réunit en volume un an plus tard sous le titre *Poètes d'aujourd'hui. L'orientation actuelle de la conscience lyrique*. Ayant pris connaissance de cet ouvrage par l'entremise de Pascal Pia, Cocteau s'empresse de féliciter Neuhuys en des termes très élogieux – « Vous êtes notre apiculteur... » – sans oublier bien entendu de le remercier pour le passage qui le concerne<sup>4</sup> :

Le Lavandou  
 Var  
 15 juillet 1922  
 Cher Monsieur  
 J'étais très malade et je le  
 suis encore. Pia me communique  
 votre livre.  
 Vous êtes notre  
 apiculteur. On  
 voit comme dans une ruche  
 de verre le travail des abeilles.  
 Mais pourquoi donc  
 avez-vous supprimé une phrase  
 qui *m'isolait*, ce qui m'  
 enchante toujours.

3/ Pour les hommages de Cocteau à Simenon, voir la contribution de Jean-Baptiste Baronian dans le présent volume.

4/ Voir l'article de Neuhuys intitulé « Quelques poètes (Cocteau, le Dadaïsme, Tzara, Breton, Soupault, Aragon, Éluard, Picabia, Pansaers) », *Ça Ira*, n° 14, s. d. [probablement paru entre mars et août 1921], p. 53-67 ; repris – sans la phrase initiale (voir *infra*) – dans « Poètes d'aujourd'hui. L'orientation actuelle de la conscience lyrique », *Ça Ira*, 1922, p. 34-38.

Croyez-moi votre  
admirateur et en somme, votre  
ami.

Jean Cocteau

[*En marge de la feuille* : Votre phrase sur mon goût des volumes «est oracle» dirait Rimbaud<sup>5</sup>]

On rétorquera que Cocteau loue Neuhuys pour son travail, non pas de poète, mais de critique. Ce serait oublier l'importance que le poète français accorde lui-même à ce type d'activité qu'il pratique lui-même et qu'il place d'ailleurs sur un pied d'égalité parmi toutes les autres démarches créatrices. La critique permet aussi d'adopter ou de défendre une prise de position dans le champ artistique. C'est dans cette perspective qu'il convient d'interpréter le regret de Cocteau concernant la suppression d'une phrase « qui l'isolait ». De la première version du compte rendu à la seconde version parue dans l'ouvrage, Neuhuys a éliminé en effet le paragraphe initial suivant : « Parmi les poètes nouveaux, Jean Cocteau doit être considéré hors de pair. Son œuvre s'éloigne autant des humanistes que des dadaïstes. » Dès lors, involontairement ou non, il réinscrit Cocteau dans les courants modernistes de la poésie, au moment même où celui-ci s'apprête à s'en éloigner pour rejoindre une conception plus classique de l'inspiration. Toujours est-il que Cocteau n'en apprécie pas moins les commentaires livrés sur son œuvre, comme en témoigne la remarque en post-scriptum « Votre phrase sur mon goût des volumes “est oracle” dirait Rimbaud ». Dans la foulée de sa lettre, il fera parvenir à Neuhuys plusieurs de ses ouvrages avec des dédicaces très éloquentes : « à Neuhuys qui touche et pèse la poésie – son admirateur / Jean Cocteau / juin 1923 », « à Paul Neuhuys / souvenir très amical de / Jean Cocteau / juillet 1923 » ou encore « à Neuhuys, poète et devin / JC / 1923<sup>6</sup> ».

Pour sa part, Neuhuys réitère à plusieurs reprises son admiration pour l'œuvre de Cocteau. À la sortie de *Vocabulaire* en 1922, il souligne l'originalité du recueil qui consiste à « concilier la conscience moderne avec l'ordre classique<sup>7</sup> ». Henri-Floris Jaspers a également repéré dans le quotidien *Le Matin* du 14 avril 1937 un compte rendu de *Mon premier voyage. Tour du monde en 80 jours* paru chez Gallimard en 1937<sup>8</sup>, qui est très complaisant mais contient

5/ Collection particulière.

6/ Nous remercions Thierry Neuhuys de nous avoir communiqué ces dédicaces présentes respectivement dans deux exemplaires de *Plain-chant* (é.o. de 1923) et dans *Thomas l'imposteur* (é.o. de 1923).

7/ Voir *La Nervie*, n° X, 1922, p. 216-217.

8/ Pour ce compte rendu intitulé « Un périple autour du globe », voir l'article de Henri-Floris Jaspers, « Paul Neuhuys : Gongora, Cocteau, Valéry », *Bulletin de la fondation Ça Ira*, n° 14, deuxième trimestre 2003, p. 10-16.

également quelques réserves à l'adresse du poète. Neuhuys s'attache désormais à confirmer le classicisme et la position d'isolé de Cocteau dans le monde littéraire français, tout en soulignant le paradoxe concernant sa prétendue non appartenance : « Enfin M. Cocteau revient en France, sa "France gentille et verdoyante", non sans s'apercevoir que ce qu'il a cherché dans son périple autour du globe, c'est surtout le plaisir d'être Français. » Une distance semble dès lors s'être installée entre les deux hommes. Dans ses *Mémoires à Dada*, Neuhuys ne peut s'empêcher de manifester, à l'occasion de la réception de Cocteau à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, sa réticence devant le nouvel univers de l'académicien, non sans avouer avoir subi jadis son influence, qui a été déterminante pour son propre parcours poétique :

Quelque temps après, j'assiste à la réception de Jean Cocteau à l'Académie belge et me faufile après la cérémonie parmi les académiciens : Goffin, Guiette, Bodard. Où est le temps où Cocteau m'envoyait du Lavandou des lettres scellées d'un cœur ? Il est devenu un monstre sacré. Mais il n'en est pas moins vrai que trois hommes m'auront poussé sur l'épineux sentier poétique : Elskamp au matin, Cocteau au méridien, Hellens au déclin<sup>9</sup>.

### Clément Pansaers

Signalons en passant qu'un second membre non moins célèbre du mouvement dadaïste belge à avoir reçu les éloges de Cocteau, serait-ce bien après sa mort et au travers d'un hommage au dadaïsme en général, n'est autre que Clément Pansaers (1885-1922). Étant donné la mort prématurée de ce dernier, les rapports entre les deux poètes n'ont pas été assidus. Il ne subsiste, à notre connaissance, qu'une seule lettre où Pansaers remercie Cocteau pour l'envoi du recueil *Vocabulaire* en 1922<sup>10</sup>. Pourtant, dans un numéro de la revue *Temps mêlés* paru en 1958<sup>11</sup>, Cocteau célèbre le dadaïsme en y associant le nom de Pansaers :

Picabia me représente la joie et le drame de ma jeunesse. Chaque Dimanche nous allions à son école d'irrespect et, croyez-moi, j'en garde la bonne empreinte. Picabia, Clément Pansaers. Voilà des

9/ Paul Neuhuys, *Mémoires à dada*, Bruxelles, Le Cri, 1996, p. 122.

10/ Pour la publication de ce document, voir notre article « Une lettre inédite de Clément Pansaers à Jean Cocteau », *Bulletin de la Fondation Ça Ira*, n° 21, mars 2005, p. 26-28.

11/ Nous remercions Henri-Floris Jaspers de nous avoir communiqué ce texte et ses références : *Temps mêlés*, cahiers 31, 32 et 33, achevé d'imprimer le 21 mars 1958, p. 50 ; repris dans Jean Cocteau, *Cortège de la désobéissance*, textes et documents réunis et présentés par Pierre Caizergues, Montpellier, Fata Morgana, 2001, p. 80.

noms de la grande époque où l'art – où la lutte contre l'art – était  
notre seule politique.

Je les salue de tout cœur.

Il est bien entendu curieux que Cocteau reconnaisse en Pansaers subitement, plus de trente-cinq ans plus tard, l'un des artistes les plus originaux et les plus représentatifs du dadaïsme. Toujours est-il qu'en inscrivant et en alignant son nom au côté de celui de Picabia sous l'un des principes les plus éminents du mouvement – « la lutte contre l'art » –, le poète français témoigne ici clairement de son estime.

## Franz Hellens

Cocteau a noué des contacts non seulement avec le mouvement dadaïste belge, mais aussi avec le groupe de poètes et de critiques qui s'est forgé progressivement autour des revues *La Lanterne sourde*, *Signaux de France et de Belgique*, *Les Écrits du Nord* et *Le Disque vert*<sup>12</sup>. Paul Vanderborght<sup>13</sup> tente ainsi de l'inviter à plusieurs reprises pour une conférence à la tribune de la *Lanterne sourde* et lui propose même d'organiser une représentation d'*Antigone* au théâtre du Marais de Bruxelles. Mélot du Dy lui fait parvenir sa recension du *Coq et l'Arlequin* parue dans le quotidien bruxellois *L'Horizon*<sup>14</sup>, tout comme Robert Guiette et Paul Fierens l'informent des deux comptes rendus qu'ils ont rédigés sur *Antigone*, après avoir assisté aux répétitions de la pièce à Paris. Pourtant le seul de ce groupe à avoir bénéficié de contacts un peu plus réguliers avec Cocteau est Franz Hellens (1881-1972).

Hellens consacre à Cocteau deux textes, l'un essentiellement biographique, l'autre portant sur l'œuvre romanesque. Dans le premier, il révèle avoir fait la connaissance de Cocteau le 19 décembre 1919 à l'occasion d'une conférence que le poète est venu donner à l'Institut des Hautes Études de Belgique sur les nouvelles tendances musicales en France et qui est agrémentée d'un concert avec des morceaux de Satie et du futur Groupe des Six. Présent dans l'auditoire, Hellens nous livre une évocation assez unique du conférencier :

Je rencontrai, pour la première fois, Jean Cocteau à l'Institut des Hautes Études, où il conférençait sur ses musiciens préférés : Satie, Poulenc, Auric. Il parlait debout, chantonnant et se dandinant.

12/ Voir la correspondance conservée à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (BHVP).

13/ Les Archives et Musée de la Littérature (AML) conservent un exemplaire de *La Rose de François* (Paris, Bernouard, 1925) dédié par Cocteau à Paul Vanderborght.

14/ Article de journal daté du 7 juin 1919 et portant l'envoi manuscrit : « en m'excusant de ce "journalisme" / Mélot du Dy » (BHVP).

Dès l'abord, je fus frappé par son geste d'illusionniste. En finissant, il eut l'air de tirer une colombe d'un chapeau invisible<sup>15</sup>.

Dans le second texte, Hellens se concentre sur deux anecdotes qu'il avait déjà esquissées dans le premier texte et qui lui permettent désormais de mieux cerner la personnalité de Cocteau. Lors d'une visite au domicile parisien du poète, visite servant à s'assurer d'une collaboration au *Disque vert*, le romancier de *Mélusine* assiste à une scène où le poète fait sa toilette et se lance dans un discours improvisé, qui l'impressionne de la même façon que la conférence de jadis :

Quand la fine lame du rasoir eut fait son œuvre et que l'eau lustrale eut chassé toute trace de savonnée, Cocteau avait construit et lancé en l'air un roman, tout un roman poétique à la fois jonglé, visé et tiré, et dont les meilleures parties semblaient avoir surgi du chapeau de soie de l'illusionniste<sup>16</sup>.

La seconde anecdote se rapporte au spectacle de l'acrobate Barbette dont Cocteau lui signale la venue à Bruxelles et qu'il lui conseille de rencontrer. Ajoutons en passant que Hellens charge Odilon-Jean Périer de cette visite à l'hôtel<sup>17</sup>, alors qu'il se rend lui-même au spectacle, ce qui lui permettra de compléter son portrait de Cocteau. En effet, ce que Hellens trouve caractéristique de sa personnalité et ce qu'il retrouve d'ailleurs dans ses romans, c'est « le poète improvisant devant une glace, et son incarnation passagère dans les traits de l'acrobate charmeur<sup>18</sup> ». À considérer cet extrait figurant dans un article du volume d'hommage d'*Empreintes* et à comparer la teneur ambiguë de ce propos avec l'analyse des *Enfants terribles* qu'il finit par ravalier dans le même article au niveau d'un scénario de film – jugement dénoncé par Robert Frickx<sup>19</sup> –, on comprendra que les rapports entre les deux hommes n'aient jamais pu devenir bien chaleureux. La raison peut aussi en être trouvée dans les fluctuations d'humeur de Hellens, dont témoignent successivement l'invitation lancée à Cocteau pour collaborer à une nouvelle collection d'ouvrages intitulée « Confidences » en août 1946<sup>20</sup>, puis une

15/ Franz Hellens, *Documents secrets (1905-1956). Histoire sentimentale de mes livres et de quelques amitiés*, Paris, Albin Michel, 1958, p. 120.

16/ Franz Hellens, « Cocteau romancier », *Empreintes*, n° 7-8, mai-juin-juillet 1950, p. 70-79 ; article repris dans Franz Hellens, *Style et Caractère*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1956, p. 144-155. Pour la citation, voir *idem*, p. 147-148.

17/ Signalons que Hellens note dans *Document secrets* que Périer « fut conquis » par Barbette (*op. cit.*, p. 120), alors que, dans « Cocteau romancier », ce dernier ne « rapporta [...] rien de fort excitant de sa visite » (*op. cit.*, p. 148).

18/ Franz Hellens, « Cocteau romancier », *op. cit.*, p. 149.

19/ Robert Frickx, *Franz Hellens ou Le Temps dépassé*, Bruxelles, Académie de langue et de littérature françaises de Belgique, 1992, p. 244.

20/ D'après une lettre de Hellens datée du 20 août 1946 (BHVP), Cocteau aurait accepté de livrer un texte pour cette collection que le romancier belge dirigeait chez un éditeur que nous ne sommes pas parvenu à identifier.

diatribe – certes personnelle mais représentative – contre *La Belle et la Bête* qui est qualifié de « film prétentieux et ennuyeux » en janvier 1947<sup>21</sup>, ou encore le texte paru en 1950 dans *Empreintes* qui, sous couvert d'un hommage au *Grand Écart*, l'autorise à ranger les autres romans parmi les œuvres « du second rayon<sup>22</sup> », ensuite la description féroce de Cocteau sous les traits d'une « vieille cocotte radoteuse » monopolisant l'attention lors d'un déjeuner chez le baron Guillaume en octobre 1955<sup>23</sup>, enfin un texte d'adieu où, malgré les antagonismes avoués, Hellens rend hommage à l'homme « tenu à l'impossible » et à l'auteur de *Clair-Obscur*, du *Grand Écart* et du *Secret professionnel*<sup>24</sup>. De son côté, comme le laissent apparaître les trois lettres conservées au fonds Jacques Doucet, Cocteau reste très amical avec Hellens, tout en conservant ses distances. Aussi lorsqu'il sera prié de collaborer en 1957 à l'ouvrage intitulé *Le Dernier Disque vert. Hommage à Franz Hellens*, ne faut-il pas s'étonner de découvrir une contribution assez laconique avec, d'une part, un dessin accompagné du texte « Franz la poésie vous aime / le disque vert – le risque ouvert / et nous avons couru sur la même route tous ensemble », d'autre part ces quelques paroles plutôt évasives<sup>25</sup> :

Comment ne me joindrais-je pas à ceux qui fêtent Franz Hellens ?  
C'est toute ma jeunesse, toutes mes luttes, tout ce qui touche  
l'esprit et le cœur.

Reste qu'une comparaison de l'œuvre des deux écrivains réserverait assurément quelques surprises. Au début de leur carrière, faut-il le rappeler, tous deux sont attirés par les textes de Max Jacob, par le roman policier, par la peinture cubiste, par le music-hall, par les films de Charlie Chaplin. Les parallélismes s'étendent aussi sur le plan proprement poétique. Ainsi l'affirmation d'Hellens selon laquelle « *Mélusine* fut écrit sans suite dans une fièvre continue... Cet état d'hallucination latente [lui] fut favorable et [lui] permit de conduire [son] ouvrage jusqu'au bout. De conduire ? Le mot est inexact. [Il n'a] jamais été pressé, bousculé par une force plus impitoyable<sup>26</sup> » préfigure, puisque le roman a été écrit en 1917-

21/ *Le Journal de Frédéric*, cité dans Robert Frickx, *Franz Hellens ou Le Temps dépassé*, op. cit., p. 317.

22/ Franz Hellens, « Cocteau romancier », op. cit., p. 152.

23/ *Le Journal de Frédéric*, cité dans Robert Frickx, *Franz Hellens ou Le Temps dépassé*, op. cit., p. 370.

24/ Franz Hellens, *Adieu au poète Jean Cocteau*, Liège, Éditions Dynamo, coll. « Brimborions », n° 118, 1963, 12 p.

25/ Pour ce dessin et ces quelques paroles, voir *Le Dernier Disque vert. Hommage à Franz Hellens*, Paris, Albin Michel, 1957, p. 257 et 282.

26/ Citation extraite de l'article d'Edmond Dune, « À propos de *Mélusine* », *idem*, p. 120.

1918 sur la côte d'Azur<sup>27</sup> et publié en 1920, le double coctallien de l'ange despotique qui habite le poète et qui préside à la création dans *L'Ange Heurtebise* (1925). De même, la réalité fantastique qui procède de cette impérieuse nécessité et qui autorise l'avènement d'un monde alternatif au sein même de la réalité de tous les jours rappelle le projet poétique énoncé par Cocteau dans le poème « Par lui-même » du recueil *Opéra* (1927), qui consiste pour le poète-médium à percevoir le monde invisible, « invisible [au lecteur] », afin de le « décalquer », de le rendre visible ou de révéler sa présence permanente dans la vie quotidienne.

### Odilon-Jean Périer

Parmi les écrivains célébrés par Cocteau, curieux est le cas d'Odilon-Jean Périer (1901-1928), qui meurt prématurément à l'âge de vingt-sept ans et dont Cocteau célèbre la mémoire en avril 1928 dans la revue littéraire belge *Échantillons*<sup>28</sup>. Après le récit d'une rencontre fortuite entre les deux hommes à Villefranche-sur-Mer en janvier 1926, rencontre qui avait été précédée – pour Cocteau – par la découverte d'un jeu de cartes déconcertant que Périer lui avait envoyé et sur lequel nous reviendrons, l'hommage posthume se poursuit sur l'évocation de ce qui sépare à l'époque les deux créateurs – Périer croit au Dieu des philosophes, alors que Cocteau qui venait de se reconverter suppose à cette époque l'existence d'un dieu de la révélation<sup>29</sup> –, pour se terminer sur des considérations tout à fait personnelles. En effet, Cocteau s'attache à inscrire le jeune poète disparu dans le scénario du mythe radiguetien qu'il affectionne tout particulièrement. En témoigne le fait qu'il aurait perçu chez Périer « ce drôle d'air des gens qui vivent sur une jambe, cherchent une place fraîche et ne la trouvent jamais » ou encore qu'il aurait pressenti son appartenance à cette « race de somnambules qui rentrent se mettre au lit après les plus dangereuses promenades » :

27/ Plus précisément à Nice et à Villefranche-sur-Mer qui par un curieux hasard deviendront quelques années plus tard les « ports d'attache » favoris de Cocteau.

28/ Voir *Échantillons*, n° 4, avril 1928, p. 101. Signalons que cette revue reproduit quelques mois plus tard – n° 6, juin-juillet-août 1928, p. 193-200 – sous le titre « Objets réalisés par Jean Cocteau » six objets-poèmes exposés du 10 au 28 décembre 1926 dans la galerie des Quatre-Chemins à Paris, ainsi qu'un portrait de Cocteau par Picasso. De ces six objets-poèmes, trois ont pu être identifiés – il s'agit des numéros 14, 26 et 48 du catalogue –, alors que trois autres sont inédits !

29/ Voir les citations sélectionnées par Madeleine Defrenne dans son ouvrage *Odilon-Jean Périer*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1957, p. 298.

En hommage à la mémoire de  
Odilon-Jean Périer

Mon cher François<sup>30</sup>,

J'ai très peu vu O.-J. Périer. Notre rencontre était tout de même curieuse ; je venais de recevoir, à Villefranche, une sorte de jeu de cartes littéraire composé par lui. Comme je descendais de ma chambre ce jeu (dont il ne résulte que des combinaisons sinistres) afin de le montrer à Glenway Wescott, je me trouve nez à nez, dans le vestibule de l'hôtel, avec O.-J. Périer. Il venait habiter Villefranche ; son frère l'accompagnait. Je ne le savais pas malade. Il avait ce drôle d'air des gens qui vivent sur une jambe, cherchent une place fraîche et ne la trouvent jamais. Cet air-là m'est, hélas, trop familier pour que je m'y trompe.

Je quittais peu ma chambre et nous ne nous parlâmes qu'une seule fois. Il croyait beaucoup à certaines choses qui me déplaisent, non parce qu'elles me contredisent, mais parce qu'elles caricaturent mes croyances profondes. Je sentis que mes paroles l'éclairaient. J'évitai d'autres rencontres par haine du prosélytisme et, je l'avoue, par fatigue de convaincre. Car Périer méritait mieux qu'un échange superficiel, et je savais que nous nous retrouverions toujours sur le terrain mystérieux où s'aventurent toutes les âmes bien faites.

Je le croyais de cette race de somnambules qui rentrent se mettre au lit après les plus dangereuses promenades. Il s'est réveillé au bord du toit et je me propose de reprendre bientôt avec lui la conversation de Villefranche.

Votre  
Jean Cocteau.

De son côté, Périer a également laissé un témoignage qui ne laisse subsister aucun doute sur l'issue de l'entrevue à Villefranche. Dans une lettre à Éric de Haulleville, il fait part de l'absence totale de communication en ses termes :

L'hôtel est drôle  
[...]  
au premier, Jean Cocteau vit depuis un an  
Il parle haut  
un peu beaucoup  
J'ai fait sa connaissance  
Il parle  
Je pense à autre chose  
Lui aussi<sup>31</sup>.

Au vu de ces divergences, la question se pose donc de savoir pourquoi Cocteau a rédigé un hommage ? S'est-il rendu compte

30/ Il s'agit du directeur de la revue Lucien François.

31/ Cité dans Madeleine Defrenne, *Odilon-Jean Périer, op. cit.*, p. 299.

bien après la rencontre des nombreux parallélismes, voire de la présence effective de son inspiration dans la poésie et dans les écrits de Périer ? Le mérite revient d'ailleurs à Madeleine Defrenne d'avoir signalé la fréquence et l'importance de l'influence coctalienne dans l'œuvre du poète belge<sup>32</sup>. Ou bien Cocteau s'est-il souvenu du jeu de cartes où des formules verbales remplaçant les figures habituelles forment, après avoir été mêlées, distribuées et retournées, des combinaisons à la fois dues au hasard et susceptibles d'être interprétées<sup>33</sup> ? Même si Périer a conçu ce jeu de cartes, Defrenne le rappelle, pour se libérer de la poésie, pour échapper à l'emprise harassante de la création verbale, pour la remplacer par l'apparition arbitraire de mots, il en est finalement arrivé au constat que ce qu'il nomme lui-même sa « machine infernale<sup>34</sup> », bien loin de détruire la poésie, sert à mettre à nu son véritable mécanisme : la poésie procède toujours et au préalable de choix et de mises en rapport effectués par un sujet<sup>35</sup>. C'est probablement pour cette raison qu'il a publié ce jeu de cartes en novembre 1925 sous le titre *À tous Hasards*, titre qui autorise justement un choix possible entre les divers types de hasards et qui soulève du même coup leur caractère aléatoire. Or quiconque a lu le recueil poétique de Cocteau intitulé *Opéra* et publié en 1927 aura repéré une proximité d'inspiration troublante, serait-ce dans le procédé de création poétique qui consiste non seulement à observer avec une attention flottante les phénomènes, mais aussi, et c'est ce en quoi Périer et Cocteau dépassent l'expérience des surréalistes, à reconnaître dans la constitution à première vue arbitraire de ces ensembles l'intervention préalable et inévitable d'une perspective, d'une intentionnalité, d'un investissement de sens et à dénoncer ainsi la croyance naïve et innocente dans le hasard.

## Robert Goffin

Alors que les contacts avec Hellens et Périer se sont finalement soldés par un échec de communication, ceux avec Robert Goffin (1898-1984) ont atteint la dimension d'une réelle amitié. Dans une

32/ Pour l'influence du *Cap de Bonne-Espérance* sur *Le Combat de la Neige et du Poète* (1920), de *Vocabulaire* sur *Notre Mère la Ville* (1922), du *Secret professionnel* sur l'activité critique de Périer, des *Mariés de la Tour Eiffel* sur la pièce *Une Soirée au Théâtre de l'Étrille* (1927), voir *idem*, p. 36-37, 83, 114, 122, 246, 278. J'ajouterais volontiers que l'usage de l'alexandrin dans *Le Citadin* (1924) s'inspire peut-être aussi du retour au vers classique opéré par Cocteau dans *Plain-chant* (1923).

33/ Pour une reproduction de ce jeu de cartes, voir *idem*, p. 270-271.

34/ *Idem*, p. 273.

35/ *Idem*, p. 274-275.

autre contribution de ce volume, Marc Danval évoque en détail les nombreuses passions qui lient les deux hommes, en particulier le jazz et le music-hall. Or il existe à notre avis un élément sur lequel ils se rejoignent également et qui concerne leur interprétation de Rimbaud. Rappelons que vers le début des années trente Cocteau manifeste ouvertement son enthousiasme pour les ouvrages que lui envoie Goffin. L'une des thèses que défend l'avocat-poète belge et qui consiste à démontrer que « l'homosexualité est la perle qui permet d'ouvrir Rimbaud<sup>36</sup> », même si elle révolutionne autant qu'elle ne choque la critique rimbaldienne de l'époque, ne peut qu'emporter l'approbation de Cocteau. Elle rejoint entièrement ses propres préoccupations créatrices, ce dont témoignent le poème « Mésaventures d'un rosier ou les cachotteries d'un Watteau » publié dans *Vocabulaire* en 1922, tout comme l'ouvrage *Le Livre blanc* qu'il a fait paraître anonymement en 1928. Dans sa « Lettre sur la poésie à Robert Goffin » qui sert de préface au recueil *Foudre natale* en 1955, Cocteau continue à célébrer son ami belge pour son apport à ses yeux fondamental à la compréhension de la poésie de Rimbaud, si ce n'est à la cause des poètes en général : « Tâche qu'on ne mélange pas ton rôle d'avocat et le rôle d'accusé qui est le nôtre. Tâche qu'on ne t'accuse pas d'être le seul et clairvoyant avocat du drame Verlaine Rimbaud<sup>37</sup>. »

La connivence entre les deux poètes, on le comprendra, a laissé de nombreuses traces à travers leurs publications. Outre le texte déjà cité, Cocteau fournit un dessin pour la couverture du recueil *Le Voleur de feu : poèmes (1940-1950)*<sup>38</sup> et deux autres préfaces, l'une pour *Fil d'Ariane pour la poésie*<sup>39</sup>, l'autre, très exceptionnelle par sa beauté, pour une monographie consacrée à Goffin et composée par Jean-Paul de Nola<sup>40</sup> :

Robert Goffin, l'homme et le poète

Avocat et poète, Robert Goffin sera donc d'office l'avocat du diable. Seulement, si le diable se fait parfois prendre pour Dieu, il

36/ Citation extraite d'une lettre de Goffin à Cocteau datée du 2 novembre 1934 (BHVP).

37/ Robert Goffin, *Foudre natale*, Paris-Bruxelles, Dutilleul, 1955, p. 9. Ajoutons que cette « Lettre sur la poésie à Robert Goffin » sera intégrée avec quelques variantes dans le *Discours sur la poésie*, prononcé le 19 septembre 1958 à l'auditorium de l'exposition internationale et universelle de Bruxelles.

38/ Robert Goffin, *Le Voleur de feu : poèmes (1940-1950)*, Bruxelles-Paris, L'Écran du monde, 1950.

39/ Robert Goffin, *Fil d'Ariane pour la poésie*, Paris, Nizet, 1964.

40/ Jean Cocteau et Jean-Paul de Nola, *Robert Goffin, l'homme et le poète*, Vieux Virton, Édition de la Dryade, coll. « Petite Dryade », 1961 ; texte repris dans Jean-Paul de Nola, *Robert Goffin poète*, avec une préface de Jean Cocteau, Paris, Nizet, 1973.

arrive que Dieu se fasse prendre pour le diable afin de mettre en éveil la perspicacité d'une vertu trop sûre d'elle-même.

J'admire l'aisance avec laquelle Goffin se débrouille dans notre interminable procès.

N'est-il pas le seul vrai défenseur de Rimbaud et de Verlaine puisqu'il a gagné sa cause sans mensonges ?

Le secret de cette réussite vient de ce qu'il est parvenu à habiter par l'intelligence, le même monde que les coupables et qu'il connaît le mystère de la véritable innocence.

Il a senti que, poète, je triomphe par amour, sachant que de toutes les armes, l'amour reste encore la plus efficace, celle qui ne trompe jamais à la longue.

Robert Goffin, quant à lui, dédie à son ami sa célèbre monographie sur *Louis Armstrong* et consacre à sa poésie nombre de commentaires<sup>41</sup>. Ensemble avec Herman van den Driessche, il compose pour la revue *Empreintes* un double numéro qui constitue la toute première livraison de périodique entièrement consacrée à l'œuvre de l'artiste<sup>42</sup>. À diverses reprises, il organise en Belgique des séances d'hommage pour le poète, que ce soit pour le PEN-Club de Belgique le 30 septembre 1962<sup>43</sup>, ou à la VI<sup>e</sup> Biennale internationale de poésie à Knokke-le-Zoute le 6 septembre 1963<sup>44</sup>.

### Carlos de Radzitzky et Ernst Moerman

Par l'intermédiaire de Goffin, Cocteau se lie également d'amitié avec Carlos de Radzitzky (1915-1985) et avec Ernst Moerman

41/ Parmi les très nombreux commentaires de Goffin sur l'œuvre de Cocteau, retenons le chapitre consacré à sa poésie dans l'ouvrage *Entrer en poésie* (Gand, À l'enseigne du chat qui pêche, 1948) et la remarquable étude « Métabolisme poétique de Jean Cocteau » dans la revue *Empreintes* (voir la note suivante).

42/ *Empreintes*, n° 7-8, mai-juin-juillet 1950. Ce volume conçu et réalisé par Robert Goffin et Herman van den Driessche rassemble des études et des textes inédits de Lannes, Genet, Goffin, Sion, Claude Mauriac, Michaux, Hellens, Fierens, Roy et Auric, des fac-similés de manuscrits de Jacob, Marais, Picasso, Picabia, Radiguet, Satie, Gide, Desbordes, Sachs, Proust, Apollinaire, Cendrars, Radzitzky et Colette, même des inédits de Cocteau, dont la synopsis du film *Pas de Chance*, et comporte une très riche iconographie, à l'image des photos de Jahan ou Dora Maar et des dessins de Picasso ou Bérard, ainsi qu'un essai de bibliographie.

43/ L'événement qui a lieu au Palais Stoclet se compose d'un discours du directeur du PEN-Club Robert Goffin et d'une réponse de Jean Cocteau.

44/ Présidée par Robert Goffin, la séance se compose d'une conférence sur Cocteau par Robert Goffin, d'une lecture d'une vingtaine de textes du poète par Fernande Claude, Monique Dorsel, Henri Billen et Paul de Rideaux, et de la projection du film *Le Sang d'un poète*. Déjà très fatigué par sa maladie, Cocteau ne pourra y assister.

(1897-1944). Dans un article paru en 1974, Radzitzky avoue avoir « découvert [Cocteau] vers 1931, [avoir] lu tous ses livres et [avoir] fait de lui un de [ses] maîtres à penser en poésie<sup>45</sup> ». L'influence subie se répercute par exemple dans le poème intitulé « Jean Cocteau » qui date de 1936 et qui est imprégné de la poésie d'*Opéra*<sup>46</sup>. Leur première rencontre remonte au jour de la première des *Chevaliers de la Table Ronde* à Bruxelles, le 8 octobre 1937. Après avoir bavardé « tout un après-midi », il accompagne Cocteau le soir dans les coulisses du palais des Beaux-Arts : « Cocteau [...] fumait cigarette sur cigarette et était au bord de la crise de nerfs, surveillant la naissance d'une de ses œuvres les plus chères. Mais tout se déroula très bien, et le public bruxellois lui fit bon accueil. » Radzitzky spécifie aussi qu'il fit cette rencontre chez son ami Ernst Moerman qui habitait à cette époque rue Montagne-de-la-Cour<sup>47</sup>. Il n'hésite pas non plus à souligner que Cocteau voyait en Moerman « très justement, un des meilleurs [poètes] de chez nous, et certainement un de ses plus fidèles disciples<sup>48</sup> ». On comprendra mieux dès lors pourquoi Cocteau a rédigé un hommage à Moerman qui a été reproduit en fac-similé dans la revue *Empreintes*<sup>49</sup> :

#### Moerman

Moerman était un écorché vif. On voyait d'un coup d'œil qu'il était écorché vif. Il était fait de cordes, de fils, de rouages, de lampes rouges, de contacts, bref de tout un arsenal propre à émettre et à enregistrer les ondes. Mais les ondes qu'il émettait et enregistrerait n'étaient pas celles qui circulent entre les postes. C'étaient les ondes qui n'émanent de nulle part et que peu d'oreilles entendent. Il vivait comme harcelé par le terrible vacarme du silence. Ses mécanismes étaient trop fragiles et trop tendus pour durer. Sa mort est celle d'un poète qui n'économisait pas un pouce de son âme.

Jean Cocteau

Cocteau et Moerman se sont, semble-t-il, régulièrement rencontrés. Goffin se souvient ainsi que le poète français « qui habitait à ce moment rue Vignon à Paris, vit souvent Ernst Moerman avec qui il s'entendait très bien », tout comme il se rappelle qu'au Bœuf sur le toit le premier, comme à son habitude, « joua de la batterie », alors que l'autre « gratta quelques airs sur le banjo du nègre<sup>50</sup> ». Au-delà

45/ Carlos de Radzitzky, « Jean Cocteau, dix ans après », *Revue générale*, n° 4, avril 1974, p. 1.

46/ Pour cet hommage poétique à Cocteau, voir *Empreintes*, *op. cit.*, p. 128.

47/ Carlos de Radzitzky, « Prose pour un oiseau mort », dans Ernst Moerman, *Œuvre poétique*, Bruxelles, André de Rache éditeur, 1970, p. 21.

48/ Carlos de Radzitzky, *Jean Cocteau, dix ans après*, *op. cit.*, p. 13.

49/ Voir *Empreintes*, *op. cit.*, p. 124.

50/ Robert Goffin, « Le souvenir d'Ernst Moerman », dans Ernst Moerman, *Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 43.

de l'amitié, il semblerait aussi, selon Radzitzky, que Cocteau exerçait une fascination telle sur Moerman qu'il était devenu « son véritable maître à penser en poésie ». En effet, non seulement le poète belge « ne ratait aucun livre » de son modèle littéraire, mais il lui empruntait également « l'amour des formules agissant en trompe-l'œil » et « la logique intuitive des images<sup>51</sup> ». Il ne manquera pas d'ailleurs de lui exprimer son admiration en lui dédiant son premier recueil *Fantômas 33* (1933) et en lui consacrant le poème intitulé *Vie imaginaire de Jean Cocteau*<sup>52</sup>.

Si Radzitzky et Goffin notent une influence importante de Cocteau sur l'œuvre de Moerman, on pourrait également percevoir chez le poète belge une forte tendance au mimétisme. Ainsi, Radzitzky suggère-t-il que Moerman se serait mis à l'opium pour imiter Cocteau<sup>53</sup>. Mais plus significatif encore est un premier document photographique où il pose en présence d'une maquette de bateau en y ajoutant l'envoi manuscrit : « Pour Carlos [de Radzitzky] la photo du voleur de bateaux. Son ami Ernst M<sup>54</sup>. » Non seulement Moerman reprend-il ici le sujet d'une célèbre photo de Cocteau réalisée par Man Ray<sup>55</sup>, voire d'un dessin même du poète paru dans *Maison de santé* (1926), mais semble-t-il également vouloir souligner dans l'envoi le parallélisme avéré et voulu. Une seconde photo, adressée cette fois à Cocteau lui-même, confirme cette tendance au mimétisme intellectuel et créateur : Moerman y figure un livre à la main et sous l'égide en quelque sorte d'un portrait du poète français réalisé par Jean-Jacques Gailliard<sup>56</sup>. D'après le commentaire inscrit au verso du document, le peintre semble lui avoir offert le tableau pour son admiration inconditionnelle pour Cocteau. Les allusions, d'une part, à la dimension « anthropométrique » de la photo, d'autre part – et à nouveau –, à la thématique du « vol » renvoient directement à l'inspiration coctalienne du recueil poétique *Opéra* (1927) et accentuent la volonté d'imitation de son modèle :

51/ Carlos de Radzitzky, « Prose pour un oiseau mort », *op. cit.*, p. 11 et 22.

52/ Voir *Fantômas 33*, dans Ernst Moerman, *Œuvre poétique*, *op.cit.*, p. 65-69. Le texte a également été repris dans la revue *Empreintes*, *op.cit.*, p. 125-127 et 168. Signalons que *Fantômas 33* (1933) ne figure plus dans ce qui subsiste de la bibliothèque de Cocteau (BHVP), mais bien le dernier recueil intitulé *37°5* (1937).

53/ Carlos de Radzitzky, « Prose pour un oiseau mort », *op.cit.*, p. 32.

54/ Photo reproduite dans Ernst Moerman, *Œuvre poétique*, *op.cit.*, p. 88.

55/ Photo reproduite dans la livraison de novembre 1923 - août 1924 de la revue belge *Sélection*.

56/ Le document est conservé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. Pour Jean-Jacques Gailliard (1890-1976), voir la contribution de Malou Haine dans le présent volume.

Vous seul me croirez si je vous dis que je ne l'ai pas volé mais qu'il m'a été donné par quelqu'un qui voulait récompenser à sa manière celui qui, à votre Nord, vous aime le plus.

Ernst Moerman

P.S. : Le Nord, ce n'est pas une région, c'est une flèche.

Il n'est pas exclu non plus, par contre, que Cocteau se soit laissé inspirer par son ami belge pour l'un de ses propres chefs-d'œuvre. Signalons en effet que Moerman crée à Bruxelles le 1<sup>er</sup> avril 1936 une pièce de théâtre en trois actes qu'il intitule *Tristan et Yseult* et qui devance de quelques années la création du film *L'Éternel Retour*. La question se pose dès lors de savoir si Cocteau n'a pas été intéressé, sinon séduit par cette réactualisation théâtrale du célèbre récit breton lorsqu'il a envisagé la création de son film. Moerman lui en aura sans aucun doute touché un mot lors de son passage à Bruxelles en 1937, tant l'influence de Cocteau dans cette pièce de théâtre est prégnante. Alors que le premier acte désigné par le terme « parade » renvoie explicitement au spectacle d'avant-garde *Parade*, le récit des rapports entre les protagonistes de la pièce s'inspire clairement de l'atmosphère des *Enfants terribles*.

## Dominique Rolin

L'un des hommages de Cocteau les plus célèbres est celui qu'il a rendu à Dominique Rolin (1913) dans une lettre de 1942. Rappelons qu'au moment où celle-ci fait paraître son roman *Les Marais* chez Denoël, l'éditeur en adresse les épreuves à Cocteau. Très enthousiaste, le poète répond aussitôt avec son amour habituel des paradoxes et en supposant que l'auteur est un « grand homme » :

*Je n'aime pas les lettres* (je n'aime ni la peinture, ni la musique, ni le reste), j'essaye d'attendre un accident et s'il arrive, je tombe amoureux de lui. (S'il m'arrive à moi je ne respire plus.) Ce livre est une grande merveille, une joie profonde. Dites-le à Rolin. Du reste il le sait – car les racines qu'il enfonce dans la nuit du corps humain, la nuit du sommeil et toutes les nuits inconnues, n'empêchent pas l'intelligence parfaite d'éclater dans le moindre mécanisme de sa fleur. (AML)

À la suite de ce commentaire, les deux écrivains ont l'occasion de se rencontrer à deux reprises, au déjeuner de lancement du roman organisé par Denoël chez Drouant le 12 juin 1942 et lors d'une séance de pose pour un portrait de Rolin par Cocteau qui a paru le 2 juillet 1942 dans le quotidien *La Gerbe*. Curieusement pourtant, leurs chemins ne se sont dès lors plus croisés, malgré l'admiration pour l'écriture de la romancière belge réitérée par Cocteau dans son

journal de l'époque<sup>57</sup> et malgré le souvenir d'émerveillement que Rolin a gardé de sa rencontre avec le poète et dont elle a laissé récemment un témoignage émouvant<sup>58</sup>.

## Hommages divers

À partir du moment où Cocteau entre à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique en octobre 1955, il multiplie ses marques d'amitié et ses preuves d'admiration. Malgré les nombreuses sollicitations qui émanent directement ou indirectement des membres et des tenants de cette institution, le poète reste pourtant fidèle à lui-même en ne répondant qu'aux appels de contribution pour des écrivains et des artistes dont il se sent proche.

Comme Roland Beyen vient récemment de le révéler, Cocteau a entretenu des contacts très chaleureux avec Michel de Ghelderode (1898-1962). Dans les deux lettres qui nous sont parvenues, il se dit admiratif des ouvrages qu'il a reçus du dramaturge belge<sup>59</sup>. Beyen montre cependant que l'estime n'était pas toujours réciproque. À comparer les divers jugements énoncés sur son confrère français, il apparaît que Ghelderode l'a « alternativement adoré et renié<sup>60</sup> ». Il semblerait donc que Cocteau soit resté bien plus constant dans son approbation. En témoignent non seulement le texte suivant qui, comme l'indique Beyen, salue de façon enthousiaste la création française de *Sortie de l'acteur* en 1962 et qui est reproduit en fac-similé dans le programme du spectacle, ainsi que dans *Comédie* (p. 147) :

Je suis heureux que le théâtre du Tertre, avec *Sortie de l'Acteur* rende hommage au singulier génie de M. de G.

G., c'est le diamant qui ferme le collier de poètes que la Belgique porte autour du cou.

Ce diamant noir jette des feux cruels et nobles. Ils ne blessent que les petites âmes. Ils éblouissent les autres.

Jean Cocteau

[étoile] 1962<sup>61</sup>

57/ Voir Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, publié par Jean Touzot, Paris, Gallimard, 1989, p. 169.

58/ Voir « Lumière de Jean Cocteau. Entretien avec Dominique Rolin », *Europe*, n° 894, octobre 2003, p. 283-286.

59/ Voir *Correspondance de Michel de Ghelderode*, édition établie, présentée et annotée par Roland Beyen, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor, 2004, tome VII 1950-1953, vol. 1, p. 102 [pour la lettre datée du 05 mars 1950] et vol. 2, p. 811 [pour la lettre envoyée le 13 mai 1956].

60/ Pour les divers jugements sur Cocteau, voir *idem*, vol. 2, p. 651-652 (152.4). Pour la citation de Beyen, voir *idem*, vol. 2, p. 810.

61/ Repris à *idem*, vol. 2, p. 810.

mais aussi un texte inédit avec dessin, qui est probablement antérieur au texte précédent et où Cocteau souligne son affinité avec Michel de Ghelderode dans son projet de ne plus s'interroger sur la réception du message artistique dans notre monde<sup>62</sup> :

Je me soucie de moins en moins du qu'en dira-t-il, du qu'en dira-t-on ? À mon âge, j'estime avec Michel de Ghelderode qu'on ne saurait d'aucune manière se soucier d'un monde dont le rôle est de nous craindre et de recevoir notre chose.

En outre, une multitude mystérieuse d'âmes doivent être à notre longueur d'ondes et enregistrer nos messages. Il serait fou de s'adresser aux autres qui ne nous entendent pas et refusent de nous entendre. Notre bruyant silence doit se servir du vacarme de l'actualité comme d'une protection.

Émettons nos messages sans nous soucier des postes qui les reçoivent et qui s'en émeuvent.

Souvent Cocteau prête son concours, surtout s'il importe de défendre une cause. Il contribue ainsi à l'ouvrage *Toone le marionnettiste de Bruxelles*, qui célèbre le cinquantième anniversaire d'activité artistique du maître Toone VI et auquel collaborent d'ailleurs aussi Serge Creuz, Jean Francis, Michel de Ghelderode, Arthur Haulot et Franz Hellens. Cocteau y exprime son attachement pour les marionnettes bien plus animées que la plupart des gens qui peuplent le monde :

Mais bien sûr que je suis avec vous.  
Il y a trop d'âmes en bois pour ne pas vouloir sauver les personnes  
en bois ayant une âme.  
Votre  
Jean Cocteau

Et c'est dans le même ordre d'idées qu'il soutient le libraire Jacques Antoine en lui dédiant un profil qui sera reproduit en trois formats différents sur les liseuses entourant les ouvrages du libraire et, plus tard même, sur le papier d'emballage de la maison d'édition<sup>63</sup>.

62/ Nous remercions Pierre Caizergues de nous avoir communiqué ce document inédit. Le texte auquel Jean Francis fait allusion dans une lettre à Ghelderode du 12 juillet 1951 : « J'ai repris ces jours-ci l'essai pour Nagel. Dans cet ordre d'idées je voudrais vous demander si vous possédez encore les témoignages de Gide, Cocteau, Lenormand, Max Jacob, Ensor que je voudrais faire publier en facsimilé. [...] » (AML 4613/ 87) est probablement la lettre de Cocteau datée du 5 mars 1950. Roland Beyen nous signale toutefois que Francis a rapidement renoncé à ce projet d'édition, *idem*, vol. 2, p. 527-528 (13.2) et 661 (167.5).

63/ Nous remercions M<sup>me</sup> Milly Colmant de nous avoir communiqué ce document et les renseignements qui le concernent.

Plus nombreux cependant sont les hommages rendus à des écrivains disparus. Alors que Cocteau est absent de la commémoration Émile Verhaeren qui se déroule à l'Académie royale en décembre 1955<sup>64</sup>, il accentue dans un dessin publié en frontispice de la revue anglaise *Adam*<sup>65</sup>, au travers de l'expression « vent de l'âme, feu du cœur », l'importance de la sincérité de l'expression ou de « l'expiration » propre au poète. Dans la préface au recueil *Comme un collier brisé* de Nicole Houssa, disparue à l'âge de vingt-neuf ans, il rappelle les souffrances que l'ensemble des artistes sont contraints de subir dans leur confrontation journalière avec le monde et évoque leur allégeance à une autre réalité qui élève leur existence à une destinée hors du commun, ce dont font preuve les vers de cette jeune poétesse pareils « à une empreinte légère de fuite sur nos sables<sup>66</sup> ». Enfin, dans un numéro du *Thyrse* consacré au « Centenaire de Max Elskamp », il s'étend surtout sur le rapport d'inspiration entre Max Elskamp et Guillaume Apollinaire et livre en fin de texte l'aveu suivant : « Ma découverte du poète anversois me laisse le souvenir d'un coup au cœur. Entre chaque page de l'herbier les belles plantes se mettaient à revivre et à embaumer ma chambre<sup>67</sup>. » Pourtant, s'il existe un auteur belge dont Cocteau se sent réellement proche et auquel il a tenu à rendre hommage dans plus d'un texte, il s'agit du poète-dramaturge-essayiste Maurice Maeterlinck.

### Maurice Maeterlinck

Vers la fin de sa vie, Cocteau consacre pas moins de trois textes à la personne et à l'œuvre de Maurice Maeterlinck (1862-1949) : une présentation de spectacle au festival international de Metz en 1962, un hommage prononcé pour le centenaire de la naissance de l'écrivain et publié dans un volume de l'Académie royale en 1964, enfin un propos dactylographié non daté et dont nous n'avons pu découvrir le lieu de publication. De façon générale, il avoue dans quelle mesure importante il partage avec Maeterlinck une inspiration, voire une pensée commune, mais révèle également de façon péremptoire l'influence de l'écrivain belge sur son parcours et sa réflexion poétique. Dans les limites de cette étude, nous nous restreindrons à proposer quelques pistes d'investigation pour circonscrire cette

64/ Voir la lettre du 1<sup>er</sup> décembre 1955 (AML).

65/ *Adam*, international review, n° 250, 1955, numéro consacré à Émile Verhaeren.

66/ Jean Cocteau, « Avant-dire », dans Nicole Houssa, *Comme un collier brisé*, Bruxelles, Éditions des Artistes, 1962, p. I-II.

67/ Texte paru dans *Le Thyrse*, n° 5-6, mai-juin 1962 et repris dans Pierre Caizergues et Michel Décaudin, *Correspondance Guillaume Apollinaire - Jean Cocteau*, Paris, Jean-Michel Place, coll. « Correspondances », 1991, p. 133.

influence, tout en sachant que le rapprochement Maeterlinck-Cocteau mériterait une approche nouvelle et complète, tant sur le plan de la durée de son impact que sur le plan de la diversité générique de ses sources.

Le programme du cinquième festival international de Metz (21-30 septembre 1962) reproduit un texte de Cocteau sur les décors et les costumes qu'il a réalisés pour la reprise de *Pelléas et Mélisande*, œuvre lyrique composée, comme nous le savons, par Claude Debussy à partir du texte de Maeterlinck<sup>68</sup>. Or ce n'est pas tant le propos du poète, qui sera d'ailleurs en grande partie repris à la fin de l'hommage à Maeterlinck publié en 1964, qui retient ici notre attention, mais la présence en filigrane d'une grande admiration pour le dramaturge belge et la volonté de mettre en évidence l'apport crucial de la pièce de théâtre dans la réalisation de l'œuvre lyrique. Cocteau s'applique d'ailleurs à traduire graphiquement cette mise au point dans la brochure du programme en plaçant bien en évidence le créateur de la pièce et, en retrait, le compositeur.

Dans son allocution pour l'Académie royale, Cocteau rappelle que sa fascination pour la pièce de théâtre de Maeterlinck est très ancienne. Elle semble remonter à l'époque de la création du drame lyrique *Pelléas et Mélisande* en 1902, époque où l'adolescent découvrait les spectacles à travers les programmes et les magazines que sa « mère disposait, pendant [son] sommeil, sur [son] lit » au retour des salles<sup>69</sup>. Cette admiration liée au monde de l'enfance ou, du moins, au rapport privilégié qui existait alors entre l'enfant et sa mère, l'incite probablement en 1947 à s'adresser à Maeterlinck pour « porter à l'écran *Pelléas* sans en changer une ligne », afin d'éviter – soulignons-le – l'expérience de la musique de Debussy qui « dévore une œuvre sublime et qui n'a besoin d'elle qu'en marge<sup>70</sup> ». Si le dramaturge a répondu favorablement tout en avouant « [détester] le cinématographe », le projet n'a finalement jamais abouti, Cocteau prétextant par la suite que « l'audace du dialogue restant intacte, il [était] à craindre que certaine vulgarité moqueuse n'en salisse la neige<sup>71</sup> ». En d'autres mots, ce qui l'attire dans *Pelléas et Mélisande* et ce qu'il redoute de gâcher dans une adaptation cinématographique est « ce réalisme irréel qui apparaîtra

68/ La reprise de *Pelléas et Mélisande* aura lieu les 22 et 23 septembre 1962 au théâtre municipal de la Ville de Metz par l'Orchestre municipal sous la direction de Jacques Pernoo et dans une mise en scène d'Henri Doublier.

69/ « Discours de M. Jean Cocteau », *Le Centenaire de Maurice Maeterlinck (1862-1962)*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1964, p. 43.

70/ Lettre dactylographiée datée du 18 octobre 1947 (BHVP).

71/ « Discours de M. Jean Cocteau », *op. cit.*, p. 39.

un jour comme le privilège de l'art de [leur] époque<sup>72</sup> » et dont témoignent également, selon lui, le recueil *Serres chaudes*, la pièce *L'Oiseau bleu*, les souvenirs d'enfance consignés dans *Bulles bleus* et l'essai sur *La Vie des abeilles*.

Dans le troisième texte intitulé *L'Homme*, Cocteau précise de façon générale l'importance des œuvres citées dans les textes précédents. L'ensemble des ouvrages de Maeterlinck possède, selon lui, des qualités dont l'interaction est essentielle pour faire naître une œuvre artistique, à savoir d'une part le « trésor de l'enfance », comprenons l'inconscient, d'autre part le « trésor des humbles », où le titre de l'une des pièces de théâtre de Maeterlinck évoque, selon lui, le savoir du créateur qui obéit de façon modeste aux ordres de l'inconscient. Une interaction rendue ou traduite sur le plan poétique par l'intermédiaire de l'extrait suivant :

Toujours est-il que cet ange déguisé en Barnabooth inventa un monde aussi mystérieux que celui des abeilles et le créa sans ce contrôle qui paralyse l'âme et la plume. C'est de cette enfance qui joue aux grandes personnes qu'il tira son miel blond, parfumé de plantes flamandes.

Au vu de ces déclarations, qui font preuve par ailleurs d'une excellente connaissance de l'œuvre maeterlinckienne, nul ne s'étonnera de retrouver de multiples traces de l'inspiration de l'écrivain belge dans les écrits de Cocteau. D'aucuns ont noté la réactualisation des prouesses calculatrices des chevaux d'Elberfeld dans l'oracle du cheval d'*Orphée*, ou encore la transposition du concept du double de *L'Hôte inconnu* dans les *7 Dialogues avec le Seigneur inconnu qui est en nous*. Il resterait cependant à évaluer la présence de *Serres chaudes* dans des recueils comme *Poésies 1917-1920*, à mesurer le transfert du substrat celte du dramaturge belge dans les pièces d'inspiration médiévale comme *Les Chevaliers de la Table Ronde*, enfin à patiemment relire les essais comme celui de *La Vie des abeilles*, pour découvrir une série de motifs soigneusement amalgamés et intégrés dans l'ensemble de l'œuvre coctalienne.

## Conclusion

Signalons que notre aperçu n'est nullement exhaustif. Innombrables sont les passages dans l'œuvre de Cocteau où il adule l'un ou l'autre écrivain belge. Dans *Les Armes secrètes de la France*, outre les noms déjà évoqués, il célèbre aussi Fernand Crommelynck, Charles Van Lerberghe et Géo Norge, ainsi que

« toute une pléiade de jeunes chez lesquels le surréalisme a trouvé son plus bel écho<sup>73</sup> ». Dans une interview à la radio belge, il précisa au sujet de Crommelynck<sup>74</sup> qu'il « est un merveilleux dramaturge qui est presque dramaturge de chez nous au même titre que Maeterlinck et que Pirandello<sup>75</sup> ». La multiplicité et la teneur parfois dithyrambique de ces éloges risquent cependant d'obnubiler deux données essentielles.

Tout d'abord, si les hommages révèlent un processus de projection et d'identification à d'autres artistes, c'est parce qu'ils trouvent leur origine dans une sympathie immédiatement ressentie par Cocteau à leur égard, mais surtout dans la reconnaissance de leur fidélité absolue à la cause artistique, cause qu'il définit lui-même comme « la lutte contre l'art ». Parmi les artistes célébrés, tels que Elskamp, Pansaers, Périer, Hellens, Goffin, Moerman ou Ghelderode, nombreux en effet sont ceux qui ont vécu en marge de leur époque et n'ont pas reçu les honneurs qui leur étaient dus, mais qui n'ont pas pour autant abdicqué dans leur recherche d'authenticité. Les hommages de Cocteau ont donc pour sujet des écrivains à la fois marginaux et novateurs, l'un n'allant manifestement pas sans l'autre.

En second lieu, si ces hommages sont très souvent imprégnés du narcissisme du poète français, c'est parce qu'ils participent tous à un projet de création continue. En assimilant et en intégrant les sujets et les formes d'inspiration d'autres artistes à son propre univers, Cocteau n'entend pas les confiner dans le cadre restreint du discours élogieux. Comme en témoignent le transfert du texte sur Goffin dans l'un de ses plus célèbres discours de poésie critique ou la reprise de l'image de la ruche empruntée à Maeterlinck dans un recueil comme *Le Requiem*, le poète n'entend pas s'approprier l'espace d'un moment les caractéristiques intrinsèques d'un artiste, mais les faire évoluer et les faire revivre continuellement dans l'ensemble de ses propres modes de création. Dès lors, les hommages de Cocteau constituent des tremplins qui assurent aux écrivains qui en sont l'objet une destinée artistique qui ne cesse de rebondir et de se poursuivre.

73/ Voir Jean Cocteau, *Poésie critique II. Monologues*, Paris, Gallimard, 1960, p. 207.

74/ Dans le chapitre VIII des *Portraits-souvenirs*, Cocteau prétend que Crommelynck projetait d'adapter le scénario des *Enfants terribles* pour la scène. D'après nos recherches, cette adaptation en est restée à l'état de projet et n'a apparemment pas abouti.

75/ Voir l'interview avec Jean-José Andrieu dans la contribution d'Angie Van Steerthem *Jean Cocteau et la radiodiffusion belge* reprise dans le présent volume.

# Jean Cocteau - Christian Dotremont ou la rencontre de deux solitudes

Par M. Pierre CAIZERGUES

« Pour nous, qui avons commencé de suivre les pas de Jean Cocteau lorsque les juges, les professeurs (dont l'erreur fut de ne pas jeter dans le même sens leurs jugements : l'accusé a vu se croiser les flèches) s'occupaient de borner son chemin, pour borner le nôtre, nous savons bien que les malheurs aujourd'hui se portent légèrement et que les fêtes se font graves ; mais cet échange donne à nos regards leur sens, et aux mouvements de notre cœur. »

Comment échapper à notre tour aux flèches de Christian Dotremont ? Comment parler de Jean Cocteau et de Christian Dotremont lui-même sans « borner [leur] chemin » ? Quel sens donner à cette amitié qui nous interroge ?

Pour tenter de répondre à ces questions, nous avons voulu rassembler tous les jalons aujourd'hui répertoriés de leurs rencontres, démarche qui nous a paru nécessaire pour tenter de comprendre ensuite la signification de leur échange.

## **Jalons**

Une remarque préalable s'impose. L'enquête archéologique concernant cette relation s'est avérée difficile et elle est aujourd'hui loin d'être achevée. Du côté de Cocteau, on sait que nombre de lettres reçues par lui se sont perdues, ont été détruites ou volées et que sa bibliothèque a été au fil du temps sinon pillée, du moins très largement délestée de la même manière. Pour ce qui est de Christian

Dotremont, les vicissitudes ne sont pas moindres : « homme aux semelles de vent », il a essaimé lettres, ouvrages, dessins reçus de Cocteau, à telle enseigne qu'il est désormais quasiment impossible de retrouver toutes les pièces d'un puzzle qui permettrait, à n'en point douter, de mieux comprendre le cheminement, le progrès, peut-être aussi les aléas, d'une amitié qui, dans les deux sens, s'est révélée, au bout du compte, d'une profondeur et d'une force peu communes.

De leur première rencontre, on sait fort peu. On a pu cependant établir qu'elle avait eu lieu à Paris peu avant le 27 décembre 1941, d'après le témoignage d'une lettre de Christian Dotremont à Marcel Mariën datée de ce jour<sup>1</sup>. Il semble bien en tout cas, quelle que soit la date précise de la première rencontre, que Dotremont ait obtenu d'être reçu par Cocteau après lui avoir demandé un rendez-vous par lettre : « “ J'habite un tunnel ”, m'écrivait Cocteau en 1941. Je vais dans le tunnel, je frappe à une porte : “ Jean Cocteau est là ? ” “ C'est moi. ” Tel est le pouvoir des mots<sup>2</sup>. » Aucune autre recommandation particulière donc apparemment que celle des mots découverts, lus, aimés. Coup de foudre du poème. On n'a malheureusement pas retrouvé cette première lettre de Christian Dotremont à Cocteau, mais on peut sans peine imaginer la scène de la première rencontre, dans le tunnel-entresol du Palais-Royal. Alors âgé de cinquante-deux ans, l'auteur des *Enfants terribles* – car il semble bien que ce livre, lu en catimini au collège par Christian, ait été le sésame – ouvre la porte et se trouve en face d'un jeune homme de dix-neuf ans – peut-être un nouveau Radiguet s'est-il dit – dont aussitôt il va se sentir proche au point de le rencontrer régulièrement, et notamment au cours de l'année suivante. Cette première rencontre de l'homme Cocteau déçoit en revanche Christian Dotremont si l'on s'en tient à la lettre à Mariën évoquée plus haut, où il écrit : « Vu Cocteau à la suite incidents P.T. et paix avec Él.[uard]<sup>3</sup>. Déçu : il n'a même pas les apparences. Maigrelet, couperosé, parfumé. M'a donné une fleur. M'a tutoyé. Dit : “ nous sommes des inactuels. ” Dit qu'Él.[uard] est “ un faible ”. »

Cependant, ce premier contact n'est pas aussi négatif qu'on pourrait le croire puisqu'il marque le début d'une vraie relation amicale qui prendra son essor l'année suivante.

1/ Cette lettre est conservée aux Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles.

2/ Christian Dotremont, *Jean Cocteau, Pan Collection*, Bruxelles, Éditions de la Boétie, n° 1, août 1945 (voir l'annexe 4).

3/ Allusion à la reprise des *Parents terribles* en décembre 1941 qui avait été chahutée et à la réconciliation de Cocteau avec Éluard. On sait que celui-ci avait fait un scandale à la première de *La Voix humaine* en 1931.

1942. En guise de présent de nouvel an, Christian Dotremont offre à Cocteau sa plaquette de poèmes, *Noués comme une cravate* (publiée aux Éditions de la Main à Plume, à Paris, en 1941), avec cet envoi : « à Jean Cocteau / Je lui souhaite une année terrible / Paris 1<sup>er</sup> janvier 1942 / Christian Dotremont. » On aura reconnu au passage, derrière l'adjectif " terrible ", le petit signe de connivence. Cocteau aime faire le portrait de ses amis. Cette même année, il fait celui de Christian, grave, les yeux baissés, col relevé, écharpe (et non cravate !) nouée autour du cou. Bref, ce n'est pas le portrait d'un garçon de dix-neuf ans, mais celui d'un adulte, d'un égal. Le *Journal* de Cocteau fait état la même année de deux rencontres, l'une, le 27 mars, dans un restaurant chinois, l'autre le 8 avril<sup>4</sup>.

Une lettre de Christian Dotremont, datée du 7 juillet 1942, apporte de précieuses indications sur la suite de cette relation. Si le vousoiement est encore de règle du côté de l'ami belge, la lettre en question confirme des liens de plus en plus forts entre les deux poètes. Christian Dotremont sait que Cocteau se trouve alors chez le couturier Robert Piguet à Ville d'Avray, s'excuse de ne pas être venu au rendez-vous de la veille que lui avait fixé le poète et il en accuse Jean-François L. [Lefèvre-Pontalis] ; il remercie en même temps Cocteau de lui avoir donné une des clefs de Paris et s'inquiète de sa santé : « J'espère que vous pouvez de nouveau marcher – sur la mer », allusion à l'accident survenu à Cocteau dans son appartement de la rue de Montpensier, le 12 juin précédent. Le poète s'était cassé le petit orteil du pied gauche et avait dû rester plâtré pendant trois semaines, jusqu'au début juillet donc, date de cette lettre.

Il faut attendre la fin de la guerre pour retrouver de nouveaux jalons. On sait qu'en 1943-1944, Christian Dotremont, revenu en Belgique, se cache pour échapper au travail obligatoire en Allemagne. Mais, en août 1945, on lit dans le premier numéro d'une revue bruxelloise, *Pan Collection*, un article fort élogieux tout entier consacré à Jean Cocteau. Nous verrons que ses amis surréalistes belges ne tarderont pas à le lui reprocher et que certains d'entre eux tenteront de l'exclure de leur mouvement. Contre sa promesse de ne plus récidiver toutefois, on continue à l'accepter et il y a tout lieu de penser que les liens de Dotremont et de Cocteau restent quelque peu distendus pendant quelque temps à cause de cela. D'autre part, l'aventure de Cobra va surtout requérir Dotremont à partir de 1948 et ses séjours à Paris seront rares et brefs jusqu'en 1953.

4/ Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, édition de Jean Touzot, Paris, Gallimard, 1989.

Ce n'est en tout cas que vers la fin de cette année 1953 qu'on voit réapparaître l'ami belge dans la vie de Cocteau, comme en témoigne une lettre de Cocteau lui-même au médecin-directeur du sanatorium d'Eupen pour qu'il accepte de prolonger de quelques jours la permission donnée à Christian. Une autre lettre, de Pierre Alechinsky à Luc de Heusch, du 18 janvier 1954 confirme la présence de Dotremont à Paris au début de l'année 1954 : « Rentrant rue d'Hauteville [...] », il se mit à trépigner comme un enfant : « Je veux voir Cocteau, veux voir Cocteau » et, pour faire céder ses amis qui essaient de le dissuader en lui faisant croire que le poète est absent de Paris, il ajoute : « Non, c'est un ami, vous n'y connaissez rien, je sais, je sens qu'il est à Paris. Vous êtes des saboteurs. » Et Alechinsky poursuit : « Nous le suivons, gravissant rue Montpensier l'escalier d'un immeuble, et voilà qu'il sonne, à deux... trois reprises – vigoureusement [...] et la bonne vient ouvrir. Est-ce que Cocteau est là ? Un temps. C'est Christian Dotremont, prononcé avec une force telle qu'aussitôt d'une chambre voisine nous percevons la voix (humaine) de Cocteau ravie : “ Entre donc, cher ami. ” Son triomphe ! Les deux se mirent à raconter des souvenirs du temps de l'Occupation. » Pierre Alechinsky se souvient également d'une visite de Christian à Cocteau, en août 1954, à Santo Sospir, dans le but d'obtenir une lettre d'introduction auprès de Charlie Chaplin pour un projet de film<sup>5</sup>. *Le Passé défini* confirme, le 30 août de la même année, que les relations avec les deux amis se poursuivent : « Dotremont me copie cette phrase d'une lettre de Paulhan : “ Je ne me faisais pas trop de bile pour Cocteau. Il n'est pas de l'étoffe dont on fait les morts. ” » Ce qui laisse entendre que Dotremont a tenté d'obtenir des nouvelles de la santé de Cocteau par l'intermédiaire de Jean Paulhan avec qui il correspond à partir de 1953 et à qui il remet en décembre de la même année le manuscrit de *La Pierre et l'Oreiller*.

Ce livre paraît à la NRF en mai 1955 et Cocteau en reçoit un exemplaire enrichi de cet envoi affectueux : « À Jean, qui connaît l'une et l'autre, moi je suis au milieu / mal, Christian, qui m'a donné ce que j'ai tenté de prendre – la boule et le défaut. » Allusion à ce passage du chapitre X où il écrit : « N'étais-je pas une boule, pourtant, une boule pas assez ronde, comme Jean Cocteau a écrit que doivent être les chefs-d'œuvre, et qu'ils s'évertuaient à rendre parfaitement ronde et lisse, oui, une boule arrêtée sur un de ses défauts, sur un trou, et qui n'avait guère amassé de mousse ? »

À plus d'un titre, 1955 est une année riche dans la relation Cocteau-Dotremont. L'article de ce dernier qui figure dans le numéro que

*La Table Ronde* consacre à Cocteau (n° 94, octobre 1955) est précédé d'un échange de correspondances qui fait apparaître l'extrême importance accordée par le poète français à la présence de son ami belge dans ce numéro. Les quelques lettres retrouvées de Cocteau à Christian confirment une amitié où se mêlent admiration, tendresse et qui autorise une liberté de ton assez étonnante, notamment dans cette lettre du 28 septembre 1955<sup>6</sup>. Selon toute apparence, Christian Dotremont n'a pas assisté à la réception de Cocteau à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, mais il n'a pu manquer d'être sensible à la confiance directe et brutale de son ami touchant le cinéaste.

On ne possède à ce jour aucune trace de rencontre ou de lettre entre mai 1957 et 1959. Mais la préparation et la sortie du *Testament d'Orphée* réactivent leur échange. Cocteau répond en 1959 à un questionnaire que Christian Dotremont va utiliser dans un grand article publié en 1960 dans le quotidien danois, *Berlingske Tidende*, sous le titre « Les testaments de Jean Cocteau » (« *Jean Cocteau testamente* »). Puis, c'est à nouveau le silence (des archives) jusqu'à la mort de Cocteau en octobre 1963.

## Fondements

On l'a déjà dit, c'est sur sa connaissance de l'œuvre de Cocteau que s'appuie d'abord l'amitié admirative de Christian Dotremont pour l'auteur des *Enfants terribles*. Sa fréquentation lui donnera de nouvelles raisons de voir grandir cette amitié.

Parmi ces raisons, ces « clefs » que Cocteau lui donne pour ouvrir et fermer Paris « sur [lui] » ; ces rencontres qu'il a sans doute favorisées avec le monde des lettres et des arts. Dotremont cite, dans sa lettre du 7 juillet 1942, outre le nom de Jean-François L. [Lefèvre-Pontalis], proche ami de Jean Genet et de Jean Hugo, celui de Paul Éluard, réconcilié avec Cocteau à cette date et avec qui le jeune poète est entré en contact dès son arrivée à Paris, le 23 avril 1941. Il lui a dédié sa troisième plaquette de vers, d'inspiration et de forme clairement surréalistes, *Le Corps grand ouvert*, sortie en mars 1941, puis, dès le 15 mai 1941, un poème resté inédit jusqu'à sa publication récente dans les *Œuvres poétiques complètes*<sup>7</sup> et il fera paraître en 1944 dans *France-Belgique* un autre poème,

6/ Passée en vente publique le 3 décembre 2003 (Pierre Bergé et associés, Hôtel Drouot, salle 5).

7/ Christian Dotremont, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 94.

« Délivrance de Paris », également dédié à Éluard<sup>8</sup>. Qu'attend-il exactement de Cocteau lorsqu'il lui écrit en juillet suivant : « Il manque une très jeune personne – pour tous les érotismes. Et Paul Éluard ? » On n'est pas en mesure de répondre.

Par ailleurs, il n'est pas exclu que Cocteau ait appuyé auprès de Jean Paulhan le souhait de Dotremont de collaborer à la *Nouvelle Revue française* et de voir publier *La Pierre et l'Oreiller* aux mêmes éditions.

Mais ce serait faire injure à Christian Dotremont que de mesurer son amitié pour Cocteau à l'aune de l'entregent du poète parisien. On verra qu'il n'en est rien à la lecture des preuves.

Au moment de leur première rencontre, c'est dans ce qui les sépare que Christian Dotremont et Jean Cocteau, paradoxalement, se rapprochent le plus.

L'âge. Trente-trois ans d'écart, ce qui fait entrer Christian, à la suite de Jean Le Roy, Radiguet, Jean Bourgoingt, Maurice Sachs et quelques autres, dans la lignée de ces jeunes gens que Cocteau adopte comme ses propres enfants... terribles.

La révolte. Terrible, Christian l'est et sa nature de rebelle ne pouvait que séduire sur-le-champ un poète d'origine bourgeoise, fasciné depuis toujours par la vie de bohème, mais qui ne coupera vraiment le cordon ombilical qu'à la mort de sa mère en 1943. Tandis que Christian vit sa révolte au quotidien et pas seulement dans les poèmes qu'il écrit, Cocteau vit douloureusement à l'intérieur d'un corps fragilisé sa « difficulté d'être » et il s'efforce de mettre en pleine lumière dans son œuvre sa nuit pleine d'angoisses et de chimères. Qu'il ait pu envier la liberté d'allure et de comportement de Christian ne fait aucun doute.

La poétique. Christian Dotremont reste encore imprégné de Rimbaud et il se place carrément dans la mouvance surréaliste, alors que Cocteau a pris depuis longtemps ses distances vis-à-vis du poète des *Illuminations* et n'écrit plus surréaliste en 1942, même s'il s'est réconcilié avec plusieurs grandes figures du mouvement, notamment Aragon, Desnos et Éluard. Qu'il ait pu voir en Dotremont un moyen de renouer ou de nouer des liens avec le surréalisme, et en Belgique en particulier, n'est pas à exclure.

Il ne s'agissait jusqu'ici que de formuler des hypothèses, plus ou moins étayées. Il faut à présent interroger les preuves de cette amitié d'un côté et de l'autre.

## Preuves

Du côté de Cocteau, on est, pour l'heure, en droit d'estimer que les preuves sont discrètes et peu nombreuses. Aucune déclaration publique en tout cas en faveur du poète belge, pas une ligne sur son œuvre dans toute sa « poésie critique ». Tout au plus la mention de son nom dans un *Journal* destiné à être publié après sa mort. On a le sentiment que le poète reconnu des trois dernières décades regarde de haut une œuvre qu'il ne prend pas le temps de considérer, même si la personnalité de son auteur ne cesse, elle, de le fasciner. Il note ironiquement en tête de la lettre que lui a adressée son jeune ami en juillet 1942 : « Voici une lettre type du jeune poète de 1942 » et il reprend en le précisant ce jugement peu de temps après leur première rencontre : « le type du jeune poète 1942, encombré de surréalisme, de daltonisme, de rimbaldisme et même de beauté<sup>9</sup>. » On entend bien ce que Cocteau veut dire par « encombré de surréalisme ». Dotremont a dû lui parler du groupe de tendance surréaliste La Main à Plume, animé par Noël Arnaud qui a d'ailleurs publié sa plaquette *Noués comme une cravate* et la marque de Breton s'affiche dans *Le Corps grand ouvert* (1941) dont l'une des pièces s'intitule *Aussi l'union libre*<sup>10</sup>. Le rimbaldisme du jeune poète éclatait dès 1940 dans sa première plaquette *Ancienne éternité* qui n'est pas sans lien avec *Une Saison en enfer*, et *Noués comme une cravate* se place ouvertement sous les auspices de Rimbaud : « Apportez deux quantités de champagne apportez le champagne/ et les œuvres complètes de Rimbaud le silence compris/ que je comprends/ Rimbaud couche toujours avec moi nous voilà trois<sup>11</sup>. » Le daltonisme est plus difficile à établir<sup>12</sup> : Cocteau stigmatise-t-il un manque de nuances, une confusion des styles ? Quant à la beauté de ces textes, elle éclate sous la forme d'images coruscantes, de trouvailles lexicales, d'accumulations à la Cendrars qui ne pouvaient plaire à celui qui s'était écarté depuis longtemps de la profusion de ses débuts et qui professait désormais, sinon une esthétique de la laideur, du moins de la dissonance, ou mieux, de la boiterie.

Il serait néanmoins injuste de tenir pour négligeables un certain nombre de signes qui attestent l'amitié véritable de Cocteau pour Dotremont. La lettre au médecin d'Eupen en est un. Il faudrait y ajouter le portrait de Christian qu'il dessine peu de temps après

9/ Jean Cocteau, *Journal*, op. cit., p. 59.

10/ Voir Christian Dotremont, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 84.

11/ *Idem*, p. 97.

12/ Au sens figuré du terme, car, au sens propre, Pierre Alechinsky nous a fait remarquer que Dotremont était daltonien.

avoir fait sa connaissance et les « leçons » de dessin que Christian dit avoir reçues de lui<sup>13</sup>, les livres offerts, la porte toujours ouverte... et au dos de cette lettre qu'il adresse à Stanislas d'Otreumont, le père de Christian, en 1959, en réponse à une demande d'illustration, cette phrase éloquente dans sa brièveté : « Votre fils est un ami que *j'aime* de longue date. » Une anecdote en dit long sur l'infinie patience dont sut faire preuve Cocteau à l'égard d'amis aussi difficiles que Genet ou Dotremont. Pierre Alechinsky raconte que Cocteau retrouva dans la vitrine d'un marchand de son quartier la machine à écrire qu'il avait prêtée à Christian peu de jours auparavant.

Bref, malgré cette distance que l'aîné marque vis-à-vis de l'œuvre de son cadet, et surtout, plus blessants encore, malgré ses silences, Dotremont fournit des preuves tangibles, publiques de son amitié pour Cocteau. Il lui consacre plusieurs articles, l'interroge sur son œuvre, exprime de plusieurs manières une admiration qu'il ne marchand pas.

Le premier témoignage officiel prend la forme de l'article, déjà évoqué, publié dans *Pan Collection* en août 1945. Avec force et humour, Dotremont s'élève contre les idées reçues qui font passer Cocteau pour un amuseur facile, un « pitre », c'est le terme utilisé, et développe l'idée que « Cocteau n'est pas très Cocteau », c'est-à-dire, en fait, pas du tout conforme à l'image que nombre de critiques mal intentionnés donnent de lui. Dans un même mouvement, il défend l'usage que Cocteau fait du calembour, des opiums – entendez : pas seulement la drogue dont il use et abuse –, des mots célèbres, des paradoxes, des gaffes, du sommeil et de la paresse.

L'article en question ne pouvait, à l'évidence, plaire aux surréalistes belges. Et il déclencha une véritable levée de boucliers de la part notamment de Scutenaire, Mariën, Chavée et surtout Magritte. On s'interrogea pour savoir quelle attitude adopter à l'égard de ce thuriféraire d'un écrivain qu'un Magritte n'hésite pas à qualifier d'« ordure » en 1945 et que le groupe surréaliste belge, à l'instar de celui de Paris, tient en aversion. Mais, faisant preuve de la forte indépendance d'esprit qui le caractérise, Christian ne renie pas un mot de ce qu'il a écrit. Il le confirme dans une lettre à Jean Seeger du 7 septembre 1945 : « Il apparaît que je suis exclu du groupe surréaliste belge, because mon article sur Cocteau, mais, je crois, because surtout mon indépendance générale, mes maladresses, mes

13/ Dans une lettre adressée en 1968 à une étudiante américaine, Evelyn Burkhardt, qui préparait un mémoire sur Cobra. On rappellera que les premières « Peintures-mots » de Dotremont avec Jorn datent de 1947.

gaffes [...]. Il me reste – dit Magritte déguisé en professeur de morale – à publier un tract contre Cocteau, qui paraît-il serait catholique. J'hésite. Je suis pensant. Mon adhésion au surréalisme n'est pas telle qu'elle me prive d'esprit critique, voire auto-critique<sup>14</sup>. » Finalement, il n'écrira pas, bien sûr, le tract demandé, pas plus qu'il n'écrira jamais rien qui puisse nuire à l'image de l'écrivain qu'il admire, en dépit des injonctions de ses amis.

Tout au contraire et alors que l'agressivité des surréalistes, tant belges que français, s'est, il est vrai, quelque peu affaiblie, dix ans plus tard, il apporte sa collaboration au numéro spécial de *La Table Ronde* que Pierre Sipriot prépare pendant l'été 1955. Depuis Saint-Moritz où il est allé se reposer, Cocteau écrit à Dotremont, non seulement pour l'encourager à participer à la revue, mais pour lui dire l'importance que cette participation revêt à ses yeux : « Toi seul peut-être ne joncheras jamais ma solitude de papiers sales et d'épluchures. Tu peux me visiter de fond en comble et tu te sentiras chez toi. Tu auras le pain de mon cœur et le sel de mes larmes sur une belle nappe blanche. Je t'embrasse. Jean. » La lettre est datée du 18 juillet 1955. Un télégramme du 9 septembre suivant se fait encore plus insistant : « Confiance en personne toi seul saura parler gravement de mes secrets stop mets toi urgence en rapport avec Sipriot Table ronde 8 rue Garancière Tendresses Jean. » Très vite<sup>15</sup>, Christian écrit sa « Note sur l'encre et le sang » qui paraît dans le numéro d'octobre 1955 de la revue. L'article ne dut pas décevoir Cocteau car il témoigne, à un degré rare, d'une compréhension en profondeur de la démarche du poète. Loin de l'enfermer, comme tant d'autres, dans ses contradictions, Dotremont en souligne la force herméneutique : « Il est surprenant que nous ayons mis longtemps à voir que ses contradictions lui appartiennent, dues au refus du système contradictoire des mouvements de littérature (et que lorsque Cocteau s'accroche à un angle de notre temps, c'est sous le commandement d'une solitude foncière) » – solitude, on l'aura compris, qui les apparente et qui éclaire sans doute autant leur démarche que leur rencontre.

Un dernier article, du moins parmi ceux connus à ce jour, concerne le cinéma de Cocteau et plus précisément son dernier film, *Le Testament d'Orphée*. Dotremont a d'abord adressé au poète un questionnaire qu'il utilise de façon très personnelle ensuite dans l'article déjà cité, donné au quotidien danois *Berlingske Tidende*, le 5 avril 1960. Il s'attache à y montrer que Cocteau est un inclassable

14/ Document communiqué par Guy Dotremont.

15/ Dans une lettre à Jean Paulhan, Dotremont affirme que Sipriot lui a donné trois jours pour écrire son article.

(« Il est, oserai-je dire, son propre opposé, son propre opposant, son propre ennemi ») et qu'il se construit dans ses contradictions mêmes. Et Dotremont, une fois encore, souligne la solitude essentielle, fondatrice du poète.

Nous aimerions revenir pour finir sur ce questionnaire pour en reproduire trois extraits. Christian Dotremont interroge : « Es-tu heureux de tourner un film ? Mais sera-t-il juste de voir dans ce film un testament ? N'est-ce pas cruel ? As-tu à nous donner un message qui ne soit pas seulement écrit ? » Et Cocteau répond dans la marge : « Il le fallait (et je ne sais pas pourquoi). Sans doute parce que nulle autre route que celle du film ne pouvait être prise (mais pour aller où ?). » Et voici les deux dernières questions avec les réponses de Cocteau : « Aimes-tu Bergman, et Tati ? » « J'aime tous ceux qui sont "autres". », « Penses-tu que la télévision, telle qu'elle est consommée aujourd'hui, puisse donner de nouveaux contacts aux créateurs et au public ? » « La télévision prendra la place du "cinéma" et le cinématographe trouvera enfin la noblesse du théâtre. »

Je poserai pour ma part une toute dernière question, sans réponse. Cocteau eut-il connaissance des logogrammes ? Rien ne permet aujourd'hui de l'établir. On sait que les premiers logogrammes datent de 1962 et le poète du *Requiem* s'éteint en octobre 1963. Mais comment n'aurait-il pas été séduit par cette écriture qui devient dessin, lui qui écrivait dès 1923, à propos de ses propres dessins : « Les poètes ne dessinent pas. Ils dénouent l'écriture et la renouent autrement. » La formule s'applique encore mieux, semble-t-il, à Christian Dotremont qu'à Jean Cocteau lui-même, car Dotremont n'est pas seulement en effet l'inventeur d'une forme poétique nouvelle, la seule à mon sens qui ait été créée depuis les calligrammes d'Apollinaire, il invente aussi une écriture. Mieux, il s'invente dans un langage nouveau qui n'appartient qu'à lui. Le propre du poète est de transformer les mots en paroles. Christian Dotremont va plus loin : il fait que ces paroles deviennent à leur tour des signes qui volent, qui dansent, dans tous les sens, et je prendrai naturellement ce dernier mot dans toutes ses acceptions.

À coup sûr, s'il en avait eu connaissance, Cocteau aurait parlé des logogrammes et il y aurait reconnu une forme de cette écriture dessinée qui est, selon lui, le propre des poètes.

Dans les valeurs qu'ils partagent et qui ne peuvent, celles-la, être mises en doute reste sûrement, au premier rang, la fidélité en amitié qui a permis à ces deux artistes singuliers de faire se rencontrer leurs solitudes, de se reconnaître « autres » et, par delà leurs différences, sans doute même grâce à elles, de dialoguer pendant plus de vingt ans.

## Annexes

### 1. Lettre de Jean Cocteau au médecin-directeur du sanatorium d'Eupen :

5 décembre 1953

Mon cher Docteur

On ne voit pas tous les jours Dotremont. *Je le garde un peu.*

Vous ne m'en voudrez pas.

Salut respectueux

de

Jean Cocteau

### 2. Lettres de Jean Cocteau à Christian Dotremont :

1.

18 juillet 1955

Suvretta  
Saint Moritz  
Suisse

Mon très cher Christian

J'ai longtemps attendu ce signe qui me permettrait de croire que mon invisibilité recouverte d'on ne sait quel travesti, serait le seul moyen d'être vu par une âme profonde. Ce que ta mère t'a dit la mienne si elle vivait encore aurait pu me le dire en lisant ta lettre.

Toi seul peut-être ne joncheras jamais ma solitude de papiers sales et d'épluchures.

Tu peux me visiter de fond en comble et tu te sentiras chez toi. Tu auras le pain de mon cœur et le sel de mes larmes sur une belle nappe blanche.

Je t'embrasse

Jean

2.

[Télégramme]

[Tampon postal : 9 IX 1955]

CHRISTIAN  
24 CHAUSSÉE DE LOUVAIN  
TERVUREN BELGIQUE

ST JEANCAPFERRAT 1699 34 9 1559

CONFIANCE EN PERSONNE TOI SEUL SAURA PARLER  
GRAVEMENT DE MES SECRETS STOP METS TOI  
URGENCE EN RAPPORT AVEC SIPRIOT TABLE RONDE 8  
RUE GARANCIÈRE TENDRESSES = JEAN COCTEAU +

3.

16 sept 1955

Mon cher Christian

Je t'ai envoyé cet S.O.S. parce que *La Table Ronde* méditait de brouiller un peu ma pelote. C'est-à-dire de l'embrouiller davantage. (Il y a cette méthode et la méthode nœud Gordien.)

Je te savais seul capable de n'employer ni l'une ni l'autre. Voilà pour le télégramme, et tu as raison il était attaché à un fil solide et ne volait pas comme feuille morte de cet automne académique.

Je t'embrasse

Jean

4.

28 septembre 1955

Très cher Christian

De toute manière Melville *est un con et un nullard*. J'ai été obligé de faire son film<sup>16</sup> parce que j'ai vu qu'il ne savait rien.

Toi je t'embrasse et peut-être te verrai-je chez nos cacochymes Belges.

As-tu la carte<sup>17</sup> ?

Ton Jean

[*En marge de Melville* : Il importe de prendre la fuite dès qu'il approche. Tu ne le supporterais pas 5 minutes.]

5.

29 janv 1956

Je suis malade ou quelque chose de vague et d'atroce qui ressemble à être malade.

Je pense à toi. Je serai la semaine prochaine à Suvretta Engadine.

Je te demande des bonnes ondes et je t'en envoie

Jean

16/ *Les Enfants terribles*. Tourné en 1949, le film est sorti à Paris en mars 1950.

17/ Le carton d'invitation pour la réception de Cocteau à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique.

[*Sur papier à en-tête de Santo-Sospir*]

28 avril 1957

Mon très très cher Christian

Ta lettre m'apporte une vague pleine de sel et d'algues – bien étonnante dans un âge d'eau de bidet. Lorsque je descends de mes échafaudages<sup>18</sup> il m'arrive de me demander si les hommes sont victimes d'essais atomiques.

Un accident de trottinette serait, il me semble, indispensable à Minou Drouet pour le lancement des "lettres de Victor Hugo à Minou Drouet".

Chaque fois que je te rencontre je retrouve mes forces. Et je t'embrasse

Jean

### 3. Lettres de Christian Dotremont à Jean Cocteau :

#### 1.

[*En haut, à gauche du 1<sup>er</sup> feuillet, de la main de Cocteau : Voici une lettre type du jeune poète de 1942.*]

Mardi

Cher Toujours,

Paris à la Ville d'Avray. La torpeur au calme. La solitude à l'isolement : Je vous souhaite là-bas d'être et d'écrire le plus Jean Cocteau possible. J'espère que l'écran portera beaucoup d'étoiles.

Je ne suis pas venu chez vous lundi matin, comme nous l'avions entendu : Jean-François L.[Lefèvre-Pontalis] m'avait endormi dans un tel sommeil de bon calme, et je sais que personne n'est assez mal fait pour pouvoir se fâcher ou s'attrister de mon absence.

Je vous remercie avec virulence de m'avoir aidé à connaître Jean-François qui est un ange (à bicyclette, je l'ai vu, il met des ailes – et les a mises pour me rencontrer avant que je ne rencontre Madame Mort, de délabrement en délabrement). J'ai trouvé une clef, chez lui, une clef pour que je puisse fermer Paris sur moi (et l'ouvrir quand je voudrai, si je le veux), pour que je puisse avoir ma ville aussi. J'ai trouvé une clef chez Jean Cocteau aussi. J'aurai bientôt le trousseau nécessaire (quelle image compliquée !). Il manque une très jeune personne – pour tous les érotismes. Et Paul Éluard...

18/ Cocteau travaille alors à la décoration de la chapelle Saint-Pierre à Villefranche-sur-Mer.

Je suis content dans l'hier et dans l'avenir. Je passerai sans doute là-bas. J'espère que vous pouvez de nouveau marcher – sur la mer.

Christian Dotremont  
7 juillet 1942

## 2.

[1955-1956]

Tu le devines, très cher Jean, je suis malheureux qu'il n'y ait plus entre nous que ce silence – mais tu n'es pas absent de cette sorte de vie mi-rugueuse mi-tendre que je tente de mener – et tu continues donc à lui donner un sens secret et plus léger que je ne suis.

Ai-je terriblement gaffé ? N'oublie pas que tout ou presque va si gravement de travers chez moi qu'il est rare que je puisse dresser un texte, un geste. Entre ma gesticulation quotidienne et mon geste profond il y a une steppe infranchissable. Je suis horriblement seul, noyé à l'envers – noyé par la surface. Cette besogne de correction (sept heures par jour<sup>19</sup>) me coupe des fautes que j'avais commencé à élever. Mais je me réjouis déjà qu'un jour – tu seras surpris – par mon étude – sur toi. Mon livre... Il n'y a plus rien à dire. Je suis tenté de faire comme les autres. Comme les Morand, les Dutourd, les « jeunes » de la nrf – et d'écrire, donc, des romans froids, futiles, vides – d'obéir à la mode du bien ne rien dire. Dis-moi, si tu veux, pourquoi tu ne l'aimes pas, mon livre. Cela peut, certes, m'aider. Il ne m'est jamais arrivé d'avoir la vérité dans une âme et dans un corps – et j'ai l'impression d'être un presse-papier. C'est une affreuse confidence. Le livre que je prépare sur toi aura la forme d'un journal. Car tu es introuvable dans les bibliothèques. Au revoir, je t'embrasse,

Christian

[Dans la marge de gauche : 33/ place Morichar / Bruxelles<sup>20</sup>]

4. Article de Christian Dotremont dans *Pan Collection*, éditions La Boétie, n° 1, août 1945.

Jean Cocteau

Il est certaines gens qui sans poncifs ne trouveraient rien à dire, et rien à penser. Pour ces gens-là quarante-cinq millions d'Anglais sont flegmatiques, quarante millions de Français sont spirituels et soixante millions d'Allemands sont blonds. Pour ces gens-là Rimbaud est un symboliste, Théophile Gautier un romantique et Jean Cocteau un pitre.

19/ Du 20 septembre 1955 au 30 septembre 1956, il travaille comme correcteur, de 16 à 23 heures, au journal démocrate chrétien *La Cité* à Bruxelles.

20/ Domicile de ses parents.

Je me souviendrai pendant quelques temps encore de ce brave homme qui me disait, en septembre 1944, que les Anglais arrivés ici n'étaient pas très Anglais.

Cocteau n'est pas très Cocteau.

Mais tous les poètes sont des pitres – je veux dire que les moyens d'expression dont disposent les poètes sont si faibles qu'ils doivent jouer avec eux pour être sincères. La sincérité n'est ni le parti pris d'un éléphant – du moins pose-t-il à l'éléphant – comme Claudel, ni le parti pris à quatre ou cinq temps d'un serpent comme Gide.

Ainsi peut-on défendre, par exemple, le calembour, qui est un décuplement perpétuel du langage. Stendhal, le maître du naturel, ne se fit pas faute d'en user.

Il y a autre chose : c'est que nue, la vérité doit être quelque peu habillée pour paraître vraie. Si vous vous éprenez d'une jeune Flamande qui s'appelle Durand, et si vous voulez vous confesser à ce sujet, il faudra que vous mentiez pour que l'on vous croie.

Jean Cocteau n'a pas fait autre chose, dans la plupart de ses livres, que ce ministre anglais qui parlant à Radio-Paris dut simuler un accent anglais pour que le public l'écoutât.

« Ces mensonges qui raccourcissent la vérité », dit Chesterton.

Il nous faut répondre aux trucs de la vie par d'autres trucs.

Mais c'est faire grand honneur aux gens pour qui Cocteau est le pluriel de cocktail, que de parler ainsi du mensonge et de la vérité. J'aime mieux dire que Cocteau a mis la magie à sa place : entre les mains du poète. Les réels miracles se font avec les mots.

Quant aux opiums, il n'en manque pas. L'opium est peut-être le plus vulgaire. L'amour n'est pas le moins rare. L'on se désintoxique de cela pour mieux s'intoxiquer de ceci.

« J'habite un tunnel », m'écrivait Cocteau en 1941. Je vais dans le tunnel, je frappe à une porte : « Jean Cocteau est là ? » « C'est moi. » Tel est le pouvoir des mots.

Il aime les mots, particulièrement les mots célèbres. Il en commet souvent lui-même. Il a dans l'esprit plusieurs fichiers – mais en désordre.

Il aime les paradoxes. Le paradoxe est une vérité qui n'a pas été passée au rabot.

Il aime les gaffes. Il en fait collection. Cocteau a l'habileté du voleur, qui parfois se laisse prendre, et non l'habileté du politicien. C'est un Alekhine distrait.

En deux ou trois lignes, il me dévoile « le point blanc » de la peinture de Picasso. Mais il sait qu'autour de ce « point blanc » rayonnent mille et un points invisibles. Cocteau traite le visible comme un délégué de « l'autre monde ».

Il aime le sommeil et il se lève tôt. « Celui qui parlera de l'actualité mettra un franc dans cette tirelire » nous dit-il, et il a écrit *Les Enfants Terribles* en quelques jours : « Parce que je suis paresseux. »

Difficile à voir, Jean Cocteau vit dans un tunnel dont il aime particulièrement les détours.

Dans un coin l'attendait le cinéma.

Août, 1945  
Christian Dotremont.

## 5. Questionnaire de Christian Dotremont et réponses de Jean Cocteau<sup>21</sup>.

*Es-tu heureux de tourner un film ? Mais sera-t-il juste de voir dans ce film un testament ? N'est-ce pas cruel ? As-tu tenu à nous donner un message qui ne soit pas seulement écrit ?*

Il le fallait (et je ne sais pas pourquoi) sans doute parce que nul autre route que celle du film ne pouvait être prise. (Mais pour aller où ?)

*Quel lien vois-tu entre Le Testament d'Orphée et Le Sang d'un poète ?*

Le signe chinois. Le serpent qui se mord la queue.

*Comment y travailles-tu ? En as-tu déjà tourné une grande part ? Quand penses-tu le publier ?*

Je l'ai fini – sauf l'écriture, c'est-à-dire le montage. J'aime croire qu'il plaira.

*Y a-t-il chez toi, chez l'auteur de films en général, des mouvements de création très différents : allant pour tel film du récit au « contenu », pour tel autre film du « contenu » au récit, pour tel autre encore du lieu aux personnages, etc. ? Par quoi as-tu commencé à prendre Le Testament d'Orphée ?*

Un moi me pousse, interne et mal connu de moi.

*Comment se fait-il que tu sois le seul écrivain à faire des films de l'intérieur, le seul écrivain à être cinéaste ? Est-ce dû à l'extrême conscience des moyens que tu as eue, dès le commencement de ton œuvre, comme poète ? Comme poète même, tu as toujours eu un œil critique (« technique » aussi, inexorablement ouvert). N'est-ce pas cet œil critique qui te permet de regarder, et de créer, par la caméra ?*

Parce que je n'ai pas d'intelligence, seulement une sorte de génie absurde. Le génie il y en a à revendre. Le difficile c'est le talent qui permet de donner corps au génie.

*Crois-tu à cette « nouvelle vague » ? Pouvons-nous appliquer au cinéma ce que tu as dit de la nécessité d'écrire à contre-courant de l'avant-garde ?*

Il n'y a pas de nouvelle vague. Il y a des jeunes qui remplacent les vieux.

*Aimes-tu Bergman, et Tati ?*

J'aime tous ceux qui sont « autres ».

*Penses-tu que la télévision, telle qu'elle est consommée aujourd'hui, puisse donner de nouveaux contacts aux créateurs et au public ?*

La télévision prendra la place du « cinéma » et le cinématographe trouvera enfin la noblesse du théâtre.

## 6. Article de Christian Dotremont dans *Berlingske Tidende* (quotidien), 5 avril 1960.

### Les testaments de Jean Cocteau

*La tentative d'un poète de s'exprimer à travers le cinéma – et ses contradictions internes.*

L'écrivain et critique belge Christian Dotremont étudie ici le grand auteur français Jean Cocteau et son nouveau film *Le Testament d'Orphée* – une tranche de vie importante d'un écrivain face à ses contradictions.

Qu'est-ce qu'un grand écrivain ? Est-ce un écrivain qui est connu ou reconnu ? Est-ce un auteur qui, quel que soit le moyen qu'il utilise, ou les divers nouveaux sujets qu'il aborde, exprime quelque chose de décisif ? Il ne s'agit pas ici de toutes façons de délimiter des types, et nous classons les grands « écrivains » (= « scribes ») de notre temps selon des critères fort divers : en tant que stylistes, ou que penseurs, en tant qu'idéalistes ou réalistes, romantiques ou classiques, révolutionnaires ou bourgeois, en tant qu'auteurs de gauche ou auteurs de droite, et ainsi de suite.

De tous les grands écrivains français de notre temps Jean Cocteau est un des plus difficiles à classer. Il est, oserai-je dire, son propre opposé, son propre opposant, son propre ennemi. Il y a au moins deux Jean Cocteau. Il dit de lui-même qu'il est le plus célèbre et le moins connu parmi les poètes, et qu'il a un double, lequel a été créé par son succès et qui lui ressemble fort peu. Dans son dernier film, *Le Testament d'Orphée*, où il a voulu, et cela lui a de nouveau réussi, exprimer tout ce qu'il est, on voit cet homme dans les rues de Villefranche-sur-Mer rencontrer l'homme que l'on dit qu'il est.

Cette scène intense, créée aux abords des frontières les plus riches de son art et qui donne au film plusieurs dimensions, nous montre une vérité, un des drames, une des contradictions qui divisent Cocteau. Est-ce sa faute ? Les journaux ont dès le début énormément parlé de lui, parce qu'il a créé énormément de choses... Sans doute Cocteau a-t-il eu besoin d'une activité incessante, comme on a besoin de narcotiques : pour oublier l'être, ou par la suite pour se tourner à nouveau vers l'être. Son drame intérieur est devenu seulement de plus en plus profond, y compris et surtout maintenant, alors qu'il a 71 ans.

À quel auteur peut-on le comparer ? Il ne ressemble à aucun autre, mais il a quelque chose en commun avec tous. Il n'a pas été surréaliste, mais il a écrit des poèmes surréalistes. Il a horreur de François Mauriac mais ils ont été catholiques en même temps. Il est loin de faire penser à Sartre, mais sa pièce *Bacchus* est très proche des pièces de Sartre. On finit par se demander si, du fait de ses nombreuses contradictions, Cocteau n'est pas toute la littérature française en un seul homme, même s'il ne contient pas tous les problèmes de la littérature, ni de la poésie. Nous allons voir ça.

Il comprend toutes les contradictions, tous les traits typiques que j'ai énoncés au début. On peut le qualifier d'auteur bourgeois. Il appartient à la haute société, est mondain, brillamment doué, il fait son devoir de soldat en 1914, devient un jour membre de l'Académie française, et il a exigé des jeunes poètes qu'ils « aillent à l'encontre de toutes les avant-gardes ». Mais on peut aussi à bon droit le qualifier de « révolutionnaire », car cet auteur a découvert tant de choses nouvelles, il a introduit le jazz en France, il a le premier compris Picasso, Stravinsky, Jean Genet et Ionesco et les a protégés, il a combattu l'antisémitisme et beaucoup d'autres.

Il se peut que certaines contradictions chez Cocteau soient dues au désir de surprendre. Peut-être veut-il précisément s'opposer à ce qui est attendu de sa part et construire son art dans ces oppositions. N'allons pas traiter ceci comme une *coquetterie*, mais plutôt comme une sorte d'homéopathie ; il fait cela sans doute pour surmonter ou à tout le moins dissimuler les contradictions les plus sérieuses et inévitables sous l'apparence d'oppositions superficielles. Ici nous avons l'explication de sa capacité à se convertir à divers genres artistiques : poésie, roman, théâtre, film, peinture, fresque, etc., et aussi de sa tendance à passer d'une amitié à une autre.

Ce changement permanent a rendu possible à Cocteau le fait de se cacher, non pas de tous, mais de presque tous, de ne laisser voir qu'une aptitude technique et une sorte d'éclectisme psychologique, qui recouvre une solitude qu'il cherche à nier.

Cette incompréhension provient du désir de Cocteau de *jouer* avec les moyens d'expression artistiques, avec les mots, avec les images de films, et de toucher à toutes les frontières des genres esthétiques dont il se sert. Peut-on prendre au sérieux un magicien, lorsqu'il explique sa magie ? Nous ne devons pas oublier une des déclarations les plus significatives de Cocteau : « Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité. » Cet énoncé ouvre une vaste perspective.

On peut aussi d'une certaine façon partager les grands auteurs en deux groupes : certains s'efforcent avant tout de créer une œuvre qui est une vraie restitution de leur univers intérieur, les autres expriment leur univers intérieur dans des pièces éparses et courent le risque de ne pas être compris. Mallarmé va concentrer toute sa poésie en un seul livre. Péguy va construire toute son œuvre comme une cathédrale. Proust, Joyce, Musil ont des ambitions semblables. Ils ne veulent pas seulement s'exprimer, mais veulent aussi créer une totalité à partir de cela. D'autres auteurs possèdent un univers intérieur qui est tout aussi important et significatif, mais soit ils ont peur de l'exprimer, soit ils ne se sentent pas capables de l'exprimer en tant que totalité. Ils donnent à leurs lecteurs une étoffe qui peut paraître décousue, ils ne cherchent pas à créer une totalité. Est-ce dû à la crainte de se blesser ? Ont-ils honte de s'exposer ? Je crois qu'il s'agit là d'une sorte d'échappatoire. En ce sens Jean Cocteau fait penser à André Gide.

Au milieu du monde intérieur de Cocteau se trouve une enclave où il peut revivre en paix les joies de l'enfance, l'amour de sa mère et la vie à l'école. C'est un univers à part, un « paradis artificiel » où l'on est protégé du monde extérieur, mais c'est un univers bien trop fermé, un paradis trop artificiel où l'on peut facilement être étouffé. La tendance à la fuite de Cocteau prend deux directions : il s'échappe de la réalité et s'enferme. De là il s'échappe vers le réel et se cogne contre un univers qui lui est extérieur.

Ce dualisme est visible dans toute la vie de Jean Cocteau : tantôt il est à Paris, où on le voit partout, tantôt il est à Saint-Jean-Cap-Ferrat au bord de la Méditerranée, où il vit comme un moine.

Cocteau est inquiet de montrer tout son univers intérieur, et il en disperse les traces. Mais je crois cependant que durant ces dernières années il a également eu peur de rester incompris. Tous les malentendus autour de lui, la maladie qui a failli l'emporter ainsi que l'âge, ont fini par le pousser à montrer son univers intérieur et à assembler devant nos yeux les pièces du puzzle. Et maintenant il nous livre son testament dans un film très remarquable, dans lequel il a tenté d'assembler toute son œuvre : *Le Testament d'Orphée*. Il y est question d'un thème prééminent dans l'histoire de la littérature : un écrivain vieillissant a reçu les forces lui permettant d'emplir son œuvre de tout un univers qui jette une lumière brutale sur l'ensemble de sa vie et ses rêves, qui montre toutes ses forces et toutes ses faiblesses.

Nous le voyons d'abord perdu dans la dimension du temps, vêtu comme à l'époque de Louis XV. Il se moque de lui-même à travers tout le film, du début à la fin. Mais un savant le renvoie à sa propre époque, notre époque, où le poète se sent pourtant si peu chez lui. Au xx<sup>e</sup> siècle Jean Cocteau se trouve dans un endroit qu'il appelle la *zone*. C'est le nom d'un quartier qui se trouve à la périphérie de Paris, un quartier qui n'est déjà plus Paris, mais y appartient cependant. Du point de vue symbolique, cette *zone* est un secteur où il n'y a plus vraiment de vie et où la mort est proche. Dans cette zone frontière le poète rencontre trois des personnages les plus récurrents dans plusieurs de ses œuvres : la Princesse, c'est-à-dire la

mort, Heurtebise, auxiliaire de la mort, et Cégeste, le jeune poète vivant. À la fin du film précédent de Cocteau, *Orphée* (Le Mystère de l'Amour), la Princesse et l'ange Heurtebise sont arrêtés par de « hautes autorités » parce qu'ils ont pris goût à la vie, et Cégeste est menacé de mort, parce qu'il ne peut plus quitter la zone. Ici, dans *Le Testament d'Orphée*, Jean Cocteau s'occupe de la situation douteuse dans laquelle il a installé le jeune poète et le conduit devant la Princesse et Heurtebise qui vont le juger...

Cocteau effectue une sorte de miracle : il ramène à la vie une fleur d'hibiscus qu'il a écrasée. C'est le seul passage du film qui est en couleurs. Mais cet acte de magie ne libère pas Cocteau. Au contraire, le jeune poète se moque de la tentative du poète âgé d'attirer son attention. Jean Cocteau est accusé d'avoir voulu se faufiler dans un monde qui n'est pas le sien, un autre monde, celui de la mort, du miracle et de l'impossible. Le vieux poète comparait. Il est condamné à vivre et à quitter la zone.

Dans ce passage essentiel du film, Jean Cocteau a surtout voulu esquisser les contradictions dans lesquelles se trouve le poète. Le poète a en lui un monde dont il n'est pas le maître, un monde où il ne peut pas vivre, un monde où seuls ses personnages peuvent vivre. La part la plus importante du film approfondit ces contradictions. Le jeune poète Cégeste conduit Cocteau devant la déesse de l'avenir qui cherche à le tuer d'un coup de lance de la logique devant ses amis Picasso, Dominguin, Lifar et quelques autres. Il tombe, mais se relève aussitôt : la logique ne peut pas tuer un poète.

Il poursuit son chemin, guidé par le sphinx. Il passe à travers un lieu bordé de gigantesques et menaçantes falaises, rencontre Œdipe, puis Antigone. Le sphinx, c'est-à-dire la surdité, Œdipe, qui symbolise l'amour sous tous ses aspects, Antigone, l'innocence, sont aussi des personnages importants des œuvres de Cocteau. Nous nous souvenons particulièrement d'*Œdipus-Rex* (dont Stravinsky a écrit la musique).

Jean Cocteau va plus loin, il quitte le mystère de la mort, le mystère de l'amour et celui de l'amitié, il quitte son propre monde, il quitte la poésie, il est condamné à vivre dans un monde quotidien, banal et dénué de poésie, où deux gendarmes lui demandent qui il est. Les gendarmes ont entendu parler de lui... et pour cette fois sa réputation protège Cocteau. Le jeune poète Cégeste survient et fait disparaître Cocteau. Une voiture passe sur la route, remplie de jeunes gens et de jeunes filles, et il s'en échappe des airs de jazz. Sur la bande blanche il n'y a plus aucune trace du grand auteur, sauf une petite fumée...

En tant que film qui ne ressemble à aucun autre, *Le Testament d'Orphée* est aussi difficile à caractériser que Jean Cocteau lui-même. Le film est, si l'on veut, une fable, mais aussi un morceau de réalité. Jean Cocteau esquisse ici Jean Cocteau. Le poète que nous voyons ici mourir pour se relever à nouveau est un poète qui un jour veut mourir pour ne plus se relever.

Le film est la description approfondie d'une tranche de vie d'un poète avec tous ses contrastes. La mythologie poétique et la proche réalité s'y mélangent. C'est à la fois un poème et un document, un rêve et un témoignage. Nous voyons là Cocteau comme un homme du xx<sup>e</sup> siècle, l'ami de Picasso, et nous le voyons aussi comme un être hors du temps qui se reflète dans le miroir des mythes grecs. Où commence la réalité, où commence la mythologie ? Le poète est partagé entre son propre univers et l'univers, mais il parvient à allier les deux dans le poème qu'est son film. Le poète veut deux choses, et il parvient à les mener ensemble : il veut faire passer dans la réalité les mythes éternels, et il veut faire de la réalité un mythe éternel.

Mais quelque personnel que soit le film, il dépasse cependant la personne de Jean Cocteau. Il contient aussi une pensée de la poésie en général. Nous voyons ici à quels dangers s'expose un poète. Il peut demeurer prisonnier de son propre univers, il peut se perdre dans des voyages de découverte, il se meurt inévitablement dans des lieux interdits : la mort, l'impossible, le miraculeux ; il risque de devenir fou s'il approfondit trop son propre monde, et il risque de toutes manières d'être considéré comme fou par les autorités du monde extérieur, du monde de tous les jours ; il est menacé par ses propres mythes, et il est menacé par la réalité du quotidien. Le poète, dit Cocteau, ne doit pas se contenter de la facilité.

C'est la poésie même, c'est la contradiction, parce qu'en un seul mouvement elles sont intérieures, qui peuvent donner lieu à une expression extérieure, et le monde extérieur peut devenir une vie intérieure. Entre ces deux mondes le poète doit faire son chemin.

Seul le film pouvait donner vie à une œuvre qui est si claire dans sa profondeur. Mais seul Jean Cocteau – que soient remerciés ses connaissances et ses amis (cinq personnes, parmi lesquelles Yul Brynner, ont financé le film) – pouvait se permettre de donner de telles dimensions à un document humain aussi inhabituel et de le livrer à un tel public.

Où cela mène-t-il ? La fin du *Testament d'Orphée* est pessimiste. Le poète disparaît sur la route que parcourt une jeunesse insouciante. Mais ces jeunes gens font aujourd'hui la queue pour voir le film. Cocteau ne disparaît pas en fumée. Reste l'image d'un homme qui est parvenu à approcher ses propres contradictions internes à travers une expression artistique – et celles-ci appartiennent à toute poésie.

Sa réussite tient aussi dans le fait que ce film appartient à toutes les époques. Nous voyageons ici à travers les siècles comme si c'était la chose la plus naturelle du monde. La poésie est éternelle, les problèmes et les solutions qu'elle propose sont éternels. Aucun message n'est plus important, à une époque où l'on s'imagine qu'elle est sans pouvoir – alors qu'à tout le moins elle a pu fournir au poète les moyens de réaliser son film.

# **Jean Cocteau et Georges Simenon. Une amitié jouant à cache-cache**

Par M. Jean-Baptiste BARONIAN

Personne n'ignore que Georges Simenon, presque toute son existence durant, est resté en marge des milieux littéraires et même, d'une manière plus générale, des milieux qualifiés d'intellectuels, bien que quelques-uns de ses amis s'appellent Marcel Achard, Marcel Pagnol, Jean Renoir, Francis Carco, Maurice Garçon, Henry Miller ou encore, après le XIII<sup>e</sup> festival de Cannes dont il a été le président du jury en 1960, Federico Fellini. Personne n'ignore non plus qu'en raison de cette attitude, sans doute prise à contrecœur mais de plein gré, l'institution littéraire a mis de longues années avant de se pencher sérieusement sur l'œuvre immense de l'écrivain liégeois.

Avec les multiples manifestations commémorant en 2003 le centenaire de sa naissance, la parution de nombreux ouvrages critiques et biographiques ainsi que l'édition de vingt et un de ses romans dans deux copieux volumes de la « Bibliothèque de la Pléiade », ce temps n'est plus – et tout se passe désormais comme si Simenon était un classique primordial de la littérature du vingtième siècle. À cet égard, le consensus dont il fait aujourd'hui l'objet dans les médias est des plus révélateurs. Il y a quelques années encore, il aurait été inimaginable.

Je viens de mentionner Marcel Achard, Marcel Pagnol, Jean Renoir, Francis Carco, Maurice Garçon, Henry Miller et Federico Fellini parmi les relations les plus célèbres de Simenon, je devrais ajouter Jean Cocteau. Les deux hommes se sont connus au début des

années vingt, après que Simenon s'est installé en France avec sa jeune femme, Régine Renchon. Dans sa dictée *Vent du nord, vent du sud* (1976), Simenon consacre quelques pages à la vie parisienne de l'époque et, en particulier, à Montparnasse en train de devenir « le centre du monde » avec, précise-t-il, « ses artistes venus des quatre coins d'Europe et même des États-Unis ». Il y est question, pêle-mêle, de la mode à la garçonne, sur le modèle du best-seller<sup>1</sup> de Victor Margueritte, du charleston, du black-bottom, du fox-trot, de gigolos professionnels, du Café du Dôme, de La Boule blanche, de La Coupole « qui était alors aussi peu bourgeois que possible<sup>2</sup> », du Jockey « où l'on pouvait à peine remuer les jambes tant on était pressés les uns contre les autres »... « Le cabaret le plus moderne, rapporte Simenon, s'appelait Le Bœuf sur le toit et on y rencontrait Cocteau avec son inséparable Radiguet<sup>3</sup>... »

Que le futur auteur des Maigret ait fait la connaissance du futur cinéaste du *Sang d'un poète* dans le Paris insoucieux des années vingt et, selon toute probabilité, dans ce fameux cabaret immortalisé par l'entraînante musique de Darius Milhaud, rue Boissy-d'Anglas, cela semble une certitude. Il paraît assez improbable en revanche que Simenon y ait rencontré Cocteau en compagnie de Radiguet, vu que ce dernier est mort en décembre 1923 et qu'en 1923, justement, Simenon se trouvait le plus souvent à Paray-le-Frésil dans l'Allier, exerçant les fonctions de secrétaire auprès du marquis Raymond d'Estutt de Tracy, riche propriétaire, entre autres, de maisons et de châteaux, de vignobles et du journal nivernais *Paris-Centre*. En réalité, ce n'est qu'à partir de mars 1924 que les Simenon vont bel et bien se mêler de près à la vie parisienne – lui, le petit Sim, se mettant à écrire sans relâche des contes légers et des romans populaires sous une quinzaine de pseudonymes ; elle Régine, affectueusement surnommée Tigy, n'arrêtant pas de dessiner, de peindre et de fréquenter le milieu des artistes, à Montmartre et à Montparnasse : Kisling, Foujita, Soutine, Vlaminck, Colin, Derain, Vertès, Van Dongen, les dadaïstes puis les premiers surréalistes...

Le Georges Simenon d'alors n'a pas grand-chose à voir avec l'homme comblé et fortuné dont l'image s'est répandue dans le

1/ Victor Margueritte, *La Garçonne*, Paris, Flammarion, 1922.

2/ En réalité, l'établissement n'ouvrira ses portes qu'en 1927. Voir à ce propos Jacques Chastenot, *Quand le bœuf montait sur le toit*, Paris, Fayard, 1958.

3/ Georges Simenon, *Tout Simenon 26*, Paris, Omnibus, 1993, p. 917. Dans sa biographie de Raymond Radiguet, Monique Nemer écrit qu'à l'inauguration « fastueuse » du *Bœuf sur le toit*, le 10 janvier 1922, Simenon figurait parmi les « autres célébrités de grande ou de moindre envergure » (Paris, Fayard, 2002, p. 385). C'est une erreur. À cette date, Simenon n'avait pas encore quitté Liège.

grand public après la seconde guerre mondiale (et que Simenon lui-même, sans conteste, a contribué à répandre), rien à voir avec le « gentleman farmer » comme retranché dans les campagnes du Connecticut, le châtelain d'Echandens sur les hauteurs de Lausanne, le maître de la forteresse d'Epalinges, le romancier de langue française le plus traduit sur les cinq continents et le plus choyé par les cinéastes<sup>4</sup>.

C'est une sorte de bellâtre de vingt et un ans à peine, un tantinet hâbleur, bravache et frivole – et comme au Café du Dôme, à La Boule blanche ou, sur la rive droite, au Bœuf sur le toit, on ne sait trop à quoi il occupe ses journées ni comment il parvient à subvenir à ses besoins, on ne voit en lui que le beau chevalier servant de Madame Tigy, « artiste peintre<sup>5</sup> ». . . Il suffit du reste d'examiner les différentes photos réalisées à l'époque pour s'en convaincre : sur la plupart d'entre elles, Simenon est tout sourire, l'air de n'avoir aucun état d'âme ou l'air de fomenter un innocent canular. Autant dire que ce Simenon-là est le type même du mondain. Si ce n'est, pour utiliser une expression plus prosaïque, le type même du joyeux fêtard. Tigy en est parfaitement consciente et quand, en octobre ou en novembre 1925, son « bonhomme de mari » et l'ardente, l'impétueuse Joséphine Baker s'éprennent l'un de l'autre, elle ne peut hélas que se résigner.

Et voilà donc qu'entre lui et Cocteau se nouent des relations amicales – et elles sont d'autant plus franches que Cocteau adore, lui aussi, les mondanités et se comporte très volontiers, au cours de ces années vingt, comme un prince frivole. Et de là à ce que ses écrits soient de la même manière taxés de frivoles... « La frivolité caractérise toute son œuvre, remarque ainsi le toujours pertinent Pascal Pia, dans un article sur les débuts du poète. Même quand il se donne des airs de gravité, même quand il se prétend abîmé de douleur, ses accents restent ceux d'un enfant gâté, qui agace plus qu'il n'apitoie. On ne saurait l'imaginer en proie à un chagrin dont il eût négligé la mise en scène<sup>6</sup>. »

Dans ses livres autobiographiques – un gigantesque corpus de vingt-cinq volumes –, Simenon cite une quinzaine de fois le nom de

4/ Voir à ce sujet Claude Gautéur, *D'après Simenon*, Paris, Omnibus, 2001, et Michel Schepens et Serge Toubiana, *Simenon Cinéma*, Paris, Textuel, 2002.

5/ « Les romans policiers connaissent aussi une grande vogue, mais l'écrivain qui sera, en langue française, le maître du genre, Georges Simenon, se cantonne encore dans d'obscures besognes journalistiques » (Jacques Chastenet, *Quand le bœuf montait sur le toit*, op. cit., p. 140).

6/ Pascal Pia, « Les Débuts de Jean Cocteau », *Magazine littéraire*, n° 38, mars 1970, p. 12.

Cocteau. Ce n'est pas rien, quoique l'écrivain français récoltant le plus de références directes soit André Gide avec lequel, on le sait, Simenon a longtemps correspondu mais qui n'a jamais été un de ses amis, au sens où on entend d'ordinaire ce terme<sup>7</sup>. À quelques exceptions près, les évocations de Cocteau sont toutes fort anecdotiques et, en général, assez convenues et des plus aimables, notamment pour dire qu'ils se voyaient fréquemment à Cannes, au bar du Carlton ou ailleurs, à l'époque des festivals, quand ils séjournaient tous les deux à la Côte d'Azur, Simenon après son retour des États-Unis, en 1955, et Cocteau chez Francine et Alec Weisweiler (villa Santo-Sospir à Saint-Jean-Cap-Ferrat<sup>8</sup>). C'est du genre « mon vieil ami » – une formule qui revient souvent dans sa bouche et à laquelle il a pareillement recours presque toutes les fois qu'il parle par exemple de Fellini, de Pagnol ou encore de Chaplin. Voire de n'importe quel illustre personnage.

Mais, entre deux observations anodines ou entre deux menus propos à bâtons rompus, on relève de loin en loin des phrases qui ne manquent pas d'intérêt. Dans *La Main dans la main* (1978), Simenon constate ainsi à quel point certains hommes célèbres racontent toujours les mêmes histoires avec, dit-il, « la même intonation de voix » et « les mêmes gestes ». Et après avoir fait allusion à Sacha Guitry répétant « à l'infini » plus ou moins les mêmes blagues à ses interlocuteurs, il enchaîne sur cette confidence, un peu dans le registre de la remarque piquante de Pascal Pia: « Un autre, dont je crois que je peux parler aussi et que j'ai connu pendant de longues années, qui passait pour un enfant espiègle lançant des feux d'artifice, Jean Cocteau, m'avouait qu'avant d'aller dans le monde, comme on disait alors et ce dont il était fort friand, il passait des heures étendu sur son lit à répéter le numéro qu'il jouerait au cours de la soirée<sup>9</sup>. »

Par contraste, Simenon n'hésite pas à tenir son « vieil ami » pour un être des plus singuliers, une sorte d'ange ou de créature immatérielle, dans un petit texte de la revue *Points et contrepoints*, publiée en octobre 1961, à l'occasion d'un hommage collectif à Cocteau. « Il m'est arrivé, adolescent, à l'âge des enthousiasmes et du feu sacré, de me demander comment s'étaient comportés, de leur vivant, certains personnages entrés dans la légende, et j'avais peine à croire que leurs contemporains les avaient vus en chair et en os

7/ Voir la correspondance de Simenon avec Gide, de 1938 à 1950 : ... *sans trop de pudeur*, Paris, Omnibus, 1999.

8/ Dans ses souvenirs, *Je l'appelais Monsieur Cocteau*, Carole Weisweiler, la fille de Francine Weisweiler, cite une foule de célébrités mais jamais Simenon (Monaco, Éditions du Rocher, 1996).

9/ *Tout Simenon* 26, *op. cit.*, p. 1 383.

dans des attitudes familières au commun des mortels. / Ces contemporains s'étaient-ils rendu compte de leur privilège et avaient-ils été capables de reconnaître le signe au front de celui qu'ils coudoyaient ? / J'ai connu la réponse à cette question voilà bien longtemps déjà lorsque j'ai rencontré Jean Cocteau. Je l'ai vu parmi des étudiants et des femmes du monde, dans la cohue des vernissages et des festivals, dans des groupes d'amis et en tête-à-tête. Irais-je jusqu'à prétendre qu'ici ou là je n'ai jamais senti sa présence en chair et en os ? / À vingt-cinq ans comme aujourd'hui, il n'a jamais eu d'âge et il l'a si bien senti que sa signature, un prénom, s'est toujours ornée d'une étoile. » Puis, quelques lignes plus loin : « Pourquoi vouloir qu'il soit un mortel comme nous ? Ne s'est-il pas sacrifié pour échapper à la pesanteur et pour n'être, vivant, qu'une belle histoire ? / N'est-ce pas le message qu'il nous répète sous des formes toujours nouvelles et que nous comprenons encore mal, que d'autres comprendront mieux après nous<sup>10</sup> ? »

J'aime assez ces paroles : « une belle histoire ». Et je me laisse dire que Cocteau, le jour où elles lui sont tombées sous les yeux, en a été ému. Pour sa part, il a lui-même à plusieurs reprises évoqué Simenon dans certaines pages autobiographiques et, plus particulièrement, au tome II du *Passé défini*, son journal ayant trait à l'année 1953. « Je déteste l'inexactitude, note-t-il en date du dimanche 29 novembre, et je m'applique toujours à être exact. Pagnol a voyagé hier avec Orenge. Il lui a raconté, à la marseillaise, l'histoire de Simenon qui allait mourir et auquel le docteur a dit qu'il se portait comme un charme. À travers Marcel cette histoire est devenue un drame en cinq actes, se terminant par une broncho-pneumonie que j'aurais prise à cause d'une nuit de veille auprès de Simenon qui se croyait à la mort. / La vérité c'est que nous avons tous ri de cette fin heureuse et que Simenon nous a offert un dîner au Quirinal<sup>11</sup>. »

Mais l'écrit peut-être le plus significatif que Cocteau a consacré à Simenon se trouve dans *Mes monstres sacrés*, un recueil composé par Edouard Dermit et Bertrand Meyer et publié en 1979. Le voici tel quel : « On cherche, généralement, pour en faire ses amis, des

10/ Georges Simenon, « Il y avait une fois... », *Points et contrepoints*, n° 58, octobre 1961, p. 70 et 71. Le texte de Simenon est daté du 31 mars 1961, d'Echandens. Dans ce même numéro, figurent par ailleurs des hommages de Jean Anouilh, Paul Morand, Pierre Humbourg, Pierre Benoit, Yvette Delétang-Tartif ou encore Jean Loisy, le rédacteur en chef de la revue.

11/ Georges Simenon, *Le Passé défini*, tome II, Paris, Gallimard, 1985, p. 343 et 344. Il s'agit de Charles Orenge (1913-1974), le fondateur en 1944 des éditions du Rocher à Monaco, où Cocteau a publié entre autres *Appogiatures* (1953), *Théâtre de poche* (1955) et *La Belle et la Bête* (1958).

complices ou des comparses, c'est-à-dire des individus ayant les mêmes qualités, les mêmes travers que nous, avec lesquels cette ressemblance rend les contacts instantanés et faciles. / Or j'imagine mal qu'on puisse évoluer plus loin que Simenon de moi, que moi de Simenon, sauf qu'il nous arrivait de siéger ensemble à l'Académie royale de Belgique, car nous travaillons dans des zones, et même, dirai-je, dans des règnes, sans correspondance apparente – (bien qu'il prétende que *Les Enfants terribles* sont un livre policier). / Alors d'où vient cette amitié fraternelle qui nous lie ? Je vais vous le dire. Elle est pure de toute entente secrète, car elle procède d'un organe anti-intellectuel, un organe qui ne pense pas, ou du moins, par l'entremise duquel pensent certaines personnes très rares : le cœur. Nous nous aimons avec la peau de l'âme, cœur à cœur, et cela sans autre motif que cette énigme que l'amitié pose et qu'elle n'éprouve aucune peine à résoudre. Je ferais n'importe quoi pour rendre service à Simenon, et j'affirme qu'il ferait n'importe quoi pour me rendre service. Et j'ai vu sa jeune femme<sup>12</sup> sortir en larmes de mon film *Le Testament d'Orphée* parce que j'y étais victime d'un simulacre de mort. / Le romancier des complexes, des malaises, des mystères, des âmes gluantes et sinistres, est le prince de l'amitié sans ombre et sans tache<sup>13</sup>. »

Bien qu'il déclare détester l'inexactitude dans le bref extrait de son *Passé défini* que j'ai cité plus haut, Cocteau se montre ici inexact en prétendant qu'il lui arrivait de « siéger » avec Simenon à l'Académie royale. Simenon, en effet, n'y est venu qu'une seule et unique fois dans sa vie : le 10 mai 1952, le jour de sa réception par Carlo Bronne, devant une « salle pleine » où, comme s'en est souvenu le romancier dans ses *Mémoires intimes*, il faisait « si chaud » que les académiciens français, invités à titre exceptionnel pour la circonstance, ont dû « transpirer dans leur uniforme épais<sup>14</sup> ». Succédant à Colette, Cocteau, lui, n'y a été reçu, accueilli

12/ Il s'agit de Denyse Ouimet que Simenon a épousée en secondes noces à Reno (Nevada), le 22 juin 1950.

13/ Jean Cocteau, *Mes monstres sacrés*, textes et documents réunis par Edouard Dermit et Bertrand Meyer, Paris, Encre, 1979, p. 53. Le livre est un Bottin mondain où se croisent Proust, Giraudoux, Ravel, Bardot, Picasso, Radiguet, Stravinski, Mistinguett, Lifar, Cléo de Mérode, Milhaud, Larbaud, Piaf, Jacqueline Kennedy, Utrillo, Jovet, Dior, Welles, Apollinaire, Marlène Dietrich et de nombreuses autres « vedettes ».

14/ *Mémoires intimes*, dans *Tout Simenon 27*, Paris, Omnibus, 1993, p. 1056. Les membres de l'Académie française venus ce jour-là spécialement à Bruxelles étaient Pierre Benoit, Maurice Garçon, André Maurois, Georges Duhamel, Emile Henriot, le cardinal Georges Grete, Jacques de Lacretelle, Marcel Pagnol et Georges Lecomte qui, élu en 1924, en était le doyen et qui en était depuis 1946 le secrétaire perpétuel.

par Fernand Desonay, que près de trois ans et demi plus tard, le 1<sup>er</sup> octobre 1955<sup>15</sup>...

À propos d'académie, il y a d'ailleurs, dans les relations croisées entre Simenon et Cocteau, une curieuse petite énigme. Elle concerne un télégramme rédigé à Cannes, daté du 1<sup>er</sup> avril 1955 et envoyé par le premier au second : « Sommes Hôtel Miramar Cannes te félicitons t'embrassons de tout cœur espérons te voir chair et os stop connais-tu adresse académie de Paris où apprends ce matin suis nommé à ta place stop nous réjouissons. » (On constatera au passage que Simenon affectionne les mots « en chair et en os », lorsqu'il parle de Cocteau...)

De quelle académie s'agit-il ? Dans quelle académie Simenon aurait-il été nommé à la place de Cocteau, juste après son retour des États-Unis ? Quel est ce mystérieux aréopage où les deux « académiciens », l'aîné et son cadet, se seraient succédé ?

Je n'ai pas de réponse à ces questions – et les quelques simenoniens éminents que j'ai interrogés à ce sujet ne m'ont mis sur aucune piste... Sauf qu'un simenonien plus facétieux que les autres m'a soufflé à l'oreille que ce pourrait être une académie de billard. À moins qu'on n'ait affaire en l'occurrence à un message codé et donc forcément inintelligible...

C'est au Fonds Simenon de l'université de Liège que ce télégramme est conservé aujourd'hui, aux côtés d'une vingtaine d'autres missives échangées entre les deux écrivains, de 1944 à 1961. Celles de la main de Cocteau sont majoritaires et elles ont presque toutes des tonalités identiques : des effusions, des envolées ferventes, des compliments, des félicitations, des bravos enthousiastes parfois tempérés par des regrets de ne pas se voir beaucoup, de ne pas être en mesure de vivre ensemble davantage de bons moments...

« [...] je ne te refuserai jamais rien », écrit-il de Paris, le 16 mai 1944, alors que Simenon réside à Saint-Mesmin-le-Vieux, en Vendée. Dans une lettre du 20 décembre 1950, il lui dit à quel point la pièce *La Neige était sale* obtient à Paris un succès « considérable<sup>16</sup> ». Avant d'ajouter – et c'est, me semble-t-il, fort instructif : « Il n'y a pas de jour que je ne pense à toi, que je rêve de te rejoindre

15/ Voir Roland Mortier, « Cocteau à l'Académie », *Jean Cocteau*, Bruxelles, Revue de l'Université de Bruxelles, 1989, n° 1-2, p. 111 à 118.

16/ La pièce, une adaptation du roman homonyme en trois actes réalisée par Simenon et Frédéric Dard, a été créée le 11 décembre 1950 au théâtre de l'Œuvre à Paris, dans une mise en scène de Raymond Rouleau. Voir à ce sujet *Les Feux de la rampe*, Cahiers Simenon 16, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 2002.

et de fuir une fois pour toutes ce Jean Cocteau qu'on invente ici et qui me dérange<sup>17</sup>. »

Le 3 août 1955, en vacances à Lège dans la Gironde, il avoue : « J'habite une cabane, pleine de tes livres. Je viens de les relire et je suis émerveillé<sup>18</sup>. » Le 28 octobre 1956, il lui assure qu'il exécutera sans tarder son portrait, doutant que Picasso le fasse – et il tiendra effectivement sa promesse, l'année suivante<sup>19</sup>. Et le 31 octobre 1961, il se désole de ne pas avoir la chance de le rencontrer plus souvent, à travers ces mots : « Merci, vieux frère – quand cesserons-nous de jouer à cache-cache ? »

Une amitié jouant à cache-cache : on peut, je pense, appeler ainsi celle, « sans ombre et sans tache », qu'ont partagée les deux hommes au cours de leur existence. Et tout indique aussi qu'elle a toujours été désintéressée, qu'il n'y a jamais eu aucun calcul, aucune arrière-pensée, aucune fourberie, aucune intrigue, ni chez Simenon, ni chez Cocteau. Ce qui n'exclut pas, bien entendu, les occasions ou les opportunités de se rendre mutuellement des services. Dans une lettre de 1956 (ou peut-être de 1957), Cocteau laisse de la sorte entendre à son « vieux frère » que le projet de publier aux éditions du Rocher, à Monaco, les « œuvres complètes » de Simenon est en bonne voie. On sait qu'il n'en a rien été. Ce n'est qu'à partir de mars 1967 que les éditions Rencontre, à Lausanne, ont commencé à faire paraître les œuvres dites complètes de Simenon<sup>20</sup>.

Au-delà de l'amitié, Simenon et Cocteau se rejoignent en outre sur divers autres points plus tangibles : ils ont chacun entrepris un tour du monde, à peu près à la même époque, Simenon avec Tigy, du 12 décembre 1934 au 15 mai 1935, Cocteau, en compagnie de Marcel Khill, du 29 mars au 17 juin 1936, et ils en ont tous les deux fait paraître les péripéties<sup>21</sup> ; ils ont l'un et l'autre été malmenés à la Libération, Simenon pour avoir accepté que certains de ses romans, tels que *Les Inconnus dans la maison*, *Cécile est morte* ou

17/ Dans une lettre datée du 19 août de la même année, Cocteau dit à Simenon qu'il aimerait se rendre prochainement à New York.

18/ Cocteau désigne l'endroit « Cabane du Fou ».

19/ Simenon fera don de ce dessin à l'université de Liège, en juin 1976, avec deux autres portraits de lui exécutés l'un par Bernard Buffet, l'autre par Maurice Vlaminck. Voir à ce propos *Tant que je suis vivant*, dans *Tout Simenon* 26, op. cit., p. 1 282.

20/ Cette édition réunit 72 volumes, publiés de 1967 à 1973, sous la direction de Gilbert Sigaux.

21/ Celles de Cocteau sont relatées dans *Mon premier voyage*, Paris, Gallimard, 1937 ; celles de Simenon en partie dans *La Mauvaise Étoile*, Paris, Gallimard, 1938.

*Signé Picpus*, soient portés à l'écran grâce à la Continental, Cocteau notamment pour avoir écrit dans *Comœdia*, en 1942, un vibrant article sur Arno Breker, le sculpteur favori du régime nazi<sup>22</sup> ; ils ont tous les deux publié un grand nombre de livres chez le même éditeur, Gallimard, une cinquantaine dans le cas de Simenon, une vingtaine dans celui de Cocteau (du moins de son vivant), le premier, *Thomas l'imposteur*, en 1923... Sans compter toutes les publications collectives où leurs deux noms se retrouvent : *Problèmes du roman* sous la direction de Jean Prévost<sup>23</sup>, *Le Dernier Quart d'heure*, des textes recueillis par Pierre Lhoste<sup>24</sup>, *La Glace à 2 faces* de Michel Cot et Pierre Mac Orlan<sup>25</sup>, *À bout portant* de Maurice Henry<sup>26</sup> ou *Aveux spontanés* de Robert Poulet<sup>27</sup>...

Mais ce qui, selon moi, les rapproche le plus, c'est leur statut littéraire. J'ai amorcé ma petite communication par ce thème et j'y reviens pour finir. Simenon et Cocteau ont en commun d'avoir été longtemps boudés, et même méprisés, par les gardiens du temple et les « puristes » de la littérature, Simenon sans nul doute parce qu'il écrivait beaucoup – beaucoup trop, beaucoup trop vite – et parce que ses livres étaient presque tous des succès de librairie, Cocteau sans nul doute parce qu'on le faisait en général passer pour un habile jongleur des arts et des lettres, pour un « touche-à-tout de génie » – une expression plutôt stupide dont il a sûrement souffert et qu'on entend encore quelquefois aujourd'hui, alors que leurs œuvres sont sans cesse rééditées, commentées en long et en large et en partie désormais disponibles dans la « Bibliothèque de la Pléiade<sup>28</sup> ».

« Heureusement que je ne suis pas un puriste », s'est exclamé Simenon dans *À quoi bon jurer ?*, une dictée parue en 1979. Sur quoi, il a poursuivi : « Depuis cinquante années que j'écris, je n'ai

22/ Voir à ce propos Patrick Marnham, *Simenon, l'homme qui n'était pas Maigret*, Paris, Presses de la Cité, 2003, p. 244 à 271.

23/ Jean Prévost (dir.), *Problèmes du roman*, Lyon, Confluences, 1943 et Bruxelles, Le Carrefour, 1944. Dans son texte, intitulé « L'Âge du roman », Simenon écrit : « Il est aussi vain et aussi dangereux pour un romancier de parler du roman que pour un peintre d'écrire sur la peinture. » Il dit également n'avoir jamais « toléré » qu'on le « traitât d'homme de lettres » (p. 309).

24/ *Le Dernier Quart d'heure*, textes réunis par Pierre Lhoste, Paris, La Table Ronde, 1955.

25/ Michel Cot et Pierre Mac Orlan, *La Glace à 2 faces*, Grenoble, Arthaud, 1957. La jaquette de couverture de ce très bel ouvrage est ornée d'un dessin de Cocteau.

26/ Maurice Henry, *À bout portant*, Paris, Gallimard, 1958. La préface de ce recueil de « 85 portraits chargés littéraires » est de Raymond Queneau.

27/ Robert Poulet, *Aveux spontanés*, Paris, Plon, 1963.

28/ Quoique Cocteau n'y soit entré, avec ses *Œuvres poétiques complètes*, qu'en 1999, c'est-à-dire trente-six ans après sa mort.

pas ouvert un seul dictionnaire lors d'une révision. Je ne m'en vante pas. Je ne peux que le regretter. Mais c'est contraire à mon caractère et à mon tempérament. / J'ai déjà signalé que quelques critiques prétendaient que j'écrivais comme un cochon. Allons-y donc pour le cochon, un cochon qui sacrifie les belles phrases à la vérité et à l'enthousiasme plutôt que de chercher une perfection qui n'appartient pas à sa race. / Cochon, je le suis peut-être. Mais cochon involontaire, sincère, que je tiens à rester<sup>29</sup>. »

Oui, allons-y de tout cœur pour le cochon !

*Remerciements à Benoît Denis, David Gullentops, Michel Lemoine, Michel Schepens, John Simenon et Christine Swings.*

# Jean Cocteau et ses compositeurs en Belgique

Par Mme Malou HAINE

Le titre de notre exposé est volontairement ambigu et s'inscrit dans la réflexion coctalienne. D'un côté, il se réfère à l'introduction en Belgique des compositeurs de la première heure avec lesquels Cocteau a travaillé, à savoir les musiciens du Groupe des Six. D'un autre côté, notre titre fait allusion aux compositeurs belges ou vivant en Belgique qui ont enrubanné de musique les textes du poète. Ce sont en effet ces deux aspects qui seront abordés ici, mais procédons chronologiquement.

Le 18 mai 1917, le succès et le scandale du ballet *Parade* propulsent Cocteau parmi les chefs de file de l'avant-garde parisienne. Ce premier ballet moderne du vingtième siècle, dont le poète a écrit l'argument, révolutionne la notion de danse par l'introduction d'éléments venus du music-hall et du cirque. Pablo Picasso signe là ses premiers décors et costumes cubistes, tandis que Léonide Massine réalise une chorégraphie qui s'apparente davantage à la pantomime. Illustrant entre autres quelques mesures inhabituelles de rag-time, Satie compose sa première œuvre orchestrale, qui n'est là que pour servir de musique de fond aux bruits de la vie et de la ville jugés indispensables par Cocteau<sup>1</sup>. Les cliquetis de machines à écrire, crécelles et vrombissements de sirènes d'usine sont destinés à mettre en relief l'atmosphère et les personnages. Si Cocteau n'est pas musicien au sens professionnel du terme, c'est un mélomane averti. Il joue d'oreille au piano et dispose du don extraordinaire de

1/ Jean Cocteau, « La collaboration de *Parade* », *Nord-Sud*, n° 4-5, juin-juillet 1917, p. 29-30.

discourir sur la musique en utilisant des termes poétiques totalement dépourvus du jargon technique<sup>2</sup>.

Avec Satie, Cocteau découvre le milieu artistique de Montparnasse, quelque peu différent des salons mondains, qui rassemble peintres, musiciens et écrivains. Il se lie d'amitié avec les jeunes musiciens qui gravitent autour de Satie, d'autant qu'il partage avec eux des idées qu'il avait déjà exprimées auparavant dans la revue *Le Mot*<sup>3</sup>. Cocteau et ces « Nouveaux Jeunes », comme les appelle Satie, ne se quittent plus. Ils fêtent ensemble le succès de *Parade* et se serrent les coudes lors du procès intenté par le critique Jean Poueigh au « bon maître ». N'ayons pas peur d'affirmer que ce procès s'identifie à celui des tendances modernistes.

Cocteau procure à ces jeunes musiciens des poèmes qui se transforment en mélodies. Il devient leur porte-parole avant d'assumer le rôle d'impresario dans l'organisation de spectacles d'avant-garde. À cette époque, ces Nouveaux Jeunes ne sont pas encore qualifiés de « Groupe des Six ». Il n'empêche qu'ils font beaucoup parler d'eux, certes dans des milieux encore assez restreints, mais ils se positionnent comme les musiciens de la modernité française alors qu'ils n'ont pas trente ans. Les œuvres de Georges Auric, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Louis Durey et Germaine Tailleferre figurent très souvent aux programmes des concerts donnés dans l'atelier du peintre Emile Lejeune, rue Huyghens, dans le cadre d'expositions de peinture où l'on assiste aussi parfois à des séances de poésie. C'est dans cet atelier que Satie fera connaître sa « musique d'ameublement » destinée à servir de fond sonore aux bavardages de l'assistance. Les Nouveaux Jeunes jouent également leurs œuvres au théâtre du Vieux-Colombier dirigé à l'époque par la cantatrice Jane Bathori, très favorable à la musique contemporaine.

L'ouvrage *Le Coq et l'Arlequin, notes autour de la musique* que Cocteau publie au début de l'année 1919 constitue un véritable manifeste pour cette nouvelle musique. Ce recueil d'aphorismes percutants et de charmants mots d'esprit rassemble les idées de Satie et des défenseurs de la modernité. Il rejette le flou de l'impressionnisme de Debussy et les influences germano-slaves. Il prône un Coq français au chant pur qui s'oppose à l'Arlequin bariolé d'influences néfastes. Un compte rendu enthousiaste de l'écrivain

2/ Malou Haine, « Jean Cocteau et sa connaissance de la musique », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 81<sup>e</sup> année, n° 894, octobre 2003, numéro spécial *Jean Cocteau*, dir. David Gullentops et Serge Linares, p. 248-282.

3/ Fondée par Jean Cocteau et Paul Iribe en novembre 1914, cette feuille nationaliste connaîtra vingt numéros jusqu'en juillet 1915.

belge Robert Mélot du Dy paraît à Bruxelles, le 7 juin 1919, dans la revue *Horizon*<sup>4</sup>. Le futur lauréat du prix Malpertuis fait remarquer que Cocteau renie ses positions précédentes. Si sa première manière (celle de Prince frivole) lui assurait une renommée auprès du public car il jouait avec les mots, les images et les sentiments, ce livre-ci devrait davantage plaire aux artistes car il prend position pour un art essentiellement français en s'éloignant de tout romantisme. Et de conclure : « J'apprécie beaucoup l'évolution de M. Jean Cocteau, son intelligente révolution. Elle est d'un aristocratism bien moderne. Comprenez. Elle a tout ce qu'il faut pour déplaire. »

Durant cette année 1919, les réunions amicales du samedi soir qu'anime Cocteau à Paris rassemblent ces jeunes musiciens et leurs interprètes (Marcelle Meyer, Juliette Meerovitch, Andrée Vaurabourg, Jane Bathori, Koubitzky), des peintres (Jean Hugo et sa future épouse Valentine Gross, Marie Laurencin, Irène Lagut, Guy-Pierre Fauconnet, Georges Braque, Pablo Picasso), des écrivains et des poètes (Lucien et Léon Daudet, Radiguet, Apollinaire, Blaise Cendrars). On se retrouve tantôt chez Darius Milhaud, tantôt chez Lucien Daudet. C'est le lieu par excellence de nombreuses collaborations naissantes. On lit des poèmes, on fait de la musique, on va ensemble au restaurant avant de se rendre à la foire de Montmartre ou au Cirque Médrano. C'est aussi l'époque où Cocteau tient dans *Paris-Midi* une chronique dans laquelle il défend les valeurs nouvelles. Sur les vingt articles de « Carte blanche » publiés entre le 31 mars et le 11 août 1919, le poète en consacre huit à la promotion des Nouveaux Jeunes, de Mistinguett et du jazz.

## Décembre 1919

L'occasion se présente pour Cocteau de promouvoir ces jeunes musiciens à l'Institut des Hautes Études de Bruxelles le vendredi 19 décembre 1919, dans une « Présentation d'œuvres de musiciens nouveaux » qui précède un concert de leurs œuvres. La veille, Cocteau s'est également entretenu sur les poètes de l'avant-garde dans une conférence intitulée « Présentation d'œuvres de poètes

4/ Mélot du Dy [pseudonyme de Robert E. Mélot], « Les livres : *Le Coq et l'Arlequin, notes autour de la musique* par Jean Cocteau », *L'Horizon* [Bruxelles], 7 juin 1919. Nous remercions notre collègue David Gullentops de nous avoir transmis cet article. D'une manière plus générale, nous lui sommes redevable de nous avoir incitée à nous intéresser à Cocteau et la musique. Plusieurs points ont pu être précisés grâce à son article à paraître : « *Me voilà presque belge...* Jean Cocteau et sa relation avec la Belgique », dans Pierre Caizergues (éd.), *Jean Cocteau, 40 ans après*, Montpellier, Centre d'Étude du xx<sup>e</sup> siècle de l'université Paul-Valéry (Montpellier III) / Centre Pompidou, p. 303-323.

nouveaux ». L'invitation qui lui est faite de venir à Bruxelles résulte de l'intervention de Lalla Vandervelde<sup>5</sup>, épouse du ministre socialiste de la Justice, Émile Vandervelde. Elle avait assisté à la première de *Parade* à Paris et, enthousiasmée, en avait fait part au musicologue Charles van den Borren, bibliothécaire du Conservatoire royal de musique de Bruxelles et aussi secrétaire général de l'Institut des Hautes Études.

Nous disposons d'un programme imprimé du concert du vendredi 19 décembre 1919. Sept morceaux sont à l'affiche : une œuvre du « bon maître » Satie, suivie d'une pièce de chacun des membres du Groupe des Six. Soulignons qu'il s'agit ici de la première manifestation du futur Groupe des Six en dehors de la France. Nous avons montré ailleurs le rôle prépondérant joué par Cocteau dans le lancement de groupe<sup>6</sup>. La manifestation bruxelloise s'inscrit précisément dans ses multiples activités d'impresario musical, de « chef d'orchestre », pour reprendre une expression du poète lui-même. Pour promouvoir ces Nouveaux Jeunes, Cocteau n'est pas venu seul à Bruxelles. Il est accompagné de la moitié du Groupe : Georges Auric, Darius Milhaud et Germaine Tailleferre qui participent, aux côtés d'autres musiciens belges, à l'interprétation des œuvres inscrites au programme. Auric a tout juste vingt ans, les deux autres vingt-sept.

La conférence du poète comprend deux parties ; la première, assez longue, fait l'éloge d'Erik Satie, modèle dont se réclament les jeunes musiciens, sujet de la seconde partie de l'exposé. Cette conférence n'a jamais été publiée dans son intégralité. Seul le texte concernant Satie a paru en mars 1920 dans la revue *Action. Cahiers de philosophie et d'art*<sup>7</sup>. Cocteau reprend des thèmes présents dans *Le Coq et l'Arlequin*. Il parle de l'esprit nouveau et d'un « jeune homme de cinquante ans » qui vit à Arcueil. Cocteau retrace à la fois son parcours esthétique et son style de vie qui le mènent de Montmartre à Arcueil. Seul en France à s'opposer aux brumes du wagnérisme, ce « bon maître » d'Erik Satie a d'abord imaginé une musique

5/ Robert Wangermée, *La musique belge contemporaine*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1959, p. 31. Voir aussi Jacques Dupont, *Paul Collaer et les concerts Pro-Arte*, Bruxelles, ULB, Mémoire de licence en Musicologie, inédit, 1972, p. 94.

6/ Malou Haine, « Jean Cocteau, impresario musical à la croisées des arts : spectacles à la croisée des genres (1917-1921) », article à paraître dans les Actes du Colloque international de l'Université de Montréal, Faculté de Musique, sur le thème *Musique française 1900-1945 : perspectives multidisciplinaires sur la modernité*, 18-20 mars 2004.

7/ Jean Cocteau, « Erik Satie », *Action. Cahiers de philosophie et d'art*, n° 2, mars 1920, p. 15-21.

impressionniste dans laquelle s'est engouffré Debussy. Voulant toutefois s'en éloigner, il étudie la fugue à la Schola Cantorum. Sa plus grande audace est d'adopter ensuite une écriture simple et concise qui a pour ambition de s'imposer en réaction non seulement au wagnérisme, mais aussi à l'impressionnisme et aux complexités d'un Stravinsky dont le *Sacre du printemps* a pourtant fait l'effet d'une bombe dans le paysage musical français. Satie lance ainsi cette «musique française de France» dont se réclament ensuite les nouveaux jeunes musiciens.

D'aucuns ont pu croire que la seconde partie de cette conférence du 19 décembre 1919, consacrée aux «Musiciens Nouveaux», avait été publiée en juillet 1921 dans la revue *Signaux de France et de Belgique*<sup>8</sup>. Nous n'en sommes nullement convaincue, au contraire. Son titre complet est ainsi libellé : « Les Six. Causerie précédant un concert du Groupe des Six. » Or, en décembre 1919, Cocteau ne pouvait pas être en mesure de mentionner ces jeunes par le nom de baptême flamboyant qu'ils n'allaient recevoir qu'un mois plus tard par Henri Collet dans deux articles retentissants<sup>9</sup>. Comme le siège de cette revue *Signaux* se trouve à Anvers, avec un bureau à Paris, on a tout lieu de croire que le concert (précédé d'une causerie) s'est tenu en Belgique. Nous en reparlerons en évoquant les concerts d'avril 1921 à Bruxelles.

Pierre Caizergues a publié quelques extraits de la seconde partie<sup>10</sup> de la conférence de 1919, celle présentant les différents morceaux dans l'ordre du programme du concert, offrant ainsi une alternance de texte et de musique. Cocteau commente les œuvres musicales présentées : c'est pour lui une démarche assez inhabituelle qu'il n'a réalisée qu'à une seule autre occasion, dans ses articles de « Carte blanche » écrits pour *Paris-Midi*. Le programme illustrant la conférence de Cocteau ne comprend aucune mélodie sur des textes du poète et donne à entendre principalement des œuvres de musique de chambre. Pourtant à cette époque, Auric, Milhaud, Poulenc et

8/ Jean Cocteau, « Les Six », *Signaux de France et de Belgique. Revue mensuelle de littérature*, n° 3, 1<sup>er</sup> juillet 1921, p. 133-135.

9/ Henri Collet, « Un livre de Rimski et un livre de Cocteau – Les Cinq Russes, les six Français et Erik Satie », *Comœdia*, 16 janvier 1920. *Idem*, « Les six Français : D. Milhaud, L. Durey, G. Auric, A. Honegger, F. Poulenc et G. Tailleferre », *Comœdia*, 23 janvier 1920.

10/ Manuscrit conservé à Austin, Texas University, H.R.C. (Humanities Research Center). Cité selon la publication partielle de Pierre Caizergues, « Jean Cocteau, la musique et les musiciens », dans Josiane Mas (éd.), *Centenaire Georges Auric - Francis Poulenc*, Montpellier, Centre d'Étude du xx<sup>e</sup> siècle de l'université Paul-Valéry (Montpellier III), 2001, p. 7-21. Pierre Caizergues nous informe qu'il publiera prochainement le texte complet de ce manuscrit dans les *Cahiers Jean Cocteau*.

Durey ont déjà chacun écrit plusieurs mélodies pour voix et piano sur des poèmes du Prince frivole.

Présent dans la salle, un jeune chimiste et excellent pianiste déborde d'enthousiasme : Paul Collaer (1891-1989) suit attentivement la musique sur les partitions et, à la fin du concert, se présente aux Français. Dans *Ma vie heureuse*, Darius Milhaud<sup>11</sup> a évoqué cette entrevue avec ce mélomane averti, assurément très au courant de l'esthétique musicale nouvelle qui se met en place à Paris sous le double parrainage de Satie et Cocteau. Cette rencontre aura des répercussions considérables sur la vie musicale belge. Le courant de sympathie et d'entente intellectuelle va se consolider, avec certains d'entre eux, par des liens d'amitié durable. L'importante correspondance de Collaer avec ses amis musiciens en témoigne<sup>12</sup>. Entre 1911 et 1914, Paul Collaer s'était déjà manifesté comme le chantre de la musique de son époque par une trentaine de concerts-conférences dans des cercles culturels de Bruxelles et en province et dans les milieux universitaires. À présent, ses activités vont reprendre devant un public élargi. Collaer s'impose alors comme le véritable promoteur de cette musique d'avant-garde, avec d'autant plus d'assurance que ses contacts directs avec les compositeurs cautionnent ses initiatives et facilitent l'obtention de partitions ou même de manuscrits dont plusieurs lui seront dédiés. Les Concerts Pro Arte, du nom du quatuor qui prête son concours à Collaer à partir de janvier 1921, se multiplient et rehaussent leurs séances par la présence et la participation même des compositeurs. Ils se maintiendront pendant douze ans. Collaer écrit aussi plusieurs articles consacrés à la défense de cette musique contemporaine<sup>13</sup> que sa parfaite connaissance de la musique autorise à analyser. Il produira par la suite plusieurs ouvrages éclairés, concernant notamment Stravinsky, Milhaud et la musique moderne<sup>14</sup>.

11/ Darius Milhaud, *Ma vie heureuse*, Paris, Belfond, 1973, p. 85.

12/ Paul Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*. Présentée et commentée par Robert Wangermée, Sprimont, Mardaga, 1996.

13/ Yves Lenoir, « Bibliographie de Paul Collaer », *Fonds Paul et Elsa Collaer : Choix de cent documents*. Exposition organisée du 4 février au 11 mars 2000, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 2000, p. 167-192. À cette époque, Paul Collaer écrit notamment dans *Ego Sum*, *La Flamme*, *Sélection*, *Fumées*, *Le Chestérien*, etc.

14/ Paul Collaer, *Strawinsky*, Bruxelles, éditions Équilibres, 1930. *Idem*, *Darius Milhaud*, Antwerpen, N.V. De Nederlansche Boekhandel, 1947. Nouvelle édition revue et augmentée, accompagnée du catalogue des œuvres et d'une discographie, Genève-Paris, Slatkine, 1982. *Idem*, *La musique moderne (1905-1955)*. Préface de Claude Rostand, Paris-Bruxelles, Elsevier, 1955. Cet ouvrage a connu une deuxième (1958) et une troisième (1963) édition, ainsi que deux traductions, l'une en anglais (1961), l'autre en néerlandais (1963).

Pour l'heure, Collaer fait part de son emballement pour ces jeunes musiciens, dont « la franche camaraderie » l'a immédiatement conquis, dans un article très coloré, intitulé « La Noël des musiciens », publié une semaine après le concert dans la revue *La Flamme*<sup>15</sup>. Le préambule fait référence à la fête de Noël toute proche qui « annonce la lumière nouvelle, le soleil jeune et puissant » et à « l'étoile annonciatrice » qui guide les rois mages. La métaphore est claire : Cocteau marche en tête et « annonce le renouveau de la musique ». « Quatre beaux enfants de France sont venus cette année. Ils se nomment Jean, comme le prophète ; Darius, ainsi qu'un roi d'Asie, Georges, évoquant l'audace. Germaine, la grâce ? [...] Ils portent des dons plus précieux que la myrrhe, l'encens et l'or. Ils portent de ferventes prières, conçues par leurs jeunes cœurs, chantées à la gloire de la lumière et de la vie. Cocteau est un poète exquis, un esprit audacieux et pénétrant ». Collaer passe en revue brièvement chacune des œuvres entendues et démontre la cohérence de style et la simplification d'une écriture dépouillée de tout impressionnisme. Il ne cache pas sa préférence pour les œuvres de Milhaud, Auric et Poulenc et conclut assez lyriquement : « Les belles choses que nous avons entendues nous prouvent une fois de plus la puissance et la vitalité du génie français. La bonne nouvelle, c'est que la guerre n'a pas détruit cet esprit d'audace, de lutte et d'honnêteté qui nous est cher. Le mystère qui s'accomplit c'est le dégagement de l'impressionnisme, le retour à l'esprit classique. Merci, amis de France, pour le beau présent de Noël que vous avez apporté à quelques musiciens belges. » La compréhension et l'enthousiasme ne sont cependant pas partagés par tous. Le critique du *Peuple*<sup>16</sup> n'apprécie guère la dissonance prolongée et systématique ni la conduite de deux thèmes simultanément. S'opposer systématiquement aux conventions admises, c'est une attitude de négativisme. Qu'à cela ne tienne, Collaer poursuivra sa croisade pour l'art moderne.

Durant les fêtes de cette fin d'année 1919, Milhaud invite son nouvel ami belge à venir passer quelques jours à Paris. À cette occasion, Collaer revoit Cocteau chez Poulenc. En 1972, il confiait à Jacques Dupont : « Cocteau était là, charmant, tout à fait bien. On a parlé longuement, on a fait mille pitreries parce que c'était la jeunesse, parce qu'on était tellement heureux d'être hors de la guerre, vous savez, il y avait une atmosphère de liesse et de bien-être à ce moment qui était bien agréable. » Les jeunes musiciens lui jouent plusieurs nouvelles compositions que Collaer se promet de faire entendre prochainement à Bruxelles.

15/ Paul Collaer, « La Noël des musiciens », *La Flamme*, vol. I, n° 10, 25 décembre 1919-1<sup>er</sup> janvier 1920, p. 3-4.

16/ Cité dans Jacques Dupont, *op. cit.*, p. 95.

Dans sa lettre du 6 janvier 1920, Cocteau confirme à Collaer qu'ils pourraient « tous » venir en Belgique, plus précisément à « Bruxelles, Anvers et Liège » au mois d'avril 1920. Il le remercie aussi de l'envoi de l'article publié dans *La Flamme* qu'il trouve « plein d'ardeur et de finesse<sup>17</sup> ». Dans ses concerts, Collaer programme rapidement des œuvres de Satie et du Groupe des Six ; l'un ou l'autre musicien français y est présent<sup>18</sup>. Ce n'est cependant qu'un an plus tard qu'on envisage une nouvelle conférence de Cocteau à Bruxelles.

Avant de l'évoquer, revenons un instant sur la correspondance de Collaer. Les lettres de Satie, de Poulenc et d'Auric mentionnent à plusieurs reprises le nom du poète. On suit l'élaboration de certaines de ses œuvres avec des musiciens ainsi que les sautes d'humeur de Satie à son égard. Cette correspondance ne comprend toutefois que deux lettres de Cocteau en sus de celle du 6 janvier 1920, déjà évoquée ci-dessus. En date du 14 novembre 1923, Cocteau envoie à Collaer quelques mots écrits sur un formulaire de télégramme pour lui recommander d'aller acclamer à Bruxelles le numéro de music-hall de Barbette<sup>19</sup> qui enchante Paris depuis 15 jours<sup>20</sup> : « Le jeune Américain, le grand acteur, l'ange, qui exécute ce numéro de fil et de trapèze, est devenu notre ami à tous. Allez le voir, entourez-le des soins qu'il mérite et sachez faire

17/ Paul Collaer, *Correspondance... op. cit.*, p. 55. Lettre de Cocteau, 6 janvier 1920.

18/ Milhaud et Auric participeront au troisième concert d'abonnement de la Société des Concerts français du 24 janvier 1921 au Conservatoire de Bruxelles. Cf. extrait du programme, « Erik Satie et le Groupe des Six », dans Catherine Miller, *Mélodies et chansons du Groupe des Six (1907-1977). Approches musicolittéraires des mélodies de Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre inspirées par Paul Claudel, Guillaume Apollinaire et Jean Cocteau*, Louvain-La-Neuve, UCL, Thèse de doctorat, p. 556. La reproduction de ce document ne figure pas dans la version publiée de cette thèse : Catherine Miller, *Cocteau, Apollinaire, Claudel et le Groupe des Six*, Sprimont, Mardaga, 2003.

19/ Cocteau appréciait beaucoup ce jeune Américain pour lequel il écrit un article intitulé « Le numéro Barbette », *La Nouvelle Revue française*, n° 154, t. XXVII, 1<sup>er</sup> juillet 1926, p. 33-38. Cocteau évoque à nouveau Barbette dans « Salut à ceux qui aiment le cirque », texte pour le programme du 19<sup>e</sup> Gala de l'Union des Artistes, 2 avril 1949 ; repris dans *Cahiers Jean Cocteau. Nouvelle série* n°2, 2003, p. 172-173. Un poème intitulé *Barbette/Conte* figure en marge d'*Opéra*, cf. Michel Décaudin (éd.), *Jean Cocteau : Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 561. Ci-après mentionné *OPC*.

20/ Paul Collaer, *Correspondance... op. cit.*, p. 151-152. Lettre de Cocteau du 14 novembre 1923. Lettre reproduite en fac-similé dans Paul Collaer, « I sei. Studio dell'evoluzione della musical francese dal 1917 al 1924 », *L'Approdo musicale*, n°19/20, 1965, p. 11-78 : 38.

comprendre qu'il ne faut pas le considérer comme un acrobate habillé en femme ni comme un casse-cou gracieux, mais comme une des plus belles choses du théâtre. Ni Stravinsky, ni Auric, ni les poètes, ni les peintres, ni moi n'avons vu de prestige et d'art scénique comparables depuis Nijinsky. »

Enfin, la troisième lettre de Cocteau à Collaer date du 7 novembre 1927. Cocteau se dit « toujours aussi fatigué, aussi bête » et ne pas savoir ce qu'il fera dans huit jours. Il ne peut dire s'il sera présent à Bruxelles lors de la soirée au théâtre royal de la Monnaie du 28 décembre où sont pourtant programmées deux œuvres dont il a écrit les textes : *Antigone* d'Honegger en création mondiale et *Le Pauvre Matelot* de Milhaud, créé seize jours plus tôt à l'Opéra-Comique de Paris. Dans une lettre inédite à Arthur Honegger<sup>21</sup>, Cocteau se plaint de sa santé qui le « prive de tout » : « Tu t'imagines la tristesse de vous savoir tous à Bruxelles et de crever de rhumatismes à la mâchoire, à l'épaule et au genoux, de mal de foie et de crises du ventre. » Cocteau passe les fêtes de fin d'année avec Jean Desbordes, à l'hôtel de l'Étoile à Chablis où il termine sa pièce *La Voix humaine*. Peut-être se sent-il aussi moins concerné par cette *Antigone* musicale dont il n'est pas l'initiateur. Certes pour la création de sa pièce en 1922, il avait sollicité Honegger dont la musique jouait alors, selon ses propres termes, « le rôle d'un geste ou d'un accessoire<sup>22</sup> ». La musique de scène (op. 45), qui ne se superpose à aucun moment au texte, se limite en effet à cinq minuscules interventions pour harpe, hautbois ou cor anglais. L'ensemble dure deux minutes à peine et ne dépasse pas vingt-cinq mesures<sup>23</sup>. Cinq ans plus tard, l'emploi du texte est tout différent dans la tragédie musicale en trois actes (op. 65). Honegger traite entièrement le texte en musique pour douze voix solistes et chœur mixte dont l'exécution avec grand orchestre dure trois-quarts d'heure. Cocteau est resté en retrait de l'élaboration de cette *Antigone* de 1927, sans doute parce que l'opéra de Paris n'avait pas accepté que l'œuvre soit créée dans ses murs et dans laquelle le poète souhaitait davantage s'impliquer. Tant pis pour lui, il n'assistera pas au succès

21/ Nous remercions chaleureusement Pascale Honegger, fille du compositeur, de nous avoir communiqué cette lettre. Voir Malou Haine, « Lettres inédites de Jean Cocteau à Arthur Honegger », *Cahiers Jean Cocteau. Nouvelle série* n° 4, 2006 (à paraître).

22/ Jean Cocteau, « En marge d'*Antigone* », dans Michel Décaudin (éd.), *Jean Cocteau : Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade, 2003, p. 327-328. Ci-après mentionné *LPTC*.

23/ Arthur Honegger, « *Antigone* de Jean Cocteau. Musique de scène [partition musicale publiée en fac-similé] », dans *Les Feuilles libres*, n° 31, mars-avril 1923, accompagné d'un portrait de Honegger réalisé par Chana Orloff.

de la création mondiale sous la direction de Corneil de Thoran, ni à aucune des neuf représentations bruxelloises. Paul Collaer a rassemblé en un petit fascicule<sup>24</sup> la présentation de l'œuvre et les critiques de presse dont les louanges sont quasi unanimes. L'alliance poésie-musique est particulièrement réussie car le compositeur propose une démarche musicale neuve dans laquelle la déclamation est parfaitement respectée. L'attitude de Cocteau sera bien différente lors de la première parisienne<sup>25</sup> du 26 janvier 1943 à l'Opéra : il se chargera non seulement de la mise en scène, mais aussi du décor et des costumes<sup>26</sup>. En 1927, il n'avait pas encore compris le rôle positif que pouvait jouer la Belgique dans la diffusion de ses idées et de ses œuvres<sup>27</sup>. Six ans plus tôt, il avait déjà laissé passer une belle occasion de participer à une séance où sa présence était souhaitée.

### Avril 1921

Au début de février 1921, la pianiste Marcelle Meyer confirme à Paul Collaer que Cocteau donnera une conférence sur Satie à Bruxelles lors d'un concert à organiser probablement les 4, 5 ou 11 du mois d'avril suivant. Elle ajoute également que « Jean Cocteau organise en même temps avec Mollet<sup>28</sup> une séance de poèmes » à la Galerie moderne « Sélection », dirigée par André De Ridder et Paul-Gustave Van Hecke<sup>29</sup>. Ce seront finalement les dates des 11 et 12 avril 1921 qui seront retenues pour deux concerts à la galerie Giroux, boulevard du Régent. Le premier de ces concerts illustre le Groupe des Six avec une conférence introductive par Satie, tandis que le second est consacré au compositeur des *Gymnopédies* pour lequel Cocteau doit faire la présentation. Les programmes des concerts sont imprimés avec le nom de Cocteau comme conférencier. Sont également attendus de Paris : Erik Satie<sup>30</sup> et Georges Auric, tandis que l'acteur-chanteur Pierre Bertin et son épouse, la pianiste Marcelle Meyer, font le voyage via Lille. Trois Belges

24/ Paul Collaer, *Arthur Honegger : Antigone. Étude suivie des principaux extraits de la presse française et étrangère concernant la création au théâtre de la Monnaie de Bruxelles et au Stadttheater d'Essen*, Paris, Maurice Senart, 1928.

25/ Avant Paris, la création française a lieu le 27 novembre 1930 au théâtre municipal de Strasbourg.

26/ Gérard Lieber, « Notice sur Antigone », *LPTC*, p. 1 652-1 657.

27/ David Gullentops, « *Me voici presque Belge...* », *op. cit.*

28/ Ne s'agirait-il pas plutôt de Mélot du Dy ?

29/ Paul Collaer, *Correspondance...*, *op. cit.*, p. 69 note 5.

30/ L'Américaine Sybil Harris accompagne les musiciens, mais ne participe pas au programme du concert.

prêtent aussi leur concours à ces deux concerts : le pianiste Paul Collaer et les cantatrices Berthe Albert et Evelyne Brélia<sup>31</sup>.

Cocteau ne sera cependant pas présent. À peine une semaine avant les concerts, le 6 avril 1921, Pierre Bertin prévient Collaer que le poète, malade, ne pourra se rendre à Bruxelles, qu'il se repose et se rétablit dans le midi<sup>32</sup>. En fait, si Cocteau a pris froid lors d'une sortie en bateau avec Roger de La Fresnaye, il n'est cependant pas souffrant au point de ne pouvoir se déplacer. Il se trouve avec Raymond Radiguet à Carqueiranne, entre Hyères et Toulon, et préfère s'occuper à mettre la dernière main aux *Mariés de la Tour Eiffel* qui seront créés quelques semaines plus tard, le 18 juin 1921, au théâtre des Champs-Élysées. Son désistement a cependant provoqué, selon ses propres termes, une « crise belge » à laquelle il fait allusion dans une lettre envoyée à Poulenc le 6 avril<sup>33</sup>. Le poète demande même au futur compositeur des *Biches* d'expliquer à sa mère qu'il n'était pas en tort car les époux Bertin lui avaient promis de le laisser travailler jusqu'à la fin du mois sans l'importuner.

C'est la première fois que le public belge a l'occasion d'entendre des mélodies sur des textes de Cocteau, toutes composées par des membres du Groupe des Six et données ici dans leur version pour voix et piano. Outre des pièces pour piano seul ou à quatre mains, toutes les mélodies au programme du concert des Six du 11 avril 1921 sont basées sur des poèmes de Cocteau, à l'exception des *Trois Interludes* d'Auric sur des poèmes de René Chalupe et des *Joues en feu* d'Auric sur un texte de Radiguet. Concernant cette dernière pièce, le programme ne précise pas si Pierre Bertin chante les trois poèmes compris sous ce titre, à savoir *Les Joues en feu*, *Déjeuner de soleil*, *Pelouse*. Les mélodies sur des textes de Cocteau sont au nombre de quatorze : *Le Printemps au fond de la mer* de Louis Durey ; *Trois Poèmes de Jean Cocteau* de Darius Milhaud, à savoir *Fumée*, *Fête de Bordeaux* et *Fête de Montmartre*; *Quatre mélodies* [sic] d'Auric, c'est-à-dire les mélodies n°1, 4, 6 et 8 qui font partie des *Huit Poèmes de Jean Cocteau* ; *Trois Poèmes de Jean Cocteau* d'Arthur Honegger, c'est-à-dire *Le Nègre*, *Locutions* et *Souvenirs d'enfance* qui se joindront à celles composées en 1923,

31/ Notons qu'au cours de ce séjour, Satie écrit à son frère de Gand le 17 avril 1921 : « Les Gantois m'ont reçu comme un prince. » Invités par le comte Van Kerckhoven, futur ambassadeur de Belgique à Paris, Satie, Auric et les Bertin ont donné une soirée au théâtre de Gand illustrant la musique des Six. Satie et Auric, très acclamés, ont notamment joué à quatre mains les *Morceaux en forme de poire*.

32/ Paul Collaer, *Correspondance...*, op. cit., p. 73.

33/ Francis Poulenc, *Correspondance 1910-1963*. Réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994, p. 122-123, lettre du 6 avril 1921.

*Ex-voto*, *Une danseuse* et *Madame* pour former le cycle connu sous le titre de *Six Poésies de Jean Cocteau* ; enfin *Cocardes* de Francis Poulenc<sup>34</sup>, construit sur le procédé dit finir les mots, très à la mode lors des réunions des « Samedistes », procédé selon lequel chaque vers doit reprendre les dernières syllabes du vers précédent : ainsi *Miel de Narbonne*, *Bonne d'enfant*, *Enfant de troupe*. Le concert du 11 avril 1921 se termine par la première audition de *Caramel mou* (*shimmy*) de Milhaud, dont le programme ne mentionne pas le nom de Cocteau comme auteur des paroles. Cela se comprend car Marcelle Meyer interprète au piano la réduction de la version pour jazz-band qui figurera un mois plus tard, dans sa version originale, à la matinée organisée par Pierre Bertin le 24 mai 1921 au spectacle de théâtre bouffe du théâtre Michel à Paris<sup>35</sup>.

Le second concert, celui du 12 avril 1921, est consacré aux œuvres de Satie, essentiellement celles pour piano : *Gymnopédies*, *Véritables Préludes flasques pour un chien*, *Socrate* et *Quatre Petites Mélodies* dont *Danseuse* sur un texte de Cocteau. Durant ces deux jours, le public bruxellois a pu assister à un véritable festival des Six et de leurs maîtres spirituels, Satie et Cocteau, avec présentation de leurs œuvres.

Auric a remplacé Cocteau comme conférencier avec « grand succès<sup>36</sup> », selon les propres termes de Satie. Sa conférence et celle de Satie seront publiées en anglais dans *Vanity Fair*, l'un des magazines américains de luxe les plus élégants, dirigé à l'époque par Frank Crowninshield. Renommé pour son incomparable carnet d'adresses de célébrités new-yorkaises<sup>37</sup>, ce passionné d'art et de littérature ouvre ses colonnes aux milieux avant-gardistes, se faisant l'écho des spectacles parisiens les plus à la mode. Dès 1917, Cocteau y a d'ailleurs publié une présentation de *Parade*<sup>38</sup>.

34/ En juillet 1921, Paul Collaer recevra de Poulenc le manuscrit de *Cocardes* qui se trouve aujourd'hui conservé à la Bibliothèque royale, dans le Fonds Paul et Elsa Collaer.

35/ Trois matinées étaient prévues, les 24, 25 et 26 mai 1921, mais le spectacle ne connaîtra pas plus d'une seule représentation.

36/ Erik Satie, *Correspondance presque complète*. Réunie et présentée par Ornella Volta, Paris, Fayard, 2000, p. 443. Lettre à Milhaud, 13 avril 1921.

37/ Steven Watson, *Prepare for Saints : Gertrude Stein, Virgil Thomson, and the Mainstreaming of American Modernism*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 176.

38/ Jean Cocteau, « *Parade : Ballet Réaliste in Which Four Modernist Artists Had a Hand* », *Vanity Fair*, September 1917, p. 37 et 106.

Dans sa conférence<sup>39</sup>, le jeune compositeur de vingt-deux ans déclare que les Franckistes et Debussystes sont à présent remplacés par la musique sobre et précise de Satie et par la clarté virile de ses amis Poulenc et Milhaud. Satie a délivré ces jeunes musiciens de l'impressionnisme, mais à aucun moment il ne s'est imposé comme chef de file d'un mouvement. Pour Auric, les années 1913 et 1914 ont fortement marqué le tournant de la musique française. Ni la Schola Cantorum de Vincent d'Indy ni la Société nationale fondée par Saint-Saëns ne pouvaient apporter aux musiciens audacieux une plate-forme pour leurs œuvres. Seule la Société musicale indépendante, présidée par Fauré, leur a permis de trouver refuge. Par ailleurs, *Le Sacre du Printemps* a éclaté comme un coup de tonnerre dans le paysage musical et a suscité l'enthousiasme de la jeune génération, au grand dam d'un Saint-Saëns pétrifié. *Parade* provoque un autre scandale en s'opposant, par sa sobriété et sa mélancolie des faubourgs, aux riches couleurs slaves. Enfin *Socrate* atteint un dépouillement ascétique. Malgré ces bouleversements positifs, Satie ne cesse d'être l'objet d'attaques dans les journaux, mais il sera un jour reconnu pour ses qualités. Cet hommage à Satie ne manque ni d'enthousiasme ni de justesse d'analyse. Il est intéressant de noter qu'Auric conclut en précisant que Satie travaille à cette époque – date de la conférence à Bruxelles (avril 1921) ou date de sa publication en Amérique (juillet 1922) ? – à un nouveau ballet avec Cocteau et André Derain, mais il n'en mentionne pas le titre<sup>40</sup>.

L'absence de Cocteau à ces concerts bruxellois d'avril 1921 a fortement mécontenté Satie. Les colères du « bon maître » contrarié sont bien connues. Il ne ménage pas son irritation et l'exprime à Marcelle Meyer dans une lettre du 31 mars 1921<sup>41</sup> : « Jean m'écrit qu'il reste (auprès de Radiguet) pour raison de santé. [...] Tout m'a l'air raté. Le cas de Jean est grave – très grave [...] Je retiens les pédéastes ! » Et un astérisque au mot « cas » exprime sa colère en bas de page : « créé par lui – c'est un rude cochon, un salaud », avant d'ajouter dans un post-scriptum : « Quoi faire ? Nom de Dieu ! J'en "rote", sauf votre respect. » Dans sa conférence sur les

39/ Georges Auric, « Erik Satie and the New Spirit Possessing French Music : An Account of the Break Made by the Young French Musicians with Impressionism and the Influence of Satie on their Art », *Vanity Fair*, July 1922, p. 62 et 104. Si l'article ne précise pas qu'il s'agit de la conférence d'Auric à Bruxelles d'avril 1921, on peut le déduire par sa proximité avec la publication de celle faite par Satie qui, elle, ne fait aucun doute.

40/ Il s'agit de *Paul et Virginie*, ce ballet généralement crédité aussi à Radiguet qui restera inachevé.

41/ Erik Satie, *Correspondance...*, op. cit. p. 442, lettre du 31 mars 1921.

Six<sup>42</sup>, Satie montrera encore son agacement envers Cocteau, évitant soigneusement de citer son nom et les mélodies au programme, pourtant toutes basées sur ses poèmes. Satie ignore également le rôle et l'influence du poète sur la formation du Groupe des Six dont l'esthétique, écrit-il, les rattache à l'Esprit Nouveau défini par Apollinaire<sup>43</sup>. Placer les Six sous l'égide de l'auteur d'*Alcools* et non sous celle du Prince frivole constitue manifestement un camouflage pour ce dernier.

Cocteau a bien entendu eu écho de ce qui s'est passé à Bruxelles. Sa réaction à la causerie de Satie se trouve exprimée dans l'article publié dans *Signaux* le 1<sup>er</sup> juillet 1921 et évoqué ci-dessus. Le poète qui ne manque ni de subtilité ni d'humour rend ici la pareille à Satie. Puisque ce dernier ne l'a pas cité dans sa causerie sur les Six, et bien, à son tour, il évitera de mentionner le nom du compositeur de *Parade* dans cet article intitulé, nous l'avons dit, « Les Six. Causerie précédant un concert du Groupe des Six ». Le sous-titre est à comprendre de manière ironique puisque Cocteau n'a pas donné cette causerie à Bruxelles, même si son contenu est conforme à l'esthétique défendue par le poète. L'absence d'indication de date et de lieu à cette causerie avant un concert pourrait d'ailleurs renforcer la malice de la manœuvre. Dans ce texte, Cocteau présente « en bloc » les Six qui se sont rencontrés salle Huyghens. Il rappelle sa prise de position dans *Le Coq et l'Arlequin*, justifie le titre utilisé par Collet (les Cinq Russes s'explique parce que ceux-ci, comme les Six, ont été « jeunes et scandaleux ») et précise que seule l'amitié soude les six membres du groupe, ainsi que ce « besoin naturel de rebâtir sur les décombres charmants de l'impressionnisme ». Lors de la création de *Parade*, Cocteau regrette que le public n'ait entendu que son propre vacarme et n'ait pas compris la

42/ Erik Satie, « A Lecture On *The Six*. A Somewhat Critical Account of a Now Famous Group of French Musicians », *Vanity Fair*, October 1921, p. 61. Lorsque Ornella Volta a publié la version originale française dans l'ouvrage qui rassemble les écrits du compositeur de *Parade* (Erik Satie, *Écrits*. Réunis par Ornella Volta, Paris, Champ Libre, 1977, p. 87-89), elle n'a pas mentionné la publication de ce texte en anglais. Elle précise que le manuscrit autographe est signé et daté « Bruxelles, le 11 avril 1921 », ce qui ne laisse subsister aucun doute sur l'origine de la version anglaise qui ne précise pas qu'il s'agit de la conférence donnée à Bruxelles, mais qui en est l'exacte traduction, à part la suppression des nombreux points de suspension.

43/ L'Esprit Nouveau avait été évoqué pour la première fois par l'auteur d'*Alcools* dans *L'Excelsior* du 11 mai 1917 sous le titre suivant : « Les spectacles modernistes des Ballets russes – *Parade* et l'esprit nouveau », texte repris ensuite dans le programme de la création du ballet. Pour Satie, cette sensibilité moderne ne se retrouve pas chez tous les membres des Six : seuls Auric, Poulenc et Milhaud en sont les représentants. Il considère que Durey, Honegger et Tailleferre sont des impressionnistes, comme lui-même le fut trente ans plus tôt.

révolution esthétique en cours. Les formes musicales anciennes sont à présent habillées d'habits neufs, influencées par le music-hall et le cirque. Et de conclure : « Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc, Germaine Tailleferre, vous montreront sans phrase qu'ils savent réunir l'audace à la sagesse, deux divinités qui s'entendent mieux qu'on ne pense. »

## Parodies surréalistes de textes de Cocteau

Le groupe surréaliste bruxellois Correspondance constitué sur l'initiative du chimiste Paul Nougé à l'automne 1924 considère la musique comme un « moyen privilégié d'expression<sup>44</sup> », contrairement à ses homologues parisiens qui lui dénie toute espèce de rôle. Le nom du groupe désigne aussi la revue dans laquelle ses membres publient des tracts contestataires sous forme de pastiches littéraires ou musicaux visant à dénigrer les œuvres de l'avant-garde.

À deux reprises, les musiciens Paul Hooreman et André Souris prennent Cocteau pour cible de leur dérision. Tiré à 300 exemplaires<sup>45</sup>, leur tract *Musique 1* du 25 juillet 1925 consiste en une courte pièce musicale au titre de *Tombeau de Socrate*. Ce pastiche fait une allusion évidente tant à Satie qu'à Cocteau : la double évocation était perçue sans équivoque à l'époque. Satie a composé un *Socrate*, drame symphonique en trois parties pour quatre sopranos et petit orchestre, donné à Paris dans quelques auditions privées et publiques à partir d'avril 1918. Cette cantate hellénistique a été représentée à Anvers et à Bruxelles par des musiciens de l'ensemble Pro Arte en mars 1924<sup>46</sup>. La dédicace du *Tombeau de Socrate*, « à ces Messieurs » fait référence, ainsi que l'explique Paul Hooreman lui-même<sup>47</sup>, aux « messieurs (de la famille) », c'est-à-dire ceux qui regrettent le bon maître d'Arcueil, à savoir Mesens, Auric, Ravel. Cette dédicace renvoie aussi à la deuxième des trois pièces pour piano des *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme de bois* de Satie, dont le titre complet est ainsi libellé : *Danse maigre. À la manière de ces messieurs*. L'ambiguïté de cette dédicace belge devait conduire Jacques Benois-Mechin, élève de Satie qui avait reçu un des tracts distribués, à l'interpréter comme une référence aux homosexuels dont il tenait à se départir clairement.

44/ Paul Nougé, *La musique est dangereuse*, Écrits autour de la musique rassemblés et présentés par Robert Wangermée, Bruxelles, Didier Devillez, 2001, p. 7.

45/ Robert Wangermée, *André Souris et le complexe d'Orphée. Entre surréalisme et musique sérielle*, Liège, Mardaga, 1995, p. 83.

46/ *Idem*, p. 43.

47/ Propos rapportés par Robert Wangermée, *idem*, p. 82.

L'allusion à Cocteau est tout aussi manifeste<sup>48</sup>. Celui-ci avait non seulement fait une présentation élogieuse du *Socrate* de Satie lors d'une audition à la librairie d'Adrienne Monnier le 21 mars 1919, mais il a surtout écrit un poème portant précisément ce titre. Publié en 1922 aux éditions de La Sirène dans le recueil *Vocabulaire*, le *Tombeau de Socrate*<sup>49</sup> rend hommage, en deux quatrains allusifs, au compositeur des *Trois Morceaux en forme de poire*, bien que le nom du compositeur ne soit pas cité.

À leur tour, nos compositeurs belges passent sous silence le nom des deux artistes qu'ils parodient ; ils réussissent la prouesse d'écrire de la musique, non pas sur un des textes de l'auteur de *Vocabulaire* comme l'opèrent avec bonheur les jeunes musiciens français de l'époque, mais simplement en empruntant le titre d'un de ses poèmes. La monodie musicale parodique ne comprend en effet aucun texte. Composée sans barre de mesure, à la manière adoptée quelquefois par Satie, la partition intensifie la satire de l'écriture musicale par la suppression de nombreux éléments nécessaires à sa lecture : pas d'armature, pas d'indication de mesure ni de tempo, suppression de la clef musicale en début de chaque portée si ce n'est celle en *sol* pour ouvrir le morceau. Assignée manifestement à ne jamais être jouée, cette pièce n'est prévue pour aucun instrument en particulier. Le style pseudo-grégorien de ce *Tombeau de Socrate* cache des rythmes d'une mazurka-java, se moquant ainsi des respectueux *Tombeaux* composés à la mémoire de musiciens disparus. Ce genre musical date du dix-septième siècle, mais a été remis à l'honneur par le *Tombeau de Couperin* composé par Ravel en 1917 et, trois ans plus tard, par le *Tombeau de Claude Debussy* rassemblant dix compositions inédites de contemporains<sup>50</sup>.

La plaisanterie musicale belge du *Tombeau de Socrate*, imaginée au printemps 1925, est publiée bien mal à propos à la fin du mois de juillet. Satie venait de décéder au début du mois, plus exactement le 1<sup>er</sup> juillet 1925. Cette dérision tourne donc à la méchanceté, certes beaucoup moins féroce que l'article de Roland-Manuel intitulé « Adieu Satie », publié six mois avant la disparition du compositeur

48/ Notons qu'aucun des deux auteurs qui, jusqu'à présent, se sont penchés sur le surréalisme et la musique en Belgique, à savoir Robert Wangermée (*idem*) et Marie-Noëlle Lavoie (*Le groupe surréaliste bruxellois et la musique : le rôle d'André Souris*, M.A. en musicologie, Université de Montréal, 1999) n'ont relevé l'allusion à Jean Cocteau dans ce *Tombeau de Socrate* élaboré par les deux compositeurs surréalistes belges.

49/ *OPC*, p. 319-320.

50/ Cf. *Tombeau de Debussy*, in supplément de *La Revue musicale*, n° 2, 1<sup>er</sup> décembre 1920.

dans la *Revue Pleyel*<sup>51</sup>. La création de son « ballet instantanéiste » *Relâche* avait déchaîné le fiel du critique français dont le texte se termine par cette terrible tirade : « Adieu *Relâche*, Adieu Satie. Puissiez-vous entraîner dans l'abîme, avec l'amour de la faute d'orthographe et le culte de la faute de goût, ce prétendu classicisme qui n'est qu'absence de grâce et cet abominable romantisme qui méconnaît jusqu'à la sincérité. » Cet article valut à son auteur de tels reproches qu'il tenta bien tardivement et en vain de s'en faire pardonner dans un article d'« Excuses à Satie » publié neuf mois après le décès du bon maître d'Arcueil<sup>52</sup>.

Notons enfin que le pastiche musical de nos deux compositeurs belges égratigne aussi un troisième personnage, un jeune musicien également patronné par Satie puisqu'il appartient à l'École d'Arcueil. Henri Cliquet-Pleyel a précisément mis en musique trois poèmes de la série des *Tombeaux* de Cocteau, dont celui de *Socrate*<sup>53</sup>. La cantatrice Jane Bathori en a fait la création lors d'une séance de poésie et de musique à la salle Huyghens<sup>54</sup>, le 22 décembre 1924, ce qui ne pouvait être ignoré des compositeurs belges, toujours très attentifs à ce qui se passe à Paris.

La seconde estocade des membres de Correspondance à l'encontre de Cocteau a lieu le mardi 2 février 1926 au théâtre Mercelis à Ixelles, lors d'une séance publique de musique, poésie et théâtre. Le spectacle est composé de plusieurs numéros satiriques visant à contester les tendances modernistes de l'époque. Ce « concert suivi d'un spectacle » se clôture par *Le Dessous des cartes*. Selon le programme, ce divertissement est dû au travail collectif des deux compositeurs surréalistes déjà cités, Hooreman et Souris<sup>55</sup>, associés à deux poètes surréalistes belges, Camille Goemans et Paul Nougé.

51/ Roland-Manuel, « Adieu Satie », *Revue Pleyel*, n° 15, décembre 1924, p. 21-22.

52/ *Idem*, « Excuses à Satie », *Revue Pleyel*, n° 30, mars 1926, p. 8-9.

53/ Composés en 1923, Henri Cliquet-Pleyel publie ses *Tombeaux* l'année suivante dans deux versions différentes. Cf. Henri Cliquet-Pleyel, *Tombeaux* (poèmes de Cocteau), voix et piano. Max Eschig et Cie, 1924. Cotage identique pour les trois mélodies ; version voix et piano : M.E. 2748 ; version voix et orchestre : M.E.2748.

54/ Voir reproduction du programme dans Linda Cuneo-Laurent, *The Performer as Catalyst : The Role of the Singer Jane Bathori (1877-1970) in the Careers of Debussy, Ravel et « Les Six », and their Contemporaries in Paris 1904-1926*, Ph. D. New York University, 1982, p. 166. Cette séance, consacrée aux poètes Tristan Tzara, Blaise Cendrars, Jean Cocteau et Guillaume Apollinaire, est animée essentiellement par l'acteur Marcel Herrand et la cantatrice Jane Bathori qui s'accompagne elle-même au piano.

55/ Pour la part de chacun à l'élaboration du projet, voir Robert Wangermée, *André Souris...*, *op. cit.*, p. 97.

Pourtant, lors de sa publication<sup>56</sup>, seul Nougé sera crédité comme auteur du texte, tandis que la partition autographe de l'époque, conservée au CeBedem (Centre belge de Documentation musicale), ne mentionne que Souris comme compositeur de la musique.

*Le Dessous des cartes* parodie la comédie-ballet en un acte des *Mariés de la Tour Eiffel* de Cocteau, créée à Paris le 21 juin 1921 au théâtre des Champs-Élysées par les Ballets suédois, dans un décor d'Irène Lagut, des masques et costumes en trompe-l'œil de Jean Hugo. Cocteau a écrit là une farce moderne où il réactualise des lieux communs ou stéréotypes de l'époque : la bourgeoisie, l'armée, la famille et même cette noble dame de Tour Eiffel jamais critiquée jusqu'alors. Cocteau et Pierre Bertin lisent les textes, transmis par deux haut-parleurs de carton construits de chaque côté de la scène, entrecoupés de musiques écrites par cinq compositeurs du Groupe des Six (Durey s'étant retiré du projet). La création est troublée par les manifestations des dadaïstes et surréalistes français.

La parodie belge porte à la fois sur le texte et la musique des *Mariés*. La forme est identique : un acte unique qui alterne textes et musiques, accompagnés de mimiques et de pantomimes diverses. Douze comédiens professionnels et amateurs ainsi que douze musiciens participent au spectacle satirique. Plusieurs personnages des *Mariés* se retrouvent dans *Le Dessous des cartes* : les mariés, la belle-mère, le général, un témoin, trois demoiselles d'honneur et une danseuse. Des personnages nouveaux apparaissent : quatre menuisiers placés aux quatre coins de la scène interviennent dans l'action et lors des intermèdes musicaux. Ils remplacent manifestement Cocteau et Bertin et évoquent aussi les quatre auteurs de la parodie belge, d'autant qu'à leur entrée sur scène ils annoncent chacun l'un après l'autre que la pièce est écrite par l'un d'entre eux, citant nommément à chaque occurrence un seul des noms des quatre compères. Le rire provoqué par cette présentation fait sans doute aussi allusion aux quatre musiciens des *Mariés* venus en aide à Georges Auric qui, à l'origine, était le seul compositeur pressenti pour en écrire la musique<sup>57</sup>. Remplacer Cocteau et Bertin par quatre menuisiers assimile ainsi volontairement l'écriture de Cocteau à une réalisation de manœuvrier, d'autant que ces menuisiers se déplacent sur scène chacun avec une scie en main, soulignant la

56/ Texte du *Dessous des cartes* publié dans *Les Lèvres nues*, n° 6, septembre 1955, puis dans *L'Expérience continue*, p. 209-228. Repris dans Paul Nougé, *op. cit.*, p. 59-76.

57/ Malou Haine et David Gullentops, « Un manuscrit retrouvé de Jean Cocteau : *Le Mirliton d'Irène*, "Cheveux d'ange" et *Les Mariés de la Tour Eiffel* », *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (ULB)*, vol. XXV, 2003, p. 83-107.

répétition de certaines phrases, jouant ainsi sur la double signification du mot « scie », procédé littéraire abondamment utilisé par Cocteau lui-même. Munis aussi d'un maillet et d'un marteau, ces menuisiers accompagnent l'orchestre de leurs bruits, faisant référence aux bruits de la vie quotidienne introduits par Cocteau dans le spectacle de *Parade*. Pour la musique, nous renvoyons à l'analyse détaillée de cette œuvre effectuée par Robert Wangermée<sup>58</sup>. Contentons-nous d'en donner les grandes lignes. *Le Dessous des cartes* est écrit pour un petit orchestre d'harmonie composé de neuf instruments à vent (flûte, clarinette, saxophone, deux cornets à pistons, trompette, cor, trombone) et d'une batterie. Les instrumentistes sont des membres de la Musique militaire des Guides. André Souris assure la direction de ce petit orchestre aux sonorités et allures populaires, car le chef des Guides, le lieutenant Arthur Prévost, a sans doute préféré s'abstenir de participer à un tel canular. La musique parodie l'écriture des compositeurs du Groupe des Six non seulement par des emprunts et citations, mais aussi par l'adjonction d'autres musiques de style hétéroclite. Un des thèmes du célèbre *Quadrille des Lanciers* introduit l'action, tandis que le trio des demoiselles d'honneur se joue sur une mélodie d'opérette accompagnée d'une basse harmonique de tonalité différente, créant ainsi une discordance musicale. Le voyage de noces se déroule aux sons des réminiscences de la *Rhapsody in Blue* de Gershwin et d'autres rythmes de jazz. Des évocations de chansons populaires ou de café-concert, notamment *La Tonkinoise*, sont insérées çà et là. On retrouve également un contrepoint joué à la clarinette et au basson qui rappelle le *Tombeau de Socrate* de l'année précédente. La danse du général se déploie sur un *Choral et marche* aux couleurs de Stravinsky, tandis qu'un *Galop* aux dissonances très accentuées permet aux personnages de la noce de quitter la scène en file indienne dans un vacarme considérable. Les quatre menuisiers se retirent ensuite sur un grand choral funèbre. Malgré l'originalité de la satire, la presse se montre cependant déçue de cette plaisanterie surréaliste belge<sup>59</sup>.

Une troisième botte à l'égard de Cocteau est encore portée par les surréalistes belges. Ces derniers manifestent lors d'une lecture dialoguée et mimée des *Mariés de la Tour Eiffel* au Théâtre Libre de Raymond Rouleau<sup>60</sup>, le 3 novembre 1926. Cette fois, ce ne sont pas les seuls membres de Correspondance qui chahutent ; leur section s'est rapprochée de celle de E.L.T. Mesens et Magritte pour

58/ Pour la publication du texte et l'analyse musicale, voir Paul Nougé, *op. cit.*, p. 53-76.

59/ Robert Wangermée, *André Souris...*, *op. cit.*, p. 100-101.

60/ *Idem*, p. 107.

former le Groupe surréaliste bruxellois<sup>61</sup>. La nouvelle phalange scelle sa formation par la diffusion de tracts et les chahuts à connotation dadaïste contre des manifestations d'art moderne, dont cette lecture des *Mariés* faite sans musique ni danse. Trente ans plus tard, Max Deauville devait présenter cette « belle bagarre » comme une manifestation entre deux groupes différents, également « admirateurs passionnés » de Cocteau, les uns désireux de voir la pièce, les autres trouvant Rouleau « indigne de jouer une de ses pièces<sup>62</sup> ». Toutefois, en 1926, la manifestation n'a certes pas dû être perçue comme l'expression d'une admiration débordante puisque plusieurs agitateurs se voient dresser un Pro Justitia pour avoir jeté dans la salle des tracts portant comme en-tête le titre de la comédie-ballet de Cocteau. Signé par Paul Nougé, Camille Goemans, André Souris, E.L.T. Mesens, René Magritte et Hubert Dubois, ce manifeste dénonce « certaines caricatures répugnantes des images qui touchent à cette heure l'essentiel de notre vie<sup>63</sup> ».

Pourtant, certaines idées de Souris étaient tout à fait conformes à l'esthétique de Cocteau à l'époque, notamment la réhabilitation du lieu commun : « Prendre des lieux communs, non pour aller dans le fantastique, dans le rêve ou dans l'inconscient, mais pour tâcher de donner une affectation nouvelle et poétique à des objets tout faits, des objets qui existent<sup>64</sup>. » Le lieu commun est « justement la clef de voûte de la création chez les Bruxellois<sup>65</sup> » qui souhaitent de la sorte accéder à la sur-réalité. Par leur exploitation systématique visant à les « métamorphoser en objets poétiques bouleversants<sup>66</sup> », les lieux communs sont réhabilités par leur mise en scène, des jeux de mots, des fables, des pastiches, etc. et leur équivalent pictural se retrouve chez Magritte dans des objets communs tels une pipe, un parapluie ou un chapeau. Jean Cocteau serait-il un des précurseurs du surréalisme belge ? Sans doute serait-il utile, à cet égard,

61/ André Souris, *La Lyre à double tranchant*. Écrits sur la musique et le surréalisme présentés et commentés par Robert Wangermée, Liège, Mardaga, 2000, p. 131. Le 10 septembre 1926, le groupe « Correspondance » avait annoncé sa propre dislocation avant de s'associer à une autre faction.

62/ Max Deauville, « Un souvenir », *Empreintes*, numéro spécial consacré à Jean Cocteau, mai-juillet 1950, p. 130.

63/ Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1979, p. 133. Cité dans Robert Wangermée, *André Souris...*, *op. cit.*, p. 107.

64/ Cité dans Paul Nougé, *op. cit.*, p. 13.

65/ Marie-Noëlle Lavoie, « Quelques airs de Clarisse Juranville : la rencontre entre musique et surréalisme dans une œuvre vocale d'André Souris », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 4/1, juin 2000, p. 81-85.

66/ Robert Wangermée, « Dada, surréalisme et musique à Bruxelles », *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* (ULB), vol. X, 1988, p. 133-142.

d'étudier les éventuelles connections avec notre poète<sup>67</sup>, banni des milieux surréalistes parisiens, mais apparemment suivi par leurs homologues belges qui n'hésitent cependant pas à le critiquer.

S'il tourne en dérision Cocteau et d'autres personnalités de l'avant-garde parisienne, Paul Nougé aspire néanmoins à une reconnaissance semblable à celle de l'auteur de *Vocabulaire*. Nougé n'a-t-il pas l'ambition de voir certains de ses poèmes mis en musique par André Souris ? Les sept *Cartes postales*<sup>68</sup> de 1924 empruntent même leur titre à un cycle de poèmes de Cocteau, écrits eux aussi sous forme de quatrains et publiés en 1920. Cocteau aura la satisfaction de voir le compositeur Maxime Jacob<sup>69</sup> s'emparer de cinq des six poèmes de ses *Cartes postales*, tandis que le projet de Nougé n'aboutira jamais.

### **Jean-Jacques Gailliard, Jean Cocteau et la Tour Eiffel**

Avant de passer à la seconde partie de notre exposé, faisons une brève transition en évoquons rapidement Jean-Jacques Gailliard (1890-1976) qui, dans le cas présent, constitue un lien entre Jean Cocteau, la peinture, la musique, la France et la Belgique dans ces années 1920. Installé au 13 rue Bonaparte à Paris dans les années 1920, dans le même immeuble que les danseuses Isadora Duncan et Anna Pavlova, le jeune peintre belge fréquente les milieux artistiques de l'époque. En 1923, au bal Bullier, Gailliard rencontre Cocteau parmi d'autres artistes de l'époque : Ravel, Stravinsky, Braque, Dufy, Picasso, Aragon, Cendrars et Paul Fort. « Travesti en danseuse à queue et surchauffé en voltigeant d'arbre en arbre, de nuage en nuage<sup>70</sup> », Cocteau impressionne le jeune homme pourtant du même âge que lui. Il lui fixe rendez-vous le lendemain, chez lui, au 10 rue d'Anjou. En cette année 1923, le peintre et le

67/ Si Robert Wangermée a évoqué le rôle du lieu commun chez les surréalistes belges (« La métamorphose des lieux communs dans le surréalisme bruxellois », dans *Musique, signes, images : Liber amirocum François Lesure*, sous la direction de Joël-Marie Fauquet, Genève, Minkoff, p. 279-288), il ne mentionne aucune influence possible de Cocteau sur le mouvement belge. Or le poète français a recours au lieu commun au moins quatre ou cinq ans avant les surréalistes belges.

68/ Alors que les *Cartes postales* de Cocteau parlent de villes précises, celles de Nougé évoquent des personnages tels « Plongeuse », « Nageur », « Dormeuses », etc. Voir le texte des poèmes dans Paul Nougé, *op. cit.*, p. 98-100. Pour les *Cartes postales* de Cocteau, extraits de *Poésies (1917-1919)*, voir *OPC*, p. 221-223.

69/ Maxime Jacob, *Cartes postales* : 1. Cette, 2. Lourdes, 3. Marseille le soir, 4. Marseille le matin, 5. Aix. Paris, Jean Jobert, ©1927. Cotage : J.J. 332.

70/ Propos de Jean-Jacques Gailliard cités dans Serge Goyens de Heusch, *Jean-Jacques Gailliard : personnalités connues, méconnues et inconnues*, Bruxelles, Édition Gai-Art, 1990, p. 47.

poète se revoient à plusieurs reprises : Gailliard en profite pour croquer quelques dessins de son nouvel ami. Trente-deux ans plus tard, il le retrouve à Bruxelles à l'occasion de la réception officielle du poète à l'Académie royale de Belgique. Entre 1923 et 1962, Gailliard a réalisé vingt dessins de Jean Cocteau<sup>71</sup>. On lui doit également cette peinture à la colle sur toile qui date de l'année de leur rencontre. Intitulé *C'est Jean Cocteau*, ce tableau de tendance cubiste fait allusion aux *Mariés de la Tour Eiffel* par la représentation de la fameuse tour. Si Cocteau y apparaît sous les traits d'un homme mûr quelque peu angoissé, ce n'est pas le cas d'autres portraits « d'après nature » dessinés à la même époque où le poète est rayonnant de jeunesse et d'équilibre. Gailliard a certes perçu deux des facettes les plus caractéristiques de son nouvel ami.

### Textes de Cocteau mis en musique

**E.L.T. Mesens** (1903-1971). Si Mesens a participé aux désordres organisés par les surréalistes belges à la lecture des *Mariés de la Tour Eiffel* en 1926, cela ne l'a pas empêché d'écrire deux mélodies sur des textes de Cocteau. Les poèmes *Ouest* et *Bal*<sup>72</sup>, extraits du recueil *Poésies (1917-1920)*, se transforment en mélodies pour voix et piano, respectivement en septembre 1921 et en janvier 1923. Restées inédites et conservées dans une collection privée<sup>73</sup>, ces pièces sont brèves et, comme le fait remarquer Robert Wangermée, par ce fait même, elles sont « conformes aux principes de concision et de simplicité énoncés par Cocteau pour la musique nouvelle et souvent repris par certains des Six<sup>74</sup> ». Mesens a vraisemblablement rencontré personnellement Cocteau après décembre 1921, date de sa première visite à Paris. Il s'est présenté à Satie à Bruxelles en avril de cette même année et entretient avec lui des relations suivies. Il gravite dans son entourage et entre en contact avec diverses personnalités parisiennes. Par ces courtes mélodies et d'autres écrites sur des poèmes d'Apollinaire, Paul Eluard ou Tristan Tzara, Mesens a sans doute voulu tenter de se faire accepter par le Groupe des Six et celui de l'École d'Arcueil, d'autant que ses deux mélodies datent de la période de leur fréquentation. Poulenc le mentionne comme une relation connue des Six et suffisamment

71/ Ces dessins sont aujourd'hui conservés par sa fille, Isabelle Gailliard, que nous remercions chaleureusement pour nous en avoir transmis des copies.

72/ *OPC*, p. 201 et p. 197.

73/ Nous remercions Robert Wangermée de nous avoir communiqué la copie de ces manuscrits.

74/ E.L.T. Mesens, *Moi je suis musicien*. Écrits sur la musique réunis, présentés et commentés par Robert Wangermée, Bruxelles, Didier Devillez, 1998, p. 30. Cf. Catalogue des œuvres, p. 200-209.

proche pour venir lui rendre visite chez ses grands-parents à Nogent. Il l'évoque dans une de ses lettres à Milhaud<sup>75</sup> datant de juillet 1923 : « Vu Mesens dimanche passé, il est charmant ; sa musique moins. » Deux ans plus tard, les relations amicales semblent avoir tourné au vinaigre car, au moment où Mesens multiplie ses articles de critique musicale dans des revues belges, Poulenc<sup>76</sup> se plaint de lui auprès d'Auric en des termes âpres et durs : « As-tu lu l'ordure de Mesens dans *Æsophage*<sup>77</sup> à ton propos. Si je le vois à Bruxelles, qu'est-ce qu'il prendra ! »

Il n'est pas impossible que Mesens ait joué un rôle dans l'organisation de l'exposition de dessins et manuscrits de Jean Cocteau tenue à la galerie Louis Manteau à Bruxelles, du 21 février au 10 mars 1925. Depuis la fin de 1923, il est en effet assistant dans cette galerie bruxelloise<sup>78</sup> et se rend régulièrement à Paris pour se tenir au courant de l'actualité. Sans doute est-il entré en contact avec la librairie Stock qui était à l'origine de cette exposition à Paris<sup>79</sup>, à moins qu'il ne soit intervenu directement auprès de Cocteau. Ce dernier ne sera en tout cas pas présent à Bruxelles à cette occasion.

Notons aussi qu'à l'image du Groupe des Six, Mesens a rassemblé autour de lui en 1920 un Groupe des sept, formé de musiciens flamands modernes d'une renommée beaucoup plus modeste et plus limitée dans le temps que leur parangon français.

**Karel Albert** (1901-1987) est l'un des membres de ce groupe. Il se penche à son tour sur un texte de Cocteau pour le mettre en musique, sans pour autant faire chanter ses paroles comme l'a réalisé Mesens dans ses deux mélodies. Albert compose une musique de scène pour *Orphée*, pièce créée sans musique à Paris au théâtre des Arts en 1926. La partition inédite de trois pages, conservée au CeBeDem, a pour en-tête : « *Orphée*. Jean Cocteau. Toneelritmen : Karel Albert. » La musique est très courte et se limite à cinq minutes de percussion pour les scènes VI (*De dood treedt uit de spiegel*) et IX. Un gong seul est prévu, suivi ensuite de quelques instruments : woodblock, cymbales, grosse caisse, gong,

75/ Francis Poulenc, *Correspondance...*, *op. cit.*, p. 199, lettre à Milhaud du 29 juillet 1923.

76/ *Idem*, p. 253, lettre à Auric du 15 mars 1925.

77/ E.L.T. Mesens, « Notes brèves. La musique », *Æsophage (Période)*, I, mars 1925. Texte reproduit dans E.L.T. Mesens, *Moi...*, *op. cit.*, p. 125. « La France cherchait un homme de bonne volonté pour succéder à Saint-Saëns. Elle l'a enfin trouvé. Georges Auric : un cul aimanté pour fauteur d'Institut. »

78/ E.L.T. Mesens, *Moi...*, *op. cit.*, p. 34.

79/ Après Bruxelles, cette exposition retourne à Paris à la Galerie Briant-Robert, du 15 au 29 juin 1925. Cf. mention du catalogue dans Catalogue de vente, *Jean Cocteau*. Galerie d'autographes Jean-Emmanuel Raux, 1996, n° 186.

tambour, timbales, batterie de jazz. Aucune date de composition ni numéro d'opus ne figurent sur cette « musique de scène rythmique », mais le CeBeDem, dépositaire du manuscrit, le répertorie dans son catalogue avec la date de 1928. Il s'agit manifestement d'une commande spécifique, mais pour quelle représentation le compositeur flamand l'a-t-il écrite ? A-t-il été en contact avec Cocteau pour cette adaptation ? Nous l'ignorons.

Angie Van Steerthem qui a étudié la réception des œuvres de Cocteau en Belgique francophone ne mentionne que deux reprises de cette pièce en Belgique, bien plus tardives d'ailleurs, l'une en 1946 au palais des Beaux-Arts, l'autre en 1957 au Rideau de Bruxelles, mais aucune musique de scène ne semble présente<sup>80</sup>. Sans doute le compositeur anversois a-t-il écrit ces quelques rythmes pour une représentation d'*Orphée* dans une version flamande, peut-être au Vlaams Volkstoneel dirigé par Oscar De Gruyter dont le compositeur est conseiller et chef d'orchestre de 1924 à 1933. Ou est-ce peut-être pour le théâtre du Marais pour lequel Albert a écrit de très nombreuses musiques de scène dans les années vingt et trente ? Curieusement, cette œuvre *Orphée* ne figure pas parmi les compositions recensées du compositeur dans l'ouvrage de Karel De Schrijver sur les musiciens flamands du vingtième siècle<sup>81</sup>. Elle ne figure pas non plus parmi le catalogue des œuvres de Cocteau conservé à la Sacem.

**René Barbier** (1890-1981). Nous sommes tout aussi peu renseignée sur la destination choisie par le compositeur René Barbier pour sa musique de scène de *La Voix humaine* dont il termine l'orchestration le 28 décembre 1940. La partition inédite est conservée au CeBeDem. Cette fois, la musique de scène est plus conséquente que celle de Karel Albert, non seulement dans son instrumentation, mais aussi dans sa durée, dix-neuf minutes. Écrite pour un petit orchestre avec piano, composé d'une flûte, un hautbois, deux clarinettes en *si b*, un basson, le groupe des cordes (violons, altos, violoncelles et contrebasse), la musique n'est pas seulement utilisée durant les quelques pauses de silence de la pièce. Elle va au-delà d'un simple rôle d'évocation ou de liaison et est, tout au contraire, très présente avec une orchestration bien colorée. À aucun moment, les paroles ne sont chantées comme elles le seront par Poulenc dix-huit ans plus tard. La partition est divisée en

80/ Angie Van Steerthem, *La réception du théâtre de Cocteau en Belgique*, Mémoire de licence, section Taal-en Letterkunde : Romaanse talen, Vrije Universiteit Brussel, 2001, p. 157.

81/ Karel De Schrijver, *Levende Componisten uit Vlaanderen*, vol. II : *De Jongere Generatie van 1900-1920*, Leuven, N.V. De Vlaamse Drukkerij, 1955, p. 15-23.

plusieurs sections numérotées de A à Z auxquelles s'ajoutent deux sections AA et BB, mais dont la plupart d'entre elles s'enchaînent les unes aux autres. La musique est présente lors de la levée du rideau, sur des phrases ou des gestes bien précis indiqués par le compositeur, comme par exemple : « Rideau » ; « Mademoiselle on me sonne et je ne peux pas parler » ; « Il y a du monde sur la ligne » ; « Allo enfin, c'est toi » ; « elle ramasse ses gants » ; etc. Ces phrases extraites de la pièce de Cocteau sont reproduites par Barbier sur la portée réservée habituellement au chant. Aucune note de musique ni hauteur de son ne figurent sous ces extraits de phrases qui servent simplement de repères pour l'intervention de la musique. Cette musique ne semble répondre à aucune commande spécifique. René Barbier était particulièrement friand de poésie française. Ses très nombreuses mélodies, ses œuvres chorales et pièces symphoniques en témoignent<sup>82</sup>. C'est manifestement parce qu'il apprécie la pièce de Cocteau que le compositeur namurois prend l'initiative d'écrire une musique de scène. Pour l'instant, il n'a aucun spectacle en vue. Il a vraisemblablement assisté à la représentation de *La Voix humaine* au théâtre des Galeries en 1933 par la sociétaire de la Comédie-française qui en a créé le rôle à Paris en 1930, la Liégeoise Berthe Bovy<sup>83</sup>. C'est seulement trois ans après avoir achevé sa composition que Barbier écrit à Cocteau pour lui demander l'autorisation de donner au théâtre son adaptation musicale. En date du 17 janvier 1944, Cocteau lui répond qu'il accepte volontiers, mais il précise que Berthe Bovy détient les droits de la pièce pour la Belgique<sup>84</sup> :

Paris 17 janvier 1944

36 rue de Montpensier

Cher Monsieur

Je vous autorise à donner au théâtre votre adaptation musicale de *La Voix humaine*. Ceci dit, je vous préviens que madame Bovy possède les droits pour la Belgique. Peut-être faudrait-il vous arranger avec elle. (Cette clause des droits est récente). Je suis enchanté de savoir que ma pièce vous a inspiré votre musique et je vous envoie mon souvenir fidèle

Jean Cocteau (suivi d'une étoile)

P.S. Je vous conseille d'écrire à Mr Leclair Société des auteurs.  
11 rue Ballu.

Malgré cette autorisation, la musique de Barbier pour *La Voix humaine* ne sera apparemment jamais jouée. Sans doute le compo-

82/ Jacques Leduc, « Notice sur René Barbier, membre de l'Académie », *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, CLII, 1986, p. 197-219.

83/ Angie Van Steerthem, *op. cit.*, p. 112.

84/ Lettre conservée conjointement avec la partition manuscrite au CeBeDem.

siteur n'a-t-il pas trouvé de terrain d'entente avec Berthe Bovy ou bien celle-ci n'était-elle pas intéressée par une représentation dans laquelle la musique prenait une place trop importante. La reprise de la pièce par le théâtre du Parc à Bruxelles, le 12 novembre 1954, ne mentionne aucune musique de scène<sup>85</sup>.

**Adolphe Baiwir** (date de naissance inconnue - décédé vers 1985). Le Conservatoire royal de musique de Liège conserve deux petites mélodies manuscrites pour voix et piano, écrites par Adolphe Baiwir sur des textes de Cocteau<sup>86</sup>. *Danseuse* achevée le 19 mai 1933, *Ossian*, terminée le 11 octobre 1934. Extraites du recueil<sup>87</sup> de *Poésies 1917-1920* publié aux éditions de La Sirène en 1920, ces mélodies n'ont semble-t-il jamais été chantées en public. On ignore les circonstances qui ont poussé ce compositeur amateur liégeois à s'emparer de textes de Cocteau. De plus, on ne connaît pour ainsi dire rien de sa carrière musicale, si ce n'est qu'il a dirigé une chorale dans les années 1970.

**Jean Absil** (1893-1974) compte parmi les personnalités musicales belges du vingtième siècle. Son œuvre abondante touche à tous les genres. Le jeune compositeur a pu apprécier la poésie de Cocteau lors de ses contacts avec Milhaud, Honegger et Sauguet qu'il fréquente durant ses années parisiennes après avoir remporté le prix Rubens en 1934. Trois ans plus tard, il signe une mélodie intitulée *Batterie*, op. 29, pour soprano (ou ténor) et piano. La composition ne s'apparente nullement à la simplicité du style de Satie ou de l'esprit « Six » des années vingt. D'une durée de cinq minutes, *Batterie* présente des difficultés assez redoutables tant pour le pianiste que pour la cantatrice. Cette dernière doit réaliser des écarts de notes assez audacieux, l'ambitus demandé à la voix est très large et la mélodie se déroule sur un accompagnement qui lui semble totalement étranger. Parmi les poèmes de Cocteau mis en musique par un compositeur belge, cette mélodie constitue pourtant l'une des rares exceptions à bénéficier d'un enregistrement commercial. Vers 1960, la firme Decca produit un disque consacré aux œuvres de Jean Absil<sup>88</sup> : la soprano Yetty Martens se tire admirablement bien de l'épreuve, accompagnée au piano par André Dumortier. Cet enregistrement a décidé le CeBeDem à publier, trois ans plus tard, la partition dans une reprographie de l'écriture manuscrite du compositeur. Sous le titre générique de *Deux Mélodies pour chant*

85/ Angie Van Steerthem, *op. cit.*, p. 113.

86/ Conservatoire royal de musique de Liège, MS 37185 et 37184. Nous remercions le bibliothécaire Philippe Gilson de nous avoir communiqué ces manuscrits.

87/ *OPC*, p. 173 et *OPC*, p. 172.

88/ Le disque noir Decca (25 cm, réf. BA 14325) comprend également *Trois poèmes de Tristan Klingsor* op. 45 (1938-1940) et *Phantasmes* op. 72.

*et piano*, op. 12-29, cette *Batterie* constitue la seconde partie de la partition, faisant suite à la mélodie *Les Pas*, op. 12, sur un poème de Paul Valéry, composé en 1933. Notons aussi qu’Absil s’est associé avec d’autres compositeurs belges pour former le groupe *La Sirène*, titre apparenté aux activités littéraires de Cocteau. Est-ce une coïncidence ?

**Marcel Quinet** (1915-1986). Tout comme Absil, Marcel Quinet sera professeur au Conservatoire de Bruxelles. En 1944, il signe une de ses premières compositions, *Le Mirliton d’Irène*, op. 11, constitué de sept petites pièces pour quatuor vocal a cappella. Soulignons que ce genre est rarement choisi pour mettre en musique des textes de Cocteau<sup>89</sup>. Le futur lauréat du Prix de Rome belge ne reprend que sept des huit poèmes du poète et il n’en suit pas l’ordre<sup>90</sup> : 1. *Rosier*, 2. *Fruit*, 3. *Minuit*, 4. *Chat*, 5. *Trouville*, 6. *Accordéon*, 7. *Vésuve*. La partition inédite se trouve conservée dans les archives de la RTB. (Radio-Télévision belge), aujourd’hui déposées à la Bibliothèque royale. Un enregistrement non commercialisé a été réalisé en mars 1962 par la RTB. Les chœurs de la radio sont placés sous la direction de René Mazy<sup>91</sup>.

**Robert Desprechins de Gaesebeke** (1914-1997). Marcel Quinet aurait-il, en cette même année 1944, influencé un de ses élèves (dont il est l’aîné d’un an à peine) dans la composition de ce même cycle de poèmes ? C’est vraisemblable, mais la coïncidence peut tout aussi bien être fortuite. Robert Desprechins n’est pas un compositeur professionnel ; il se distrait de ses activités de chef d’entreprise en écrivant de la musique ou des romans<sup>92</sup>.

Dans ces huit mélodies du *Mirliton d’Irène* écrites pour voix moyennes et piano et achevées le 15 août 1944, Desprechins allie sa passion pour la musique et la littérature. La musique témoigne d’une influence lointaine de Debussy et Ravel, mêlée d’une pointe d’humour qui n’est pas sans rappeler Francis Poulenc. Trois ans plus tard, en avril 1947, Cocteau lui accorde l’autorisation de publier

89/ Nous connaissons également *Trois Poésies de Jean Cocteau* pour quatuor vocal du Français Edmond Mathis.

90/ Ordre des poèmes du *Mirliton d’Irène* dans *Vocabulaire : Rosier, Fruit, Chat, Vésuve, Trouville, Prise sur le fait, Accordéon, Minuit*. Cf. *OPC*, p. 308-310.

91/ RTBF, service de la Phonothèque, réf. MGT 59400. Nous remercions particulièrement Martine Uybrecht et Patrick Sipler pour leur aide efficace.

92/ Desprechins est à la tête de l’ancienne usine de garnitures de cartes fondée en 1799 par Liévin Bauwens à Gand qui se trouve aux mains de la famille depuis six générations. Sous le nom de plume de Bernard Manier, Robert Desprechins a publié un roman, *Le Jouet mécanique*, et des contes fantastiques, *Histoires d’ailleurs et de nulle part* dont l’INR a diffusé des extraits.

sa partition<sup>93</sup>. Un exemplaire de la partition imprimée portant un envoi de Cocteau : « Souvenir amical / à / R. / Desprechins / de / Jean Cocteau / [étoile] » est aujourd'hui conservé par la veuve du compositeur. Deux autres exemplaires de cette partition avec envoi du compositeur au poète font partie du fonds Cocteau de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

Bibliophile passionné, Desprechins trouve chez un libraire parisien, à la fin des années 1950, le manuscrit des poèmes du *Mirliton d'Irène* qu'il s'empresse d'acheter puisqu'il a mis ces vers en musique six ans plus tôt. Ce manuscrit retrouvé est important pour la recherche coctalienne dans la mesure où il comprend huit poèmes inédits destinés à ce cycle, des ébauches de « Cheveux d'anges » et un plan des *Mariés de la Tour Eiffel*. Ce dernier confirme la participation de Radiguet à cette « poésie en un acte », pour reprendre la qualification que lui donne alors Cocteau. Nous ne reviendrons pas sur l'analyse détaillée de ces textes que nous avons effectuée avec notre collègue David Gullentops, ni sur l'ex-libris dessiné par Cocteau en 1959 pour Desprechins qui illustre habilement les facultés de lecture et d'écriture<sup>94</sup>.

Le compositeur gantois a dédié sa partition au fils d'amis musiciens, la basse belge Maurice De Groote, fils de la compositrice Berthe Busine et du baryton André De Groote. Peu après la publication du *Mirliton*, le dédicataire crée ce cycle de mélodies lors d'une séance privée dans le salon des Desprechins, le compositeur étant lui-même au piano. Signalons aussi les activités de mécène de l'industriel Desprechins qui se manifestent au cercle des Concerts d'Hiver de Gand qu'il préside de 1953 à 1988 en invitant les meilleurs interprètes et chefs d'orchestre de l'époque<sup>95</sup>. De 1960 à 1980, le septième prix du Concours Reine Elisabeth de Belgique est sponsorisé par ses soins. À ce titre, les interprètes qui gagnent ce prix se font entendre chez lui en concerts privés.

**Lawrence Llyod Bird** (1938-1992). Cet Américain diplômé es Arts de l'University of Virginia s'est établi en Belgique dans les années 1970<sup>96</sup>. Il a créé l'ensemble vocal Consortium Cantorum Bruocsella

93/ Robert Desprechins, *Le Mirliton d'Irène*, pour voix moyennes avec accompagnement de piano. Poèmes de Jean Cocteau : *Rosier, Fruit, Chat, Vésuve, Trouville, Prise sur le fait, Accordéon, Minuit*, op. 24. Gand, Cnudde, ©1948. Cotage : G 17757 (notons le « G » du cotage et non un « C »).

94/ Malou Haine et David Gullentops, « Un manuscrit retrouvé... », *op. cit.*

95/ Anne Parmentier (épouse de Robert Desprechins de Gaesebeke), *Mémoire*, manuscrit, 2004. Nous remercions chaleureusement l'auteur de nous avoir communiqué ce document inédit.

96/ Les informations biographiques concernant Lawrence Llyod nous ont été communiquées par Philippe Gilson que nous remercions.

qu'il a dirigé pendant une dizaine d'années. Il se produit en concert dans des récitals de mélodies françaises et participe en soliste dans des opéras produits par le théâtre royal de la Monnaie. Formé auprès de Pierre Bernac, le baryton préféré de Francis Poulenc, il n'est pas étonnant que Bird se soit intéressé aux textes de Cocteau. Il a réalisé plusieurs arrangements musicaux et a composé quelques mélodies dont *Opéra bis. Trois Poèmes de Jean Cocteau*, op. 5, datant d'avril et mai 1988. Comme le titre l'indique, ces poèmes sont extraits du recueil *Opéra bis* publié l'année précédente aux éditions Fata Morgana et rassemblant des poèmes inédits du vivant de Cocteau. Les poèmes mis en musique par Bird sont : 1. *Le Bon Elève et l'apprenti*, 2. *Je soupçonne bien des choses curieuses*, 3. *Éloge de la neige*<sup>97</sup>. Dans la première mélodie, Bird utilise une strophe non retenue dans la publication qu'il insère entre les deux strophes publiées. Cette strophe se trouve biffée sur un dactylogramme de ce poème conservé au centre américain Humanities Research Center.

**Musique de ballet.** Maurice Béjart s'est servi de textes de Cocteau pour monter les trois ballets de son spectacle *Jean Cocteau et la danse* donné au Cirque royal par le Ballet du xx<sup>e</sup> siècle du 14 au 27 avril 1972. Des musiques originales ont été composées à cette occasion.

*Le Fils de l'Air*<sup>98</sup> ouvre le programme. Il est présenté comme une « création collective » de **Mudra**, centre de formation créé en 1970 par Béjart et rattaché au Ballet du xx<sup>e</sup> siècle du TRM. Ce lieu d'éducation refuse le nom d'école et d'académie et se qualifie comme « un creuset où des jeunes venus des quatre coins du monde

97/ 1. *OPC*, p. 562-563 ; 2. *OPC*, p. 581-582 ; 3. *OPC*, p. 566.

98/ Rappelons que Jacques Chailley, à la demande de Cocteau, a écrit une partition sur l'argument du *Fils de l'Air* destiné au chorégraphe allemand Heinz Rosen avec lequel ces mêmes collaborateurs avaient réalisé avec succès *La Dame à la Licorne*, créée au Gärtner Theater de Munich le 9 mai 1953. Le projet du *Fils de l'Air* est abandonné pour une raison non élucidée, bien que Cocteau ait réalisé un ensemble de dessins. Plus tard, en septembre 1962, le poète retravaille l'argument de ce ballet, destiné au même chorégraphe pour une création à Munich. Cocteau sollicite cette fois le compositeur allemand Heinz Werner Henze. Le projet s'élabore, les maquettes du décor sont réalisées par le photographe Lucien Clergue, Cocteau reprend et complète ses dessins coloriés de costumes. Ce second projet plus élaboré ne verra pas non plus le jour. Après la mort du poète, Chailley se remet à l'ouvrage à la demande de Rosen, mais par manque de motivation, il abandonne peu après. Quant au compositeur Henze, il retravaille sa partition en 1995-96 pour créer l'œuvre au Schwetzingen Schloss de Schwetzingen le 25 mai 1997, dans une chorégraphie de Jean-Pierre Aviotte. Publiée sous un titre bilingue chez Schott en 2001, la partition indique clairement qu'il s'agit d'une seconde version de ce même ballet : *Le Fils de l'Air : leçons de danse II / Der Sohn der Luft, Tanzstunden II*. 1995-96. Ballet de Jean Cocteau. Mainz/London/Paris, Schott, 2001. Cotage : ED9457.

poursuivent leur entraînement en danses classiques et modernes et reçoivent une formation comprenant le travail de la voix parlée et du chant, l'étude des rythmes par la pratique des instruments à percussion, l'interprétation dramatique des textes, le jeu scénique, la scénographie, etc.<sup>99</sup> ». Cette formation artistique pluridisciplinaire, qui aurait certes beaucoup plu à Cocteau, implique les participants dans les divers aspects des spectacles créés. S'inspirant de l'argument alors inédit<sup>100</sup>, travaillé par Cocteau en septembre 1962, mais l'adaptant assez librement, les dix danseurs-acteurs-chanteurs formant l'orchestre se sont basés sur deux poèmes, *Les Voleurs d'Enfants*<sup>101</sup> et *Le Fils de l'Air*<sup>102</sup> qui évoquent le propos pour en faire des chansons interprétées par Maguy Marin. Le collectif Mudra a également réalisé les improvisations musicales accompagnant le ballet. Béjart avait refusé la proposition de Jacques Chailley d'utiliser l'une des deux partitions qu'il avait écrites pour le ballet du même titre<sup>103</sup>. À ce jour, nous n'avons pas encore retrouvé la partition de Mudra, ni d'ailleurs celle des deux autres ballets figurant au même programme.

**Manos Hadjidakis** (1925-1994) signe la musique de *L'Ange Heurtebise* dont le chœur final est « composé et exécuté par les élèves de Mudra ». La musique ponctue les pas du danseur Jorge Donn qui interprète Heurtebise et la récitation de Jean Marais qui incarne le poète. Quant aux *Mariés de la Tour Eiffel*, ils sont dansés sur la musique des Six, mais comprennent de la musique de piano et des chansons composées et interprétées par **Fernand Schirren**.

**Musique de films belges.** Aucune œuvre cinématographique belge importante n'est basée sur les œuvres de Cocteau. Nous nous devons cependant de mentionner deux courts-métrage intitulés *Anna la Bonne*, afin de dissiper toute question musicale à leur propos. Le premier est réalisé en 1958 par le tout jeune cinéaste anversois **Harry Kümel** (\*1940). Celui-ci considère qu'il a réalisé là un film d'amateur avec une jeune femme non professionnelle, Josée Bernaus<sup>104</sup>. Ce petit film a pourtant gagné le Grand prix du

99/ Programme du TRM du 14 au 27 avril 1972, *Jean Cocteau et la Danse*.

100/ Depuis lors, l'argument a été publié à trois reprises. Jean Cocteau, « *Le Fils de l'Air ou L'Enfant changé en jeune homme* », *Cahiers Jean Cocteau*, n° 7 (« Avec les Musiciens »), 1978, p. 149-153. Texte repris sous le titre « *Le Fils de l'Air ou L'Enfant changé en jeune homme*. Argument du ballet. Inédit [sic] », dans Milorad et Jean-Pierre Joecker (éd.), *L'Album-Masques Jean Cocteau*, septembre 1983, p. 118-120. Erik Aschengreen, *Jean Cocteau and the Danse*. Translated by Patricia McAndrew and Per Avsum, s.l. [Copenhague], Gyldendal, 1986, p. 276-278.

101/ *OPC*, p. 538-539.

102/ *Ibidem*, p. 715-716.

103/ Jacques Chailley, « Mes deux ballets avec Jean Cocteau (souvenirs et témoignages) », *La Nouvelle Revue française*, juillet-août 1994, n° 493-499, p. 182-191.

104/ Informations communiquées par le réalisateur anversois, août 2003.

court-métrage à Cannes. Kümel n'a commandé aucune musique particulière pour son film. Il a utilisé la voix de Marianne Oswald récitant la « chanson parlée » que Cocteau avait écrit spécifiquement pour elle en 1933 et qui comprend quelques mesures de musique d'introduction et de clôture improvisées par Cocteau lui-même, mais retranscrites par le pianiste de la comédienne alsacienne.

Le second court-métrage du même titre est indiqué sur une fiche, à première vue énigmatique, conservée à la Cinémathèque de Bruxelles qui porte le nom du réalisateur **Georges Lebouc** (\*1936). Ce dernier n'est pourtant pas cinéaste, mais c'est un passionné de cinéma qui anime des ciné-clubs dans les années 1960-70. Avec plusieurs étudiants, il monte ce petit essai en quelques jours en 1977. Pierre Handwerker, photographe de plateau qui travaille aujourd'hui depuis quelques années avec Spielberg et frère du réalisateur belgo-polonais Marian Handwerker, a laissé une dizaine de photographies du tournage. Le texte est dit par Ann Petersen, l'homologue belge de Marianne Oswald. Une musique de jazz originale, aujourd'hui perdue, était improvisée par Lebouc au piano, uniquement en guise de conclusion au film<sup>105</sup>.

**Chansons.** La chanson est également un genre dont se servent des musiciens pour exprimer leur attachement à un poète. Ce sont généralement des auteurs-interprètes. Le Russe **Vadim Piankov** (\*1963) vit en Belgique depuis 1990. D'abord comédien et acteur avant d'être chanteur, il apprend le français en ânonnant, par plaisir mais sans la comprendre, la poésie française du début du vingtième siècle<sup>106</sup>. La musique des sons de cette poésie le passionne. Lors de ses études à l'école d'art dramatique de Kharkov en Ukraine, il met en chansons trois poèmes de Cocteau, plus par jeu que par intention particulière. Lorsque son école décide de monter *Les Parents terribles*, Piankov tient le rôle de Michel. Il propose au metteur en scène de chanter ses textes en russe et en français durant le spectacle, s'accompagnant lui-même à la guitare. Sa carrière de chanteur-compositeur-interprète débutera peu après. Afin de se produire en concert, Piankov retravaille l'orchestration de ses chansons. Celles concernant Cocteau sont mises au point en 1990.

*À force de plaisirs*, extrait de *Vocabulaire*<sup>107</sup>, figure sur un CD gravé par la firme belge Bagum en 1996<sup>108</sup> consacré à « Vadim Piankov en concert ». Accompagné d'un petit trio formé d'un

105/ Informations communiquées par Georges Lebouc, septembre 2003.

106/ Entretien avec le compositeur-interprète, novembre 2002.

107/ *OPC*, p. 317-318.

108/ CD Bagum, ©1996. Piankov y met en musique des poèmes sur des textes de Cocteau, Verlaine, Rimbaud, Apollinaire et Aragon.

bandonéon, un piano et une contrebasse, Piankov joue de la guitare et chante en français ce long poème, à l'exception des strophes 4, 5 et 8. Le style est tendre, frais et très personnel. À l'exception de la dernière strophe, chacune d'elles est chantée sur une même musique, caractéristique propre à la chanson, dont le style est davantage encore accentué par la reprise, à la fin du poème, de la première strophe en guise de refrain, suivie encore des deux premiers vers de cette strophe. Piankov a composé deux autres chansons sur des textes de Cocteau : *Je n'aime pas dormir*, extrait de *Plain-Chant*, et *Le Poète a 30 ans*, extrait de *Vocabulaire*. Elles n'ont malheureusement pas été enregistrées<sup>109</sup>.

Terminons par le dernier en date des compositeurs belges qui s'est approprié quelques textes du poète français. **Philippe Preudhomme** (\*1960) a écrit des mélodies et des chansons pour le spectacle intitulé *Un Cocktail de Cocteaux*, dans lequel il tient lui-même le piano. Coproduit par le centre culturel régional de Verviers et le théâtre de l'Étuve de Liège, ce spectacle a été créé au festival de théâtre de Stavelot, le 9 juillet 2004. La mise en scène est due à Vincent Goffin, la scénographie à Véronique Cordonnier, les costumes à Rose Born. Deux acteurs, Delphine Bouhy et Jean-Philippe Thonnart, personnifient les deux facettes d'un même homme dans une vingtaine de textes sélectionnés – pour leur contenu en miroir – parmi les poèmes, pièces de théâtres, monologues et extraits de films de Jean Cocteau. Les textes ne sont pas simplement récités ou chantés : ils s'intègrent dans une mise en scène tantôt réaliste tantôt onirique, soutenue par un décor minimaliste très fonctionnel.

Des vingt textes illustrés dans ce spectacle, huit sont chantés par les acteurs, tandis que les autres bénéficient néanmoins d'une musique de transition, soit en ouverture soit pour l'enchaînement avec le texte suivant. Philippe Preudhomme a écrit la musique de ce spectacle en respectant l'idéologie du Groupe des Six. Son écriture répond à un souci visuel de traduction musicale du texte<sup>110</sup>, à la manière d'Erik Satie dans *Sports et Divertissements*. Ainsi, *Il faut nous dépêcher* comprend un thème de quelques notes rapides et une grande descente dans un mouvement chromatique. La musique de *Je n'aime pas dormir* rappelle la berceuse bien connue *Do-do, l'enfant do*. Un élan de croches, puis une tenue suivie d'une chute de croches ouvrent l'air intitulé *Au moment de plonger*. Par ailleurs, divers motifs musicaux sont récurrents dans tout le spectacle : le motif du poète, celui du ruban (le fil de la vie qui se déroule), le

109/ *OPC*, p. 360 et *OPC*, p. 313.

110/ Entretien avec le compositeur, juillet 2004.

motif de *Quand tu verras mourir* ou celui de *Il faut nous dépêcher*. L'*Ouverture* par laquelle commence le spectacle est essentiellement instrumentale, mais elle s'apparente à un poème sans paroles mis en musique puisque le piano reprend, mélange et développe chacun des motifs énoncés ci-dessus, procédé qui apporte cohésion et cohérence aux textes qui viennent ensuite s'enchaîner les uns aux autres sans interruption. Quatre mélodies sont chantées par l'actrice : *Il faut nous dépêcher*, *Au moment de plonger*, *L'Age ingrat*<sup>111</sup>, tandis que deux autres sont destinées à la voix d'homme : *Quand tu verras mourir*, *Je n'aime pas dormir*<sup>112</sup>. Une seule chanson, *La Dame de Monte-Carlo*<sup>113</sup>, est interprétée tantôt par l'homme, tantôt par la femme, mais le couplet réunit les deux voix en duo. *Je l'ai perdue*<sup>114</sup> est un texte récité qui bénéficie d'une musique d'accompagnement improvisée à chaque spectacle et qui évoque la musique foraine.

S'il compose dans la lignée du Français Henri Dutilleux, Philippe Preudhomme est néanmoins un compositeur éclectique qui s'adapte avec souplesse aux commandes qui lui sont faites. Sorte de caméléon musical, il saute d'une symphonie pour grand orchestre à un quatuor à cordes, d'une musique de scène à des pièces pour l'inauguration de nouvelles orgues en passant par la musique de cabaret ou une pièce stylisée de jazz. Ses compositions lui ont déjà valu quelques prix remarquables, notamment le premier prix du Concours international de Suita (Japon 1999) et le prix Arthur de Greef de l'Académie royale de Belgique (2004). Formé également à l'art dramatique, il peut aisément enfile le costume de comédien et se produire dans des spectacles tels que Satie dans *Parade*, avec Bruno Coppens dans le cadre de « L'orchestre à la portée des enfants » (2000).

## Conclusion

Si Jean Cocteau a contribué en 1919 à promouvoir en Belgique les compositeurs français de la première heure qui l'ont mis en musique, les compositeurs belges ou vivant en Belgique ne sont pas restés indifférents à sa poésie. Certes, la production est loin d'atteindre l'importance enregistrée en France, mais parmi les autres pays qui comptent des compositeurs inspirés par Cocteau, la Belgique se place en tête du peloton aux côtés des États-Unis. La

111/ Ces poèmes sont publiés dans *OPC*, respectivement aux pages 368, 363 et 521.

112/ *OPC*, p. 360.

113/ *LPTC*, p. 1339-1341.

114/ *LPTC*, p. 1349-1350.

création musicale sur ces textes a débouché sur des genres musicaux variés : musique de scène, musique de ballet, musique de film, chansons, chœurs a cappella et surtout mélodies. Aucun des spécialistes de Cocteau n'a jamais cité un seul des 14 compositeurs qui se sont servis des 42 textes signalés ci-dessus : aucun de ces compositeurs ne figure dans les notes accompagnant la publication des poèmes rassemblés dans les *Œuvres poétiques complètes* de la Pléiade ni dans celles du volume consacré au *Théâtre complet*. Les musicologues semblent tout aussi peu informés : à part la mélodie *Batterie* de Jean Absil, aucune des œuvres inspirées par Cocteau évoquées ci-dessus ne figure dans les articles consacrés à ces compositeurs dans le très renommé *New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>115</sup>.

Puisse cet exposé encourager nos interprètes à inscrire à leurs programmes des œuvres de Cocteau mises en musique par des compositeurs belges. Puisse-t-il également inciter quelques-uns de nos éminents compositeurs, particulièrement ceux qui appartiennent à cette Académie royale de Belgique, à suivre les traces de leurs prédécesseurs Jean Absil, René Barbier et Marcel Quinet<sup>116</sup>. Ils maintiendront ainsi l'intérêt pour l'œuvre d'un poète qui, après sa disparition, n'a jamais connu de purgatoire.

115/ Stanley Sadie (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians II*, London, Macmillan, 2/2002, 29 vol.

116/ Ces compositeurs ont été respectivement élus à l'Académie royale de Belgique en 1955, 1968 et 1976.

# **Le doux géant et le funambule. L'amitié Goffin-Cocteau**

Par M. Marc DANVAL

Comment deux êtres aussi différents – je serais même tenté de dire diamétralement opposés – ont-ils éprouvé le besoin de se rencontrer, de s'écrire, de partager des moments, bref de vivre une amitié sincère. Il y a à cela trois causes essentielles : le jazz, une femme et la poésie.

Cette rencontre autour de Cocteau et la Belgique est bien utile dans la mesure où la plupart des biographes français ne s'en tiennent qu'à Cocteau et la France, évidemment le pays où sa créativité s'est le mieux épanouie. Mais ce n'est pas une raison pour oblitérer son intérêt pour la Belgique et certains auteurs belges. Dans son travail sur Cocteau, son dernier biographe, Claude Arnaud, ne cite pas une seule fois notre pays. Sauf pour le service militaire de Cocteau qu'il situe à Coxyde et non à Nieuwport. La première fois que Cocteau et Goffin se sont rencontrés, c'était à l'occasion d'une conférence au Jeune Barreau, Goffin y était très actif. Immédiatement, les deux hommes se sont sentis des atomes crochus dans la mesure où ils venaient, quelques années auparavant, de découvrir le jazz par le biais, d'ailleurs, du même orchestre, celui qui fut le premier à venir à Paris puis à Bruxelles : The Mitchell's Jazz Kings. L'homme de spectacle Léon Voltera était propriétaire du casino de Paris et avait ouvert dans les caves, à la rue de Clichy, un cabaret, qui s'appelait Le Perroquet. Il a fait exactement la même chose à Bruxelles, quand il est devenu directeur du théâtre de l'Alhambra au boulevard Émile Jacqmain. Goffin avait son premier cabinet d'avocat à proximité de ce théâtre. C'est là qu'un soir, il découvre avec émerveillement l'orchestre des Mitchell's Jazz Kings. Ce groupe de sept musiciens avait débuté le 24 janvier 1920. L'orchestre était composé de

Crickett Smith (trompette), Frank Withers (trombone), James Shaw (sax-alto), Dan Parish (piano), Joe Meyers (banjo-ténor), Wilbure Kildare (basse) et Louis A. Mitchell (leader et drums). Quant au répertoire, Goffin se souvient avoir entendu, il le raconte dans ses mémoires, *I'll see you in my dreams* ou *Old Man Jazz*. Goffin, littéralement subjugué par l'orchestre, remarque un jeune clarinettiste. Peu après, il deviendra un maître du saxophone soprano. Son jeu totalement inédit le bouleverse. Il s'appelle Sidney Bechet. Parfois, il faisait en effet des remplacements au sein du groupe.

Non seulement Goffin allait devenir le seul intellectuel européen francophone à révéler la musique syncopée, mais il devança les Américains eux-mêmes sur leur propre terrain. Le premier texte significatif de critique de jazz paraît en juillet 1922 dans la revue littéraire dirigée par Franz Hellens *Le Disque vert*. Ce qui fit dire au poète et homme de jazz, Carlos de Radzitzky : « Goffin jouera vis-à-vis du jazz, le rôle d'un Apollinaire vis-à-vis du cubisme. »

Et j'ajouterais à ce que disait mon ami Carlos que Goffin allait entreprendre pour Louis Armstrong ce que firent Léon Daudet pour Marcel Proust, Octave Mirbeau pour Maeterlinck, Barrès pour Montherlant ou Valéry Larbaud pour Drieu la Rochelle. Bien plus tard, il dédicacera sa biographie d'Armstrong à Cocteau. Paul Éluard l'avait publiée en feuilleton dans *Les Lettres françaises*. Après avoir écouté les Mitchell's, Goffin dans ce style lyrique qui lui est propre dans *Aux frontières du jazz*, le tout premier ouvrage paru au monde sur cette nouvelle révolution musicale, le livre est préfacé par Pierre Mac Orlan, oui Goffin écrit ceci :

Oh ! premières après-midi du thé que je passai, tassé dans un petit coin du bar, à écouter religieusement les volutes cadencées des Mitchells ; illumination tout au fond de moi-même, difficulté si agréable de raccommoder tous les hoquets, les breaks et les contre-temps, pour retrouver une mélodie diffuse et impalpable, joie de rencontrer les mêmes têtes d'amis installées aux mêmes places et se reflétant dans les mêmes glaces et puis certaines minutes surtout où la salle submergée, cahotée, entraînée, battait des mains, accompagnait et réclamait un nouveau refrain lorsque le jazz s'était éteint.

De son côté, Jean Cocteau est enthousiasmé, j'insiste, par le même orchestre. Il écrit dans *Le Coq et l'Arlequin* ce qu'il a ressenti au sujet de ces musiciens qui, à Paris, accompagnaient le danseur Harry Pilcer :

Le Band américain l'accompagnait sur les banjos et dans de grosses pipes de nickel.

À droite de la petite troupe en habit noir il y avait un barman de bruits sous une pergola dorée chargée de grelots, de tringles, de planches, de trompes de motocyclette.

Il en fabriquait des cocktails, mettant parfois un zeste de cymbale, se levant, se dandinant et souriant aux anges.

Cocteau durant quelques temps sera titulaire de la rubrique jazz dans *L'Intransigeant*. Il avait d'étonnants dons d'imitateur. Paraît-il, il imitait à la perfection, un solo de trompette de Louis Armstrong grâce à une lame Gillette, une feuille de papier Job, un élastique et un verre de lampe. Autre personnage pivot entre Goffin et Cocteau, le saxophoniste Vance Lowry qui épatera également Léon-Paul Fargue. Il écrit à son sujet :

Bouillonnement de trouvailles, de sonates, de sauces anglaises et d'adultères rapides.

Dans cette atmosphère extraordinaire d'un bar qui s'appelait Le Gaya mais qui va devenir Le Bœuf sur le toit, Jean Cocteau jouait parfois de la batterie. Pas très bien, mais peu importe. Toujours le lien du jazz entre Jean et Robert puisque Goffin va fonder un orchestre The Doctors Mysterious Six, qui bien entendu était sept.

Quant à Cocteau, il n'abandonnait pas son intérêt pour le jazz. Un jour, Darius Milhaud m'a donné une superbe carte postale. On y voit le compositeur avec Jean Cocteau, portant canne et gants à la main, avec sous ce collage, car c'en est un, Billy Arnold's et Miss Novelty Jazz Band. Il n'existe guère de témoignages enregistrés de Goffin avec son orchestre. Il en est quand même un de Jean Cocteau avec le band de Dan Parish avec Crickett Smith à la trompette. On y entend le fameux Vance Lowry, non pas au saxophone mais au banjo. À travers de multiples discographies, je suis parvenu à savoir que ce 78 tours rarissime avait été enregistré à Paris le 12 mars 1929.

Dans son interprétation, Cocteau épouse admirablement les rythmes syncopés. Outre le jazz, il y a un personnage qui va rapprocher ces deux hommes si différents. Dans la mesure où Robert Goffin était un hétérosexuel affirmé et Cocteau homosexuel. Mais, ça leur était bien égal de même qu'à Ernst Moerman, ce grand poète mort si jeune, qui nous a laissé dans l'ombre de *Fantômas*, des textes admirables qui très heureusement ont été exhumés lors d'un spectacle au Rideau de Bruxelles. Moerman était ami avec Cocteau. C'était un des grands fervents de Goffin. Nous trouvons donc là une nouvelle filiation, un peu identique d'ailleurs, et très curieusement, à celle qui liait Cocteau et Goffin pour la boxe et en particulier pour Al Brown. Goffin a écrit cet aveu magnifique : « Comme c'est bon d'être un poète parmi les femmes, les cyclistes et les boxeurs. »

Comme toutes filiations, elles sont un peu souterraines. Mais je vois un autre point de soudure avec la personnalité de la chanteuse

Yvonne George. Goffin me parlait souvent de cette femme étonnante dont on vient heureusement de sauver les témoignages grâce aux disques compacts. En prenant ces notes j'avais sous les yeux dans mon bureau une photo qui explique tout un univers. Elle réunit Cocteau, Yvonne George et Vance Lowry. Yvonne George a été le personnage central du roman de Robert Goffin : *Chère espionne*. Goffin en fut très amoureux, est devenu son amant, bien avant qu'Yvonne George ne préfère les femmes et malheureusement la drogue. Cocteau, qui tout de même avait eu des maîtresses, rappelez-vous Madeleine Carlier et surtout Nathalie Paley, était, un peu moins tout de même que Robert Desnos qui en était fou, amoureux d'Yvonne George. Mais, il y a une ambiguïté. Peut-être faisait-il semblant de la désirer afin de rendre jaloux Raymond Radiguet qui, au dire du compositeur Georges Auric, avait dit en les voyant et en ricanant : « Regardez, ce joli couple. »

Dans *Les Folies du music-hall*, Jacques Damase situe Yvonne George avec perspicacité dans un chapitre intitulé fort à propos « Les névrosés du music-hall ».

Habituée de Montparnasse, Yvonne George fut, au dire des contemporains, la plus grande artiste que la chanson nous ait donnée depuis Yvette Guilbert.

Longue, mince, sorte de grand pierrot aux cheveux roux, le visage pâle avec les yeux de fièvre et la bouche saignante de raisin, elle entendit jeter au public d'après-guerre, sur les scènes de music-hall et dans les boîtes de nuit, des chansons de bord, vieux couplets de marin, rectifiées pour la scène ; romantisme certes, mais il passait dans la musique fraîche un peu de la chanson du flux et du reflux, et des trémolos berceurs de cale.

Yvonne George débarrassait la scène des marins sucrés à la Théodore Botrel. Elle lançait à la mode des chansons frustes de bord. Elle payait comptant Yvonne George, comme Damia et Fréhel. Le Grand-Écart entendit une dernière fois Yvonne George. Jean Cocteau avait organisé ce gala.

Le Tout-Paris des dames snobs de la plaine Monceau et du boulevard Saint-Germain, dans un étalage de bijoux, de grands financiers, les richissimes cosmopolites, purent payer 500 francs la bouteille de champagne qui leur donnait le droit d'entendre une dernière fois cette voix brûlée, d'assister à cette douleur et cette vaine espérance. Un sanatorium de Suisse la prit peu de temps après. Elle s'y étioilait. Les journaux annoncèrent sa mort, mais elle n'était pas morte. Elle s'était simplement enfuie, s'arrachant aux médecins pour aller s'abattre dans un port. Elle expira dans une chambre d'hôtel, à Gênes, parmi les bruits de sirènes et l'appel des docks.

Oui, Jean Cocteau avait voulu la sauver. Mais il était trop tard. Après qu'Yvonne George fut incinérée au Père Lachaise en présence

de René Crevel et ses compatriotes, car elle était belge, Maurice Maeterlinck et Fernand Crommelynck, rares furent ceux qui citèrent encore après son nom. Ses cendres ont reposé durant quelques années au columbarium du Père Lachaise, nul ne les ayant réclamées, elles furent dispersées en 1971 au Jardin du Souvenir. Seul, dans ses poèmes de toute une vie, Robert Goffin fera résonner le nom d'un inoubliable et tendre souvenir.

Dans l'amitié Goffin-Cocteau, je vous ai fait part des liens qui s'étaient tissés d'abord par le jazz ensuite par la chanteuse Yvonne George mais il est bien évident qu'il y a avant tout la poésie. Tous deux sont des novateurs. Livrés « au pouvoir magique des mots ». Afin d'aider ceux qui n'entendent rien à la poésie, Goffin cite l'éloquent exemple, donné par Jean Cocteau, du sifflet d'Hermès. Ce sifflet était exposé dans la célèbre boutique de luxe du Faubourg Saint-Honoré. Seule l'ouïe des chiens le percevait. Cocteau expliquait que la poésie est identique au sifflet d'Hermès : une vibration de sensibilité qui touche certains lecteurs tandis que d'autres sont fermés à double tour à sa modulation. Explication simple mais prodigieuse. Goffin, qui était un personnage d'envergure, un Himalaya, avait très mal digéré que lors d'une visite au Pen Club, dont il était Président, Philippe Soupault se mette à injurier Cocteau. Goffin qui était à côté de lui, eut beaucoup de mal à se dominer. Néanmoins, en fin de séance, il insista sur le fait qu'il n'avait jamais entendu Cocteau dire du mal de qui que ce soit. Ce qui est la vérité même.

Jean Cocteau, à l'instigation de son ami Robert, fit plusieurs séjours en Belgique peu connus d'ailleurs et que ses biographes ont totalement négligés. Cocteau venait se reposer à Sept Fontaines où Robert Goffin avait écrit *Aux frontières du jazz*. Un hôtel était là, charmant, au bord d'un étang et lorsqu'il fut abandonné, j'ai détaché de la façade – vous savez, ça c'est les collectionneurs – une plaque où il était mis avec une jolie illustration de berger allemand « Chiens admis ». Cocteau vint souvent, toujours sous les injonctions de Goffin, à Laethem-Saint-Martin visiter l'atelier de Saverys et à l'hôtel Saint-Christophe à Deurle, au bord de la Lys, sans oublier un mémorable festival du cinéma à Knokke-le-Zoute. Goffin, de son côté, rendait régulièrement visite à Cocteau, rue Montpensier puis à Milly-la-Forêt. Il va chez Francine Weisweiller à la Villa Santo-Sospir à Saint-Jean-Cap-Ferrat. Le hasard fit que j'ai assisté à une de leurs rencontres. J'allais à l'INR, à la place Flagey et Goffin en sortait en compagnie de Jean Cocteau. Robert fit les présentations qui pour moi n'étaient pas nécessaires, vous pensez, et me dit : « Veux-tu conduire Jean jusque chez moi, j'arrive dans un instant. » Nous n'avions pas une bien longue route à faire puisqu'il suffisait de longer les étangs d'Ixelles, de monter la rue du Lac jusqu'à

l'endroit où s'élevait, car il a été démoli et remplacé par une horreur, l'hôtel particulier de Robert Goffin. Deux minutes après notre arrivée, alors que j'avais subi avec ravissement les sortilèges de la conversation de Cocteau, Goffin nous rejoignit et je l'entends encore dire à sa bonne ces mots tout de même très peu poétiques : « Allez donc vite nous chercher du boudin en l'honneur de Monsieur Cocteau. » Gentiment, il m'invita à rester auprès d'eux. Tout à fait entre nous, ce boudin était infect mais à la fin du repas, Cocteau qui était la gentillesse même nous dit qu'il n'en avait jamais mangé de meilleur. Ce qui revient à dire que les poètes peuvent parfois être de sacrés menteurs.

Il y avait à Genval dans le bureau de Robert Goffin, ce que j'appelais le « tiroir secret ». Avec d'innombrables lettres d'écrivains illustres, et de temps à autre, malgré l'impatience légendaire de mon ami, je parvenais à recopier quelques-unes de ces lettres dans la crainte qu'un jour elles ne disparaissent. Ce qui très heureusement ne fut pas le cas. C'est ainsi que j'avais retranscrit une magnifique lettre de Cocteau illustrée de dessins, dont je ne vous lis qu'un extrait car elle est longue et que je suis prisonnier de mon ennemi public numéro un, le temps :

Mon cher Goffin, quoi de plus seul qu'un poème en langue française ? Quoi de plus nu, de plus inconnu, de plus paille, de plus crèche, de plus bœuf, de plus âne ? Quoi de plus menacé par des massacres d'innocence, mais aussi, quoi de plus étoilé, de plus visité par des simples, par des mages, par des rois ?... Et lorsque le football aura même vaincu la corrida en Espagne ou l'opium en Chine, lorsque la poésie deviendra (en surface), une sorte de journalisme lyrique, les vrais poètes redeviendront ce qu'ils n'auraient jamais dû cesser d'être : Des mandarins penchés les uns vers les autres et se confiant des secrets à l'oreille.

Il écrit ce texte le jour même où il dessine la couverture du livre de Goffin *Les Voleurs de feu*.

Goffin a parlé abondamment de Cocteau dans son œuvre. Dans *Entrer en poésie*, il écrit :

Je passai quelques heures ce soir-là avec Jean Cocteau. Jamais il n'avait été si brillant. Ses anticipations se mouvaient à l'aise sur un plan astral que nous n'atteignons pas toujours.

Dans le chapitre intitulé « Métabolisme poétique de Jean Cocteau », extrait de son livre *Fil d'Ariane pour la poésie*, il écrit ses lignes essentielles :

En réalité nous avons affaire à un homme fermé à double tour qui ne reçoit que lui. Ses premiers livres étaient des escaliers vers le sanctuaire, il a supprimé les escaliers. Il a supprimé les ponts. On

n'atteint le sanctuaire que grâce à des passages dissimulés que Cocteau seul connaît et multiplie.

Tout est dit, tout est compris.

La plaquette la plus rare signée Jean Cocteau, a paru dans la collection de la « Petite Dryade » à Virton, en 1961. Elle s'intitule *Robert Goffin : l'homme et le poète*. Après avoir entendu ce que Goffin disait de Cocteau, sans doute est-il intéressant de savoir ce que Cocteau écrivait de Goffin, notamment au sujet de ses recherches sur Arthur Rimbaud :

Avocat et poète, Robert Goffin sera donc d'office l'avocat du diable. Seulement, si ce diable se fait parfois prendre pour Dieu, il arrive que Dieu se fasse prendre pour le diable afin de mettre en éveil la perspicacité d'une vertu trop sûre d'elle-même. J'admire l'aisance avec laquelle Goffin se débrouille dans notre interminable procès. N'est-il pas le seul vrai défenseur de Rimbaud et de Verlaine puisqu'il a gagné sa cause, sans mensonges ? Le secret de cette réussite vient de ce qu'il est parvenu à habiter par l'intelligence le même monde que les coupables et qu'il connaît le mystère de la véritable innocence. Il a senti que, poète, je triomphe par amour, sachant que de toutes les armes, l'amour reste encore la plus efficace, celle qui ne trompe jamais à la longue.

À propos de son roman *L'Homme du Colorado*, Cocteau lui écrit le 23 août 1958 :

Doudou émerveillé me lit ton livre et je partage son émerveillement. Les bidets rangés comme les sphinx à Karnak, voilà de l'extraordinaire. Nous sommes à la chute – à la fin de ce mamamouchi formidable !

Il y a une photo que j'adore des deux amis avec un Goffin gargantuesque énorme, écrasant presque son ami Cocteau plutôt du genre fluet. Finalement, ces poètes, je l'ai déjà dit, étaient à l'opposé l'un de l'autre. Mais en quoi cette différence aurait-elle pu altérer une amitié où la tendresse apparaissait lorsque Cocteau termine une de ses lettres à Goffin par : « Bouche à oreille et cœur à cœur, je t'embrasse. »

Après avoir assisté, totalement bouleversé et étant placé avec la famille à l'enterrement de Jean Cocteau à Milly-la-Forêt, Goffin écrit :

Invisible l'ange Heurtebise surveillait dans les odeurs de buis  
Il n'y aura définitivement plus autant de larmes et de fleurs  
Ni une telle multitude dans pareille irrémédiable solitude  
Pendant dix mille ans à Milly-la-Forêt

# Cocteau et le surréaliste belge Ernst Moerman

Par Mme Dominique NASTA

C'est David Gullentops qui m'a mise sur la piste de l'amitié complice que partageaient Jean Cocteau et Ernst Moerman, auteur proluxe malgré sa disparition prématurée, surtout connu par son unique film, un « muet-sonorisé » réalisé en 1937, *Monsieur Fantômas*. Au départ du rapprochement entre Moerman et Cocteau, qui dans *Léone* consacre plusieurs lignes à celui qu'il qualifie de « roi de 1911 », il n'y pas uniquement, comme on pourrait le penser, l'engouement commun aux avant-gardes belges et françaises pour l'emblématique Fantômas.

Super-héros créé par Souvestre et Allain, immortalisé à l'écran une première fois par la série d'épisodes signés Louis Feuillade, fixé maintes fois sur la toile d'un Magritte, habitant la poésie d'un Breton et d'un Desnos, il se retrouve au panthéon des valeurs surréalistes selon l'exigeant Ado Kyrou. L'auteur de *Surréalisme au cinéma* est néanmoins sans pitié pour « la petite bêtise » qu'est à ses yeux *Le Sang d'un poète* de Cocteau<sup>1</sup>.

Le jeune Ernst Moerman, avocat, poète et dramaturge à ses heures, habitué des cercles surréalistes belges, « inoubliable méconnu, extraordinaire funambule » selon son biographe Carlos de Radzitzky, croise plusieurs fois le chemin de Cocteau, qu'il considère comme son véritable maître à penser. Il lui emprunte, écrit Radzitzky, qui fait la connaissance de Cocteau chez Moerman lors de la première

1/ Voir Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Arcanes, 1953, p. 56-62 pour *Fantômas* et p. 239 pour la critique du film de Cocteau.

à Bruxelles des *Chevaliers de la Table Ronde*, « l'amour des formules en trompe-l'œil » et un éclectisme pour le moins polyvalent<sup>2</sup>.

Voici les premiers vers du poème de Moerman « Vie imaginaire de Jean Cocteau » :

Jean Cocteau est un soleil bien mis  
 Qui cherche un peu partout son monocle  
 S'il existait réellement (mes lunettes ne sont pas de ce monde)  
 Je l'aurais déjà vu  
 J'aime mieux croire  
 Qu'il est mort le jour de sa naissance  
 Pendant que, dans le lit dévasté par la symétrie  
 Son frère jumeau prenait sa place [...]

Et « en miroir » la réponse-hommage de Cocteau, inédit paru dans la revue *Empreintes* en 1950 et reproduit dans « Les Cahiers du Rideau » en 1984 :

Moerman était un écorché vif... Il était fait de cordes, de fils, de rouages, de lampes rouges, de contacts, bref de tout un arsenal propre à émettre et à enregistrer les ondes<sup>3</sup>...

L'on ne peut s'empêcher d'évoquer, avant d'entrer dans le détail d'un relevé comparatif visant l'établissement d'une taxinomie commune, le motif qui constitue, à notre avis, la clé d'accès aux territoires de l'œuvre des deux artistes : celui de la traversée du miroir, autrement dit du passage incessant d'un support énonciatif à un autre, d'un monde à l'autre, d'une condition à l'autre, qu'elle soit esthétique ou purement physiologique. Cocteau et, à sa façon quelque peu artisanale, Moerman essayent avec des fortunes diverses de resserrer les liens entre le poète, l'homme ordinaire, son double et le monde, entre l'art majeur et sa contrepartie galvaudée par la culture de masse, entre les mythes fondateurs et la mythologie personnelle de chacun d'entre eux, qu'il s'agisse du surréalisme belge ou de l'avant-garde française.

Contrairement à Jean Cocteau, qui subit de plein fouet les critiques de ses contemporains pour son refus de se plier aux règles « strictes » imposées par le mouvement surréaliste, Moerman évolue dans une Belgique qui, comme on l'a maintes fois rappelé, connaît plusieurs vagues de surréalisme, en littérature, en peinture mais aussi pour ce qui est du domaine cinématographique. Il suffit, à ce titre, de

2/ Cf. Carlos de Raditzky, « Prose pour un oiseau mort », dans Ernst Moerman, *Œuvre poétique*, Bruxelles, André de Rache Éd., 1970, p. 11-21.

3/ Les deux citations : celle extraite du poème de Moerman ainsi que l'inédit de Cocteau figurent dans la revue *Empreintes*, n° 7-8, 1950, p. 124-125.

rappeler la première vague d'essais surréalistes signés Henri Storck (*La Mort de Vénus, Pour vos beaux yeux*, 1929), également auteur d'un scénario aux accents surréalistes *La Courte Échelle*, ou Charles Dekeukeleire, auteur d'une très expérimentale *Histoire de détectives*, et surtout *La Perle* réalisé à Paris à la même époque par le Belge Henri d'Ursel. Ce dernier retournera en Belgique et soutiendra assidûment les vagues ultérieures de ce même courant à travers son activité au sein de l'Écran du Séminaire des Arts, ancêtre de l'actuelle Cinémathèque, en projetant notamment le film de Moerman devant un public de connaisseurs bien plus tolérants que leurs homologues parisiens<sup>4</sup>.

Si *Monsieur Fantômas* relève d'une deuxième vague, il y en aura bien une troisième à la fin des années cinquante. Plusieurs pionniers de l'essai et de la peinture surréaliste tels que Marcel Mariën (auteur dans les années trente du manifeste *Un autre cinéma*) ou René Magritte (auteur de *Les Lèvres rouges*, co-scénarisé par Lecomte et Scutenaire) n'hésiteront pas à se lancer dans des entreprises proches de l'écriture automatique ou d'un anti-cléricalisme qui aurait pu rendre perplexes Dali et Buñuel, je pense bien sûr à l'inénarrable *Imitation du cinéma* de Marcel Mariën (1959).

Le pari des modernes qui peuplent l'avant-garde surréaliste dont Cocteau ne se sent pas toujours solidaire et qui d'ailleurs le rejette cruellement en France, à travers les critiques acerbes d'Apollinaire, Éluard, Breton et plus tard Kyrrou, est de chambouler le territoire des habitudes acquises dans le processus de lecture d'une œuvre artistique. Luis Buñuel, contemporain de Cocteau et bénéficiant d'un même mécène pour la production du *Chien Andalou*, est souvent comparé à l'auteur du *Sang d'un poète*, alors que les mécanismes créatifs sont assez différents. Buñuel affiche une mise en application on ne peut plus rigoureuse de l'écriture automatique, à travers les juxtapositions aléatoires d'images mentales à forte connotation sexuelle, alors que Cocteau se préoccupe surtout de l'établissement d'un juste dosage entre l'espace du quotidien et celui des rêveries poétiques conçues pour briser la continuité spatio-temporelle<sup>5</sup>.

Le poète-voyeur à la perruque et au buste nu est relayé par Cocteau-narrateur qui avoue par écrit « être pris au piège par [son] propre film », car le travail de la création est un don mais aussi « une

4/ Voir à ce sujet l'article d'Olivier Smolders, « Cinéma et surréalisme en Belgique », *Textyles*, n° 8, numéro consacré aux « Surréalismes de Belgique », novembre 1991, p. 269-281.

5/ Voir Steven Kovacs, *From Enchantment to Rage: The Story of Surrealist Cinema*, London, Fairleigh Dickinson, 1980, p. 176-178.

blessure ». À l'image d'Orphée qui pénètre dans deux mondes, le monde terrestre et celui des enfers, le poète coctalien côtoie sa chambre et se laisse entraîner par le jeu des objets vivants (la statue, le blason) dans celui de son imagination : s'ensuivent des visions contrastées « par le trou de la serrure » à la manière des occurrences scopiques du cinéma primitif. À ceci s'ajoute le rêve cauchemardesque de la vie d'écolier, associé au jeu sanglant des cartes du destin : cette deuxième série narrative est « déballée ». Sur une scène de théâtre dont les seuils (les loges peuplées de spectateurs amusés) sont clairement définis.

Pour le funambule Moerman, boudé par plusieurs anthologies de la littérature belge, oscillant perpétuellement entre une carrière d'avocat et les délices de la vie de bohème, le passage de l'écrit – il consacre plusieurs séries de poèmes et un essai de dramaturgie à *Fantômas* – à l'écran s'avère une nécessité avouée : « dès lors abandonnant la chose écrite, l'encre et les linotypes, j'ai conçu le dessein de servir la poésie...de la rendre visible et de l'imposer par l'image<sup>6</sup> ».

Il prend le risque de réaliser, au travers de moyens somme toute assez artisanaux (beaucoup de plans fixes, pas de comédiens connus, recours au muet sonorisé et usage fréquent des intertitres) un moyen-métrage sans prétention qui, depuis sa redécouverte vers la fin des années quatre-vingt, figure sur de nombreuses couvertures d'ouvrages consacrés à l'avant-garde du cinéma belge. Le personnage central, si l'on peut le qualifier ainsi, interprété par Léon Smet alias Jean-Michel, subit d'incessantes métamorphoses dont il est en même temps l'artisan. Fidèle aux principes de la libre association, Moerman le place dans un espace-temps sans entrave : ici masqué sur une plage déserte, là en haut-de-forme sur un toit en clin d'œil à Magritte, c'est une véritable girouette qui observe sans être observé et n'est à l'aise qu'au sein de « l'entre-deux ».

Pour ce qui est des seuils intertextuels et métatextuels de la narration, on retrouve chez Cocteau comme chez Moerman une volonté affichée d'autoréflexivité. La chronologie de l'œuvre cinématographique coctalienne est liée de manière indissoluble à ses propres écrits, à des adaptations et à bien d'autres films dont il signa le scénario ou les dialogues. On peut donc parler de voix pré-filmiques comme celles d'*Orphée* (1950), du couple maudit de

6/ Cf. Ernst Moerman, dans *Le Rouge et le Noir*, numéro spécial du mercredi 29 septembre 1937, cité par Dominique Païni dans l'entrée qu'il consacre à *Monsieur Fantômas* dans *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, Guy Jungblut, Patrick Leboutte, D. Païni (éds), Crisnée, Yellow Now, 1990, p. 208-210.

*l'Aigle à deux têtes* (1948) ou encore de la famille incestueuse des *Parents terribles* (1949). Ces voix-personnages – renvoyant souvent à des époques mythiques et lointaines, biaisées par le jeu pour le moins emphatique d'un Jean Marais que Cocteau conçoit comme un même-autre, – marquent leur propre territoire filmique. L'espace ainsi façonné ne demeure pas figé dans un classicisme déclamatoire. Alors qu'il laisse aux autres le soin d'écraniser le sublime monologue moderne qu'est *La Voix humaine*, l'écrivain-cinéaste se charge de moderniser ses textes à travers une visualisation insolite de la puissance de la parole. Dans *Orphée*, les dialogues entre l'ange Heurtebise, la Princesse incarnant la Mort et le poète, rendent l'irréel très concret et obligent le spectateur à percevoir les échappées temporelles comme des paramètres naturels du discours filmique : « Chacun de nous, dit la Princesse à Orphée, possède sa mort qui le surveille depuis sa naissance » ou bien encore « Vous cherchez trop à comprendre ce qui se passe, cher Monsieur, c'est un grave défaut ». L'espace de la représentation filmique devient dès lors très perméable à des changements brusques d'éclairage, d'échelle des plans, de trucages en tout genre. Peu à peu, le lien entre l'homme et le monde est enfoui, il y a selon l'expression de Fabrice Revault d'Allones « inévidence du réel<sup>7</sup> ».

Plusieurs lieux hermétiques célèbrent l'idée paradoxale d'un champ de forces incessantes dans *Les Enfants terribles* et bien davantage dans *L'Aigle à deux têtes*, où Cocteau fait dire aux protagonistes : « LA REINE : Depuis ce matin, j'ai été traversée par toutes les folies des femmes » « STANISLAS : Et moi, par toutes les folies des hommes » (Acte III, scène 6). De telles brisures verbales des limites spatiales sont d'autant plus lourdes de sens qu'elles évoluent dans des cadres saturés par un bric-à-brac d'objets réels ou en trompe-l'oeil, qui laissent peu de place aux décors naturels. L'« intoxication des lieux » comme l'appelle l'exégète Bruno Roberti n'implique pas une caméra statique mais des champs/contrechamps et des ellipses des plus insolites<sup>8</sup>.

Le travail des frères Van Peperstraete derrière la caméra de Moerman est assez étonnant pour un moyen-métrage somme toute assez artisanal : tourné en décors naturels, *Fantômas* alterne les vues d'ensemble sur un littoral belge qui n'a rien à envier aux

7/ Pour une analyse détaillée des seuils de la narration et des occurrences de voix chez Cocteau, voir Dominique Nasta, « Cocteau-Almodovar : Hybridations de la (post) modernité cinématographique » dans le numéro n° 894 de la revue *Europe* consacré à Jean Cocteau, sous la direction de David Gullentops et Serge Linares, Paris, octobre 2003, p. 234-243.

8/ *Idem*, p. 239.

plages mystérieuses d'*Un Chien Andalou*, avec des vues en chiaroscuro d'un couvent de Nivelles, en y incorporant des objets surréalistes (clé géante, contrebasse cautionnant une des nombreuses métamorphoses du super héros) qui semblent s'intégrer parfaitement dans cet espace à rebondissements. Comme le film est muet, ce sont les intertitres et l'intéressante partition faisant souvent la part belle au contrepoint contrastant de Robert Ledent, qui font office de « voix alternatives ». Au refrain scriptural « Fantômes court le monde à la recherche de la femme qu'il aime », répondent les plans montrant une dactylo qui tape entre les vagues avec ses écouteurs et sa mine fort sérieuse. Au clochard qui joue du violon avec insistance fait écho une partition très moderne, sans pathos recherché. À une série d'intertitres dialogiques assez convenus « Elvire je vous aimerai toujours / Et je vous jure sur ce qu'il y a de plus précieux au monde », fait écho la maquette d'un bateau que de Raditzky reproduit dans le volume d'écrits de Moerman, en précisant qu'il s'agit d'un objet cher à l'artiste, lui rappelant les voyages d'une jeunesse vagabonde.

L'éclectisme de Moerman lui donne des airs de postmoderne avant la lettre autorisant les citations symbolistes (Elvire/Ophélie sur lit de fleurs dans la forêt mystérieuse) et les intertextes citationnels démontrant que l'artiste belge aime Éluard autant que Cocteau. On y voit la couverture de *Capitale de la douleur* et le carton suivant reprend « Vos danses sont le gouffre effrayant de mes songes / Et ta tombe et ma chute éternisent ma vie ».

Bien que très préoccupé par le transfert cinématographique de mythes relevant de l'antiquité gréco-latine aussi bien que judéo-chrétienne, Cocteau s'avère, tout comme Bergman, Fellini ou encore de nos jours Almodovar ou von Trier, pleinement capable d'établir sa propre mythologie. Le dénominateur commun de cette réappropriation mythique est sans aucun doute l'être hybride, androgyne, multiple, mi-homme, mi-femme, bicéphale, ici transsexuel, là à moitié animal. Ayant ouvertement affiché son homosexualité en tant que moteur de création d'une œuvre bravant les interdits et les idées reçues, Cocteau réussit à dépasser le cadre « étiqueté » qui aujourd'hui encore relève de la marge, de l'exception, de films montrés dans le cadre de festivals au public ciblé. Il est intéressant de remarquer combien la notion d'altérité, de différence sexuelle ne se traduit pas uniquement par ce qu'on a appelé « la sensibilité vamp », mais bien par une finalité universaliste, qui rend concret et familier le vertige de la métamorphose.

Le cas de Moerman est quelque peu différent, mais reste malgré tout, même pour une si courte période, dans le sillage des transferts en tout genre. On l'a vu par le biais du traitement « élastique » de la

spatio-temporalité qui rappelle sur un mode certes burlesque/mineur l'œuvre phare qu'est *Un Chien Andalou*. Mais ce n'est pas tout : l'œuvre écrite de Moerman inclut, hormis *Fantômas 33* (1933), un poème intitulé « Vie imaginaire de Jésus-Christ », précédé d'une « Introduction aux miracles », ainsi qu'une pièce en deux actes créée en 1936 *Tristan et Yseult*. Dans le premier poème qu'il lui consacre, « Fantômas... est un Centaure qui s'ennuie / De ne pouvoir descendre de cheval ». Passerelles on ne peut plus évidentes avec l'œuvre de Cocteau.

Pour ce qui relève de la diégèse filmique, nous assistons à maintes reprises à des variantes thématiques, voire même ethnographiques d'une même situation narrative, qui voit dans la mort/le suicide/le viol une étape nécessaire au devenir surréaliste : ainsi la scène de la femme alitée sur une place déserte « veillée » par deux paysans slaves, les chapeaux melon magrittiens remplaçant les agents disparus du commissaire Juve, ou encore la scène métatextuelle où un couple faisant écho aux vrais époux Magritte est vu en présence d'un chevalet où sied l'admirable reproduction du « Viol ».

La grande majorité des personnages centraux de l'œuvre coctailienne, qu'il s'agisse du jeune poète-voyeur, d'Orphée, de Stanislas et de la Reine ou par extension discursive de « la Bête », ne peuvent concevoir l'existence en dehors de « l'être pluriel » : « Je vous offre – dit Stanislas à la Reine – d'être vous et moi un aigle à deux têtes. » La transposition visuelle de cette pluralité autorise, dans le cas de Cocteau, les morceaux de bravoure les plus époustouflants, où la magie de Méliès rejoint le montage métaphorique des avant-gardes européennes. Le *Fantômas* de Moerman, sorte d'Œdipe aveugle avançant le visage masqué (« Enlevez votre masque / Il fait sombre ici » se disent les amoureux alors qu'ils baignent dans la lumière éclatante d'une belle journée à la plage), est lui aussi façonné pour affronter l'universel dans son éternel recommencement. Le carton final ne nous prévient-il pas « *Fantômas*, fin du 280.000<sup>e</sup> épisode<sup>9</sup> » ?

Concluons par une réflexion du même Carlos de Radzitzky, qui synthétise d'une façon on ne peut plus concluante non seulement l'évidente filiation poétique, mais aussi les liens visuels qui unissaient les deux artistes, nous confortant ainsi dans cette première tentative d'analyse comparée de leur travail cinématographique : « À la base de la plupart des images de Moerman, il y avait une logique intuitive, sortie tout droit des miroirs de Cocteau,

9/ Voir aussi à ce sujet, la partie consacrée par Philippe Dubois à « L'essai surréaliste » dans *Ça tourne depuis cent ans : Une histoire du cinéma francophone de Belgique*, sous la direction de Philippe Dubois et Edouard Arnoldy, Bruxelles, Communauté Française de Belgique/CGRI, 1995, p. 72.

de ceux qui “feraient bien de réfléchir avant de renvoyer les images”<sup>10</sup>. »

# Hommages à la reine Élisabeth par Jean Cocteau

Par M. David GULLENTOPS

Saluer la Belgique, c'est d'abord saluer la reine Élisabeth que je me représente toujours au milieu d'une des plus belles places du monde comme la reine au centre de la ruche en or des abeilles<sup>1</sup>.

Jean Cocteau et la reine Élisabeth se rencontrent pour la première fois en 1955, plus précisément le 19 janvier dans la résidence même de l'ancienne souveraine, au château du Stuyvenberg à Bruxelles. D'après le journal du poète établi et annoté par Pierre Chanel<sup>2</sup>, la reine souhaitait depuis longtemps cette entrevue. Cocteau, pour sa part, découvre en elle une personne timide, gracieuse, modeste, mais souffrant du cérémonial qui l'entoure et qui l'empêche de communiquer avec aisance avec l'ensemble des êtres humains. Il ne peut s'empêcher de rapprocher cette situation de celle vécue par un illustre membre de sa famille, son oncle Louis II de Bavière, face à un artiste comme Richard Wagner. Adorant la création, mais incapables de communiquer artistiquement, ces souverains n'ont alors, selon lui, pour unique recours que de devenir eux-mêmes « des œuvres, des drames, des tragédies ». Et Cocteau de conclure : « C'est le thème de *L'Aigle à deux têtes*. »

1/ Début du discours d'accueil prononcé par Cocteau devant la reine Élisabeth au Festival de Musique de Menton le 2 août 1962.

2/ Voir Jean Cocteau, *Le Passé défini IV. 1955*, texte établi et annoté par Pierre Chanel, Paris, Gallimard, 2005, p. 29-31.

Dès cette rencontre, la reine et l'artiste échangent lettres et télégrammes<sup>3</sup>. Élisabeth adresse principalement des remerciements pour l'envoi d'ouvrages et des vœux pour le nouvel an. À quelques reprises elle demande aussi des nouvelles du poète qui est régulièrement souffrant à cette époque et elle exprime même le désir de venir visiter la chapelle qu'il a décorée à Villefranche-sur-Mer, visite qu'elle réalisera lors de l'un de ses séjours sur la Côte d'Azur le 3 août 1962. Dans ses réponses, Cocteau se dit très touché par les nombreuses marques d'amitié qu'il reçoit de la reine, mais affirme surtout être particulièrement sensible à sa présence lors des événements importants de son existence. La souveraine assiste en effet, rappelons-le, à ses réceptions à l'Académie royale de langue et de littérature françaises et à l'Académie française qui ont lieu respectivement le 1<sup>er</sup> et le 20 octobre 1955<sup>4</sup>. Elle sera également présente à la création mondiale de la version originale de sa pièce *La Machine à écrire* au théâtre royal du Parc à Bruxelles le 16 mars 1956, ainsi qu'au discours qu'il prononce le 20 septembre 1958 à l'auditorium du pavillon de la France lors de l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles. Cocteau lui dédie d'ailleurs ce discours intitulé « Les Armes secrètes de la France<sup>5</sup> », tout comme il lui consacre deux poèmes, en l'occurrence *Chasse en musique*<sup>6</sup> et *Toast belge*<sup>7</sup> :

Chasse en musique

*S.M. la reine Élisabeth enregistre  
dans son parc les chants des oiseaux.*

Forêt mallarméenne à branches d'éventail  
Et, sœur des rossignols, n'osant que ce qu'ils osent,  
La Reine invente d'être un doux épouvantail  
Sur lequel les oiseaux se posent.

3/ Les lettres et les télégrammes de la reine sont conservés à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, celles et ceux de Cocteau aux Archives et Musée de la Littérature de la Bibliothèque royale de Bruxelles.

4/ La reine avait également l'intention d'assister à la conférence du poète sur Picasso qui devait avoir lieu au cercle des Amitiés françaises le 30 septembre 1955, mais qui a finalement été reportée au 4 octobre 1955. Or, à cette date, sa présence était déjà requise à l'Ambassade de l'Inde.

5/ Voir *Poésie critique II. Monologues*, Paris, Gallimard, 1960, p. 221.

6/ Dans *Hommage à sa Majesté la reine Élisabeth à l'occasion de son jubilé (1876-1956)*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1956, p. 57 ; mais non repris dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 et 2005.

7/ Manuscrit signé et daté « Saint Moritz 1957 » et reproduit en fac-similé dans *Bruxelles. Ville en forme de cœur*, Bruxelles-Paris, Éditions universitaires, 1957, p. 1. Le poème figure avec des variantes de ponctuation dans *Œuvres poétiques complètes, idem*, p. 1164.

## Toast belge

À ton bûcher Phénix j'ajouterai ma bûche  
C'est pour nous que tu meurs et renais de la mort  
Bruxelles ! douce main de la France qui dort.  
Et je vois sur ta place au centre de la ruche  
La reine Élisabeth comme une abeille d'or.

Néanmoins, plus importants et significatifs à notre avis sont les trois textes en prose où Cocteau rend hommage à la reine Élisabeth et qui se distinguent par leur contexte de création autant que par leur mode de diffusion. Les deux premiers célèbrent le quatre-vingtième anniversaire de la reine. Sous le titre « L'Anniversaire de la reine Élisabeth. Le cadeau de Jean Cocteau », le premier hommage paraît le 24 juillet 1956 en première page du *Soir*<sup>8</sup>. Le poète y développe l'essentiel des propos qu'il avait consignés dans son journal (cf. *supra*) et saisit l'occasion pour exprimer explicitement sa reconnaissance pour la présence de la reine aux événements importants de sa vie :

Petite de taille et d'âme grande, la reine Élisabeth s'excuse d'être reine en étant une artiste, d'être une artiste en étant reine.

« Je ne suis qu'une artiste », semble dire la Reine. « Je ne suis qu'une reine », semble dire l'artiste, lorsqu'elle s'exprime par l'entremise de l'archet, de la glaise ou de la toile.

Le rêve de sa mystérieuse famille n'était-il pas d'échapper anarchiquement à l'étiquette par une soif du règne qu'on gagne, par un désir instinctif de créer une œuvre et, à défaut de le pouvoir, *d'en être une*, au risque de se métamorphoser en tragédie.

Mon étoile avait permis que cette transparence, voilant mal une magnifique âme nue, que ce robuste fil de la Vierge, que ce faible souffle, capable, dirait Gongora, « de donner sa forme aux trompettes », m'assistassent – coup sur coup – en Belgique et en France, lorsque leurs Académies m'élurent.

Elle était aussi présente, cette princesse, attentive et « toujours étonnée », alors que nous vîmes créer *La Machine à écrire* au théâtre royal du Parc de Bruxelles.

Quand la reine Élisabeth ajoute à un spectacle celui de Sa grâce, une sorte de purification en chasse les mauvais anges, avec l'eau bénite de l'intelligence et du cœur.

Belges, je souhaite longue à votre patrie la chance de posséder l'exorcisme d'un sourire apte à vaincre le diable, à fondre les

8/ Signalons l'existence de deux manuscrits : le premier conservé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, le second, signé et daté 1956, aux Archives du Palais royal (Secr. ÉL./ Div. A/48-2).

glaces du respect, à supprimer les distances qui éloignent de ses compatriotes une souveraine éprise des moindres contacts humains.

Auprès de Votre Majesté, il me faut faire un effort afin de n'oublier pas le protocole. C'est, du reste, cet oubli que Son bel œil quête, si nos habitudes et les circonstances commandent.

Cet œil de biche a l'air toujours de dire : « Efforcez-vous de ne voir en moi qu'une pauvre personne qui souffre d'en statufier d'autres sur sa route et ne cherche qu'à entrer dans la ronde sans que les danseurs ne se mettent au garde à vous. »

Et bien, pour Son anniversaire, le seul cadeau que je puisse me permettre d'offrir à Votre Majesté, sera de lui avouer que jamais je ne m'incline en face de la noblesse de son rang, mais en face de celle d'une femme qui résume, à mes yeux, toutes les vertus idéales de son sexe.

Le deuxième texte est enregistré par le poète et diffusé le 25 juillet 1956 sur les ondes de la radio belge<sup>9</sup>. Cocteau y retravaille et subsume les thématiques de l'hommage précédent, ce qui confère au texte une plus grande densité. Notons aussi l'association de la reine à la Grand-Place de Bruxelles, pour laquelle le poète n'a cessé de clamer son admiration<sup>10</sup> :

Madame,

Si je me permets de souhaiter un bel anniversaire à Votre Majesté, ce n'est pas seulement par le respect que je porte à sa personne royale, mais par la reconnaissance et l'admiration affectueuse que j'éprouve pour un cœur jamais distrait malgré les mille et mille charges qu'il s'impose.

Jamais la vie ne m'apporte une récompense de mes efforts sans que, par sa présence ou par un geste de sa petite main laborieuse, Votre Majesté ne me fasse le cadeau d'un signe. Rien n'est plus timide, rien n'est plus simple, rien de plus attentif que ce bel œil bleu dont la Reine illumine la Belgique et l'amitié qu'elle porte aux artistes, ses frères.

D'être reine, Votre Majesté s'en excuse en disant : « Je ne suis qu'une artiste. Je peins, je sculpte, je suis musicienne. » De peindre, de sculpter, d'être musicienne, elle s'excuse en disant : « Je ne suis qu'une reine. »

9/ Émission où seront également diffusés les hommages du recteur Souriau de l'Université de Lille, d'Émile Guilels, de Pablo Casals, de Yehudi Menuhin et de Jacques Ibert.

10/ Voir l'extrait suivant d'un poème de *Plain-chant* (1923) : « Bruxelles, dont la place est une riche théâtre » dans *Œuvres poétiques complètes, op.cit.*, p. 367.

Une âme qui s'habille d'un corps par simple pudeur, voilà ce qui donne à Votre Majesté cette apparence d'être une force et un souffle, d'être fragile et infatigable.

Je souhaite à mes amis belges de conserver précieusement le portechance que Votre Majesté représente avec son sourire et l'or moral qu'elle jette sur eux et sur nous, comme une fenêtre de la place du marché de Bruxelles, la plus belle qui soit au monde.

Longue et douce vie à la reine Élisabeth.

Quant au troisième hommage, il paraît sous le titre « Achevée la veille de sa mort. La dernière œuvre de Cocteau : un hommage à la reine Élisabeth » dans la livraison du dimanche 13 et du lundi 14 octobre 1963 du *Soir*<sup>11</sup>. À l'origine, le poète avait également enregistré ce texte lors d'une entrevue avec Sophie Sorokine à Milly-la-Forêt le jeudi 10 octobre 1963 entre 5 et 7 heures de l'après-midi. Il entendait ainsi prêter sa collaboration à la réalisation du court-métrage *L'Œuvre musicale de la Reine Élisabeth de Belgique* consacré au concours musical dont la souveraine était l'instigatrice<sup>12</sup>. L'enregistrement original a eu droit à trois diffusions qui diffèrent autant par le support que par la sélection du texte. Pour une raison qui nous est inconnue, le réalisateur du court-métrage, Patrick Ledoux, a apparemment opté pour ne laisser figurer sur la bande-son du film que deux fragments du discours<sup>13</sup>. Pour une raison plus compréhensible, un tout autre extrait<sup>14</sup> a été sélectionné pour être intégré à deux émissions commémorant le décès de la reine Élisabeth survenu en 1965 et diffusées, l'une le 24 novembre 1965 à la radio belge néerlandophone<sup>15</sup>, l'autre le lendemain à la radio belge francophone<sup>16</sup>. Heureusement, une partie plus consistante de l'enregistrement de la voix de Cocteau

11/ Signalons l'existence de deux manuscrits : un premier jet conservé à la Bibliothèque historique de la ville de Paris et une version autographe signée, portant l'indication manuscrite « jeudi 5 h » et conservée aux Archives du Palais royal (Patronage/ A 43).

12/ *L'Œuvre musicale de la reine Élisabeth de Belgique* (1963). Production : Ciné Vog Productions (Donner et Weis) et Ciné-Video International (W. Pitzelé). Scénario : Henri Weis. Réalisation : Patrick Ledoux. Copie conservée au Musée du cinéma de Bruxelles.

13/ Dans la transcription qui suit, les deux fragments de l'enregistrement original figurent entre crochets.

14/ Dans la transcription qui suit, ce fragment de l'enregistrement original figure entre astérisques.

15/ « Hommage à la reine Élisabeth. » Avec la participation de Herman Teirlinck, Jan Pijl, Camille Huysmans, Walter Van den Bergh, Anna Marinower, Korneel Heymans, Leonce Gras, Frans Brouw, Marnix Gijzen et Jean Cocteau.

16/ « Hommage à la reine Élisabeth. » Avec la participation de Roger Bodart, Marie Gevers, Lucien Christophe, André Maurois, la princesse Bobesco et Jean Cocteau.

a été conservée sur un disque d'hommage collectif intitulé « Hommage à sa Majesté la reine Élisabeth<sup>17</sup> ». Toujours est-il qu'il s'agit, soulignons-le, du tout dernier texte rédigé et enregistré par Cocteau :

Sa Majesté la reine Élisabeth n'ignore, pas davantage que Paul Valéry, les quarante années que durent les régimes politiques les plus graves et le rôle des chefs qui les illustrent.

Elle a noblement payé de sa personne, à l'exemple d'un mari admirable pendant les rudes circonstances où la vie s'oppose au rêve et semble vouloir sa perte. Courageuse, infatigable, libre, la reine Élisabeth n'hésite jamais à vaincre les obstacles, à chercher les routes qui ne se trouvent pas inscrites sur les cartes. Ces routes qui aboutissent aux lieux où l'art – alors que la science est faite de découvertes que les progrès détruisent – nous ouvre le règne des valeurs illégitimes.

[Aucun chef-d'œuvre n'en annule un autre. Une énergie secrète se change en cette vie des formes qui n'a rien à voir avec les formes de la vie et triomphe des cultes naïfs de l'actualité.]

En ce royaume protégé par le cercle farouche des muses, Sa Majesté la reine Élisabeth a choisi de venir en aide au langage universel de la musique et de saluer la désobéissance divine aux règles mortes, cortège royal de fautes sanctifiées par les imprudences successives du génie.

Les créatures d'une planète plus évoluée que la nôtre pourraient peut-être sourire d'un de nos savants illustres et de ce que nous supposons être un prodige de l'univers cybernétique.

Mais ces créatures ne sauraient sourire de Giotto ni de Van Gogh, de Purcell ni de Stravinsky, de Phidias ni de Rodin, parce que les artistes n'appartiennent qu'à la terre et ne s'y ruinent qu'au jeu dangereux des hommes sans prétendre résoudre les problèmes insolubles du cosmos.

Voilà le tapis volant d'une pourpre invincible sur lequel voyage la reine escortée par les anges musiciens de l'Apocalypse.

Parfois, dans le parc du château de Laeken, la reine Élisabeth se livre à une chasse étrange où son arme n'est pas une carabine, mais un magnétophone qui enregistre les vocalises des oiseaux.

17/ « Hommage à Sa Majesté la reine Élisabeth », Victory EP 7089, microsillon de 17,5 cm, 45 tours. Face 1 : Carlo Bronne, la voix de la reine Élisabeth (qui parle du compositeur Ernest Bloch), Antoine Ysaye et Yehudi Menuhin. Face 2 : Jean Cocteau, Paul Delvaux, les anciens de 14-18 et quelques mesures jouées par Eugène Ysaye. Nous remercions M. Pierre Chanel de nous avoir communiqué cette information et de nous avoir signalé que l'enregistrement reprend le discours de Cocteau du début jusqu'à « [...] sur le magnétophone nocturne de son cœur ».

Et si cette femme mince et inflexible semble craindre le seul bruit de sa voix, c'est qu'elle *écoute*. Elle *écoute*, elle *écoute* perpétuellement attentive à ce que Son silence récolte les chants humains sur le magnétophone nocturne de son cœur.

\*Lorsque les caprices du destin m'ont valu quelquefois un cérémonial d'hommage, toujours Sa Majesté la reine était là, et souvent sa fille, la reine Marie-José, aussi douce et aussi forte qu'elle, l'accompagnait.

Et si la reine Élisabeth m'honorait d'un baiser d'une sœur à son frère et me laissait lui répondre par un baiser de frère à sa sœur, c'est qu'elle estime qu'un poète n'a nul besoin d'être prince des poètes pour être prince.

[Et ce signe de la reine au Russe Alexis Michlin, gagnant du Concours musical 1963, sera le type du baiser de famille, marque de cette suprême illégalité d'une aristocratie dont le privilège sacré les médiums d'une puissance secrète dont chaque individu exceptionnel est la main-d'œuvre.]\*

Résumant, ne serait-ce que par son pâle et vif regard d'amour, les héroïnes de Maurice Maeterlinck, j'aime à me représenter la reine Élisabeth, debout, à Bruxelles, au milieu des ors de la plus belle place du monde, avec à la main, un sceptre qui n'est autre que la lyre mythologique d'Orphée.

Remarquons en fin de texte l'amalgame d'images qui s'inspire des héroïnes de théâtre et de *La Vie des abeilles* de Maurice Maeterlinck et qui permet de caractériser, aux yeux du poète, le personnage de la reine. Comme les princesses du dramaturge, Élisabeth est un être à cheval sur deux mondes. Comme la reine des abeilles au milieu de sa ruche, elle fournit un soutien sans réserve à l'ensemble des artistes.

Notre propos ne saurait se terminer sans s'interroger sur les sentiments que la reine Élisabeth éprouvait à l'égard de Cocteau après avoir reçu de sa part de si vibrants hommages. Lors du décès inattendu du poète survenu le 11 octobre 1963, un seul document, certes assez exceptionnel et suffisamment éloquent, peut en témoigner. À la nouvelle de sa disparition, la reine rompra en effet la discrétion qu'impose sa fonction pour demander au service d'information de Radio Luxembourg de diffuser le jour même le message suivant :

La nouvelle de la mort de Jean Cocteau me cause une immense peine. J'avais une profonde admiration pour son très grand talent, une vive affection pour sa personnalité si attachante.

Nous perdons en lui un véritable ami et surtout l'Académie royale de langue et de littérature françaises qui s'honorait de le compter parmi ses membres les plus éminents.

Élisabeth

# Jean Cocteau et la radiodiffusion belge

Par Mme Angie VAN STEERTHEM

Comme l'a révélé une étude précédente<sup>1</sup>, les allées et venues de Jean Cocteau en Belgique ont le plus souvent été ponctuées par des contributions à la radio belge. En témoignent tout particulièrement les interventions du poète sous la forme de témoignages lors de la présentation de l'une de ses œuvres dans notre pays – que ce soit une pièce de théâtre à Bruxelles, ou un film à Knokke-le-Zoute –, les interviews livrées en marge d'un événement dont il était la figure centrale – songeons à l'une des nombreuses conférences dans notre capitale –, voire les enregistrements des grands discours qu'il a été invité à prononcer et dont seuls les textes nous sont parvenus. De là l'idée nous est venue de rassembler et de présenter l'ensemble de ces contributions radiophoniques, mais surtout de les transcrire et de les commenter en fonction des informations qu'elles nous livrent. Bien entendu, nous ne nous concentrerons que sur les documents produits par la radiodiffusion belge et en moindre mesure sur ceux qui proviennent de radiodiffusions étrangères, sauf s'il s'est avéré que les émetteurs d'origine ont perdu toute trace de l'enregistrement.

Dans la catégorie des témoignages et des interviews, nous découvrons des informations pour le moins intéressantes, voire nouvelles. Ainsi l'interview portant sur *Renaud et Armide* témoigne-t-elle d'une étape importante dans le parcours et l'évolution de cette pièce

1/ Pour les rapports entre Jean Cocteau et la Belgique, voir l'article de David Gullentops « *Me voilà presque belge... Jean Cocteau et sa relation avec la Belgique* », dans Pierre Caizergues (éd.), *Jean Cocteau, 40 ans après*, Montpellier, Centre d'Étude du xx<sup>e</sup> siècle / Centre Pompidou, 2005, p. 303-323.

de théâtre. Après avoir été créée à la Comédie-Française le 13 avril 1943 et mal accueillie par la presse<sup>2</sup>, elle est jouée au théâtre des Galeries de Bruxelles le 26 avril 1946 dans une distribution et avec un décor et des costumes tout à fait différents. Or cette représentation à Bruxelles est primordiale dans la mesure où elle offre en quelque sorte une revanche au comédien Jean Marais et où elle prépare la reprise parisienne à la salle Luxembourg en 1948. Dans l'interview suivante datant de la même année et traitant de ses souvenirs de la Suisse, Cocteau révèle l'intérêt qu'il porte aux jeunes parce qu'ils sont créateurs de l'avenir, et décrit surtout l'angoisse qu'il a vécue pendant l'Occupation suivie du bonheur de voir désormais la vie et l'art reprendre à Paris.

Cocteau entretient également le public de la radio belge du film en général et de ses propres œuvres cinématographiques. Lors de sa réception en 1948 au Pen Club international de Bruxelles, sa plaidoirie en faveur de la « désindustrialisation du cinéma » constitue un appel à la démocratisation dans la création cinématographique de plus en plus soumise aux impératifs financiers. Dans l'interview accordée à Jean Stevo à l'occasion de la représentation d'*Orphée* au festival international du film et des beaux-arts au Zoute en 1949, il renvoie à la pièce homonyme de 1927, sans admettre toutefois qu'il s'agit d'une adaptation, puisqu'il prétend s'être inspiré du mythe. La dernière interview enregistrée à la fin du festival de Cannes de 1954 reflète non seulement son opinion sur le médium filmique conçu comme « un véhicule de poésie » qui se doit d'être indépendant de la réalité quotidienne, mais révèle aussi que Maurice Bessy a qualifié *Orphée* de « testament » cinématographique, présageant ainsi en 1954 le titre du film qui clôturera son œuvre cinématographique, *Le Testament d'Orphée*.

Suit enfin un long entretien avec Jean-José Andrieu portant sur sa réception en 1955 à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique et à l'Académie française. Retenons d'abord que Cocteau est heureux d'appartenir à l'Académie belge parce que la Belgique est un pays qui a toujours été propice à la création, et qu'il a décidé d'entrer sous la Coupole pour déjouer l'anti-conformisme conformiste. Dans la même lignée de pensée s'inscrivent son refus absolu des catégorisations – poète ou dramaturge, philosophe ou poète... – et son intérêt pour un écrivain comme Montaigne ou pour l'usage de l'argot dans certains romans policiers de Peter Cheyney, refus et intérêts motivés, selon lui, par le même objectif essentiel : il importe de garder la langue française « vivante ».

2/ Voir Jean Cocteau, *Journal (1942-1945)*, édité par Jean Touzot, Paris, Gallimard, 1989, p. 305.

L'entretien se termine par un jugement un peu défavorable sur la jeunesse qu'il trouve désormais conservatrice et trop pressée de vouloir tout immédiatement.

Pour ce qui est des conférences, nul ne s'étonnera de retrouver dans l'inventaire qui suit l'allocution de Cocteau lors de sa réception à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, de même que son « Discours sur la poésie » et celui des « Armes secrètes de la France » prononcés lors de l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles en 1958. Plus exceptionnels cependant sont l'enregistrement d'un discours sur son élection à l'Académie Mallarmé en 1937 et celui d'une conférence intitulée « Picasso et le Clair-Obscur » qui a eu lieu au cercle des Amitiés françaises de Bruxelles le 4 octobre 1955. Inutile de préciser que ces enregistrements fournissent eux aussi de très précieux renseignements. Multiples sont les variantes par rapport aux éditions connues des textes, où le poète s'adressant à son auditoire nuance son propos, ajoute un commentaire, voire un paragraphe entier. Signalons tout particulièrement sa conférence sur Picasso, ou encore sa prise de position explicite en faveur du général de Gaulle dans un paragraphe finalement non retenu pour la version publiée des « Armes secrètes de la France ». Terminons ce propos introductif sur une remarque concernant les informations que contiennent ces enregistrements, qui ont trait à la diction très particulière de Cocteau et qui mériteraient, à notre avis, une étude approfondie.

#### Inventaire et descriptif

1. « L'Académie Mallarmé » (05 mn 28 s). Discours de Cocteau concernant son élection à l'Académie Mallarmé. Enregistré le 15 décembre 1937 et diffusé le 27 décembre 1937.

Remarquons qu'une partie de ce texte – indiquée ci-dessous entre crochets – livre une version pré-originale avec variantes de l'un des articles que Cocteau fera paraître le 21 décembre 1937 dans *Ce Soir* et qu'il reprendra plus tard sous le titre « Une Académie mais de rêve » dans *Le Foyer des artistes* (Paris, Plon, 1947, p. 67-68).

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs,

Je profite d'être en Belgique pour m'expliquer sur un honneur qui m'est échu et qui semble étrange à beaucoup de monde. J'en profite, parce que l'Académie royale de Belgique ouvre ses portes à des écrivains de chez nous<sup>3</sup> et que l'Académie Mallarmé, dont je

3/ Cocteau était forcément bien renseigné puisque deux de ses amies, Anna de Noailles (1876-1933) et Colette (1873-1954), avaient été élues à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, respectivement en 1921 et en 1935, fauteuil qui, par un curieux hasard, lui reviendra en 1955.

vais vous entretenir, a donné un siège à votre Maeterlinck, auteur entre autres de *Pelléas et Mélisande*, qui est à mon avis le chef-d'œuvre du théâtre contemporain. Oui, [on me reproche, à moi qui me vante d'être léger de diplômes, d'être un cancre de collège. On me reproche, paraît-il, l'Académie Mallarmé. Voilà un prétexte de premier ordre pour dire à ce poste ma gratitude aux membres de cette Académie, mes collègues, et pour vous expliquer à vous, public belge, comment, de simple poète que j'étais, je me suis réveillé académicien. Car cette Académie existe. J'en ai la preuve. J'ai vu, côte à côte avec celui de Gérard d'Houville<sup>4</sup> mon portrait en première page des journaux, comme si nous étions coupables d'un crime passionnel. Pendant que des peuples s'entre-dévorent et que d'autres font l'exercice, il se fonde un tel centre d'équilibre, de nombre, d'élégance, une Académie Mallarmé.

Je le savais à peine. J'étais malade et Édouard Dujardin<sup>5</sup>, dont je ne connais que la voix charmante, me téléphone : « Accepteriez-vous d'être élu de l'Académie Mallarmé ? » (« Sac à bonbons, mais de rêve », disait Mallarmé du tirage de luxe de *L'Après-midi d'un faune*.) De rêve... de rêve... je dormais presque et je pus croire que la demande et ma réponse : « Comment donc !... » appartenaient au sommeil où les seules Académies Mallarmé existent et se préoccupent des poètes. En quoi je me trompais. Je ne pensais plus à mon rêve de gloire ! Un jour, les photographes me découvrirent chez Prunier<sup>6</sup> et m'apprirent que j'étais élu. Une apothéose de magnésium me consacrait avec l'un de mes artistes de l'heure, encadré de Jean et Marius, des garçons de Prunier, sous le sévère uniforme dur. Hélas ! La mort subite de Vielé-Griffin<sup>7</sup> et mon voyage de convalescence devait encore reculer la réception officielle. Mallarmé dirige-t-il ce jeu de glaces ?

Je pense à Odilon Redon me racontant jadis l'enterrement de Mallarmé à Valvins. On avait fini par beaucoup boire et beaucoup rire. Un imbécile se lève : « Messieurs, je vous rappelle à l'ordre. Nous enterrons Stéphane Mallarmé. » À quoi Renoir riposte : « On n'enterre pas Mallarmé tous les jours » et la fête continue. Que l'histoire soit exacte ou fausse, je la trouve digne d'une table, où siège l'auteur de *Pelléas et Mélisande* et s'il me fallait prononcer un discours comme sous la Coupole, je ne choisirais pas d'autre thème. Je le répète, je suis fier d'avoir reçu par surprise le seul honneur que j'eusse brigué, s'il était possible à ma nature de brigner quoi que ce soit.]

4/ Gérard d'Houville (1875-1963), pseudonyme de Marie-Louise-Antoinette de Heredia. Fille de José-Maria de Heredia et épouse d'Henri de Régnier, elle est l'une des principales représentantes du lyrisme féminin dans la période post-symboliste.

5/ Édouard Dujardin (1861-1949), fondateur de *La Revue wagnérienne* et de *La Revue indépendante*, qui se distingue d'abord comme écrivain symboliste, puis se consacre après 1895 à l'esthétique, ainsi qu'à l'histoire et à l'exégèse des religions.

6/ Restaurant parisien.

7/ Francis Vielé-Griffin (1863-1937), poète symboliste français né aux États-Unis qui occupait officiellement la présidence de l'Académie Mallarmé fondée en février 1937. En réalité, c'est probablement à Paul Valéry (1871-1945), qui était le véritable directeur de ce cénacle, que Cocteau doit son élection.

Mesdames, Messieurs,

Hier soir j'ai eu l'honneur, le grand honneur à Bruxelles de parler à une grande foule dans la salle des Pas perdus du Palais de Justice<sup>8</sup>. Le décor est babylonien et l'appareil de la justice, derrière moi une longue table et trente avocats en juge et en robe, n'étaient pas faits pour me rassurer. Car j'improvisais. C'est pourquoi il m'est arrivé plusieurs fois de ne pouvoir fermer des parenthèses que j'avais ouvertes.

À ce propos, je vous raconterai une étonnante anecdote. Claude Debussy était alors professeur de piano. Un monsieur se présente avec son fils, élève d'un professeur de Tarbes. Après avoir joué un nocturne de Chopin, l'élève pique quelques notes. Après avoir joué du Liszt, l'élève recommence le manège. Debussy était tellement intrigué qu'il demande : « Est-ce que votre fils fait encore quelque chose ? » « Mais oui, il va vous jouer du Gluck par exemple. » Après Gluck, l'élève pique quelques notes. Debussy intrigué, interroge. « Voilà, répond le père, son professeur lui recommande de retenir ses fautes en cours de route et ensuite il doit jouer les notes qu'il n'a pas jouées dans le morceau. »

Animé du même zèle, je vous dirai la fin d'une phrase que j'ai laissée en l'air au Palais de Justice. Je parlais à Radio-Cité<sup>9</sup> de New York et je cherchais à faire comprendre qu'il existait un monde inconnu tout à fait en marge des découvertes qu'on était en train de me montrer et qui me fatiguaient un peu. Un saucisson coupé en tranches et un saucisson coupé dans le sens de la longueur gardent-ils le goût de saucisson ? Certes ; bien. Ce n'est pas ce qui arrive avec la gerbe de projecteur de cinématographe. Coupée en tranches, elle offre la même image de plus en plus vaste. Coupée dans le sens de la longueur, on ne voit rien. L'image existe cependant. L'image existe tout de même et nous ne la voyons pas. Rêvez sur cette énigme et vous comprendrez, Mesdames, Messieurs, dans quel monde se meut le poète et pourquoi il arrive qu'on ne le suive pas.

2. « *Renaud et Armide* » (05 mn 15 s). Interview de Cocteau et de Jean Marais réalisée par un journaliste non identifié à l'occasion de la création de la pièce à Bruxelles. Enregistré le 27 avril 1946. Date de diffusion non précisée.

J.I. : Chers auditeurs, Jean Cocteau, le poète du *Potomak*, le père spirituel des *Enfants terribles*, l'auteur de films et de pièces de théâtre que vous avez applaudis est venu mettre en scène à Bruxelles une de celles-ci, *Renaud et Armide*<sup>10</sup>. Il est ici à nos

8/ Ce discours est en effet enregistré le lendemain d'une conférence que le poète avait tenue dans le grand hall du palais de justice de Bruxelles. Voir à ce propos l'article de David Gullentops, « *Me voilà presque belge... Jean Cocteau et sa relation avec la Belgique* », *op. cit.*, p. 308-309.

9/ En automne 1937, Cocteau collabore à Radio-Cité, ainsi qu'à Radio Luxembourg.

10/ Après avoir été créée à la Comédie-Française le 13 avril 1943, la pièce est présentée à Bruxelles le 26 avril 1946 au théâtre des Galeries avec une distribu-

côtés avec l'un de ses interprètes, Monsieur Jean Marais. Nous allons essayer d'obtenir d'eux quelques confidences. C'est la première fois, Monsieur Cocteau, que, depuis la Libération, vous présentez au public bruxellois une de vos pièces mises en scène par vous-même.

J.C. : Oui. Une des dernières fois que je suis venu à Bruxelles, c'était très intimidant. J'ai parlé dans la salle des pas perdus du palais de Justice avec tous les magistrats en robe sur l'estrade<sup>11</sup>. C'est beaucoup moins intimidant de monter une pièce.

J.I. : Sans doute. Dans quelles conditions avez-vous écrit *Renaud et Armide* ?

J.C. : J'ai écrit *Renaud et Armide* pour le cadre de la Comédie-Française. Le cadre mort de la Comédie-Française. Jean Marais y était entré afin de créer le rôle d'Hippolyte<sup>12</sup> auprès de Marie Bell et ensuite le rôle de Renaud. Mais il y est resté quinze jours.

J.M. : Non, deux mois.

J.C. : Il y est resté deux mois. Son goût de la liberté, ce mélange de calme et de fougue qui le caractérise ne s'arrangeait pas des règles de la maison. Cela m'a permis de lui faire jouer Tristan ou plutôt Patrice dans *L'Éternel Retour*.

J.I. : Ainsi donc vous n'avez jamais joué *Renaud et Armide* ?

J.M. : Non, je n'ai jamais joué *Renaud et Armide*, comme vient de vous l'expliquer Monsieur Jean Cocteau.

J.C. : Oui, *Renaud et Armide* a donc été créé sans lui à la Comédie-Française dans les magnifiques décors et les costumes de Christian Bérard. Mais Jean Marais voulait prendre sa revanche et il a choisi Bruxelles. Il a commandé ses costumes à la Maison Gres, c'est-à-dire à Madame Alix<sup>13</sup>, son décor au jeune André Beaufort qui

tion, des costumes et un décor tout à fait différents. Jean Marais et Louise Conte remplacent les acteurs qui ont créé le rôle de Renaud et Armide, à savoir Maurice Escande et Marie Bell. Alors que le décor et les costumes de la Comédie-Française étaient de la main de Christian Bérard, la pièce reçoit à Bruxelles les costumes de Madame Alix et le décor d'André Beaufort exécuté par Lavardet et Streiff.

11/ Voir le témoignage précédent.

12/ Personnage de *Phèdre* de Racine. Telle qu'elle avait été mise en scène par Jean-Louis Barrault à la Comédie-Française – la première avait eu lieu le 12 novembre 1942 –, la tragédie avait fortement impressionné Cocteau au point qu'il y consacra un article – voir « M<sup>me</sup> Marie Bell dans *Phèdre* » dans *Le Foyer des artistes* (Paris, Plon, 1947, p. 169-173) – et qu'il s'en inspira pour créer une pièce classique qui deviendra *Renaud et Armide*. En 1950, il réalisa aussi le découpage, les costumes et le décor du ballet *Phèdre* mis en musique par Georges Auric.

13/ Madame Alix (1903-1993), couturière française. Née sous le nom de Germaine Émilie Kerbs, elle ouvre une maison de mode en 1934 sous le pseudonyme d'Alix Barton. En 1942, elle ouvre le salon Gres, anagramme du prénom de son mari, le peintre russe Serge Czerefkov.

nous étonne tous par une imagination et une technique absolument incroyable. Il a choisi longuement sa petite troupe. Mademoiselle Louise Conte est une tragédienne de la très grande race. Elle va débiter à la Comédie-Française dans *Esther*. Jeannine Castelmur et Jacques Dacquemine, qui a créé le rôle du reste à Paris, l'accompagnent.

J.I. : Est-ce que Jean Marais a eu une idée spéciale en groupant ces artistes ?

J.C. : Ah, oui. Ce qui caractérise Marais et ses camarades, ce qui est complètement neuf dans ce qu'ils nous apportent, c'est la rupture avec la déclamation, le chant, le ronron, ce qu'on appelle le ronron, que je trouve si funeste et qui est propre à notre école de tragédie. Ils jouent, ils jouent, ils vivent, ils crient, ils souffrent, ils pleurent, ils se dévorent et ils vivent dans le naturel, le surnaturel et le feu. Il le fallait. *Renaud et Armide* est un opéra sans musique et je détesterais que la voix humaine y en ajoute. Cette tragédie où je montre la lutte de la religion et de la magie est faite comme un opéra. Elle comporte des solos, des duos, des trios et même un quatuor à la fin du deuxième acte.

J.I. : Autre chose, Monsieur Cocteau, comment se fait-il que vous ayez pu distraire du temps pour *Renaud et Armide* à Bruxelles, alors que l'on vous sait tellement absorbé en France par le cinéma ?

J.C. : Et bien j'ai trouvé que c'était très bien de laisser en plan l'enregistrement musical de *La Belle et la Bête*. *La Belle et la Bête* est le premier film où je travaille seul. Et le cinéma, je vous l'avoue, n'est à mes yeux qu'un véhicule comme un autre, un véhicule de poésie. Mais le cinéma n'est pas mon métier et je n'y aurai recours que le plus rarement possible. Il me passionne trop et il m'empêche de travailler.

J.I. : Vous ne craignez donc pas que le cinéma vous absorbe au point de lui sacrifier la poésie, le roman, votre production théâtrale. Croyez-vous que notre poète soit absolument sincère, Monsieur Jean Marais ?

J.M. : Naturellement. Les poètes, surtout les vrais poètes, comme l'est Monsieur Jean Cocteau, sont toujours sincères, ils disent la vérité.

J.C. : Merci.

J.I. : Dès lors, nous allons le prier de nous dévoiler quelques-uns de ses projets.

J.C. : Je monte ma nouvelle pièce de théâtre qui s'appelle *Azraël*<sup>14</sup> en septembre avec Edwige Feuillère et Jean Marais. Et je bouclerai ce genre de travail qui disperse beaucoup, pour écrire un livre, *La Difficulté d'être*. Ma prochaine œuvre sera du reste un long poème, *La Crucifixion*.

14/ Titre primitif de la pièce *L'Aigle à deux têtes*, créée à Bruxelles le 3 octobre 1946 au théâtre des Galeries.

J.I. : Vous-même, Monsieur Jean Marais, quelles heureuses surprises nous préparez-vous ?

J.M. : La nouvelle pièce de Monsieur Jean Cocteau, *Azraël*, c'est encore une pièce de violence, car il sait que ce sont les seuls rôles que j'aime. Je dois dire que cette violence me reposera d'avoir porté pendant des mois le maquillage de la Bête qui durait cinq heures. Et puis je dois tourner le film *Les Chouans* avec Monsieur Calef comme metteur en scène qui vient de terminer *Jericho*<sup>15</sup>.

J.I. : Une seconde, Monsieur Cocteau, ne vous écartez pas. Voulez-vous nous dire quelques-unes de vos impressions de Bruxelles ?

J.C. : J'ai été très heureux de rompre à Bruxelles avec des habitudes qui endorment l'oreille et empêchent le public d'entendre les œuvres classiques dans leur véritable violence. Je connais le public de Bruxelles. Il ne préjuge pas. S'il adopte, s'il aime, si on arrive à le convaincre, ce n'est plus son adhésion qu'il donne, c'est une vague de cœur qui saute de la salle sur la scène. C'est cette grande vague chaude qui a hier soir récompensé notre travail. Je remercie encore une fois la Belgique, Bruxelles et son bourgmestre. La Belgique, c'est un membre de la France, un de ses bras étendus. Lorsque la France est fatiguée, malade, c'est là qu'on lui tâte le pouls et ce pouls est plus vif, plus alerte qu'il n'a jamais été.

J.I. : Je vous remercie. Je vous présente, Monsieur Cocteau, tous nos remerciements, à vous aussi Monsieur Jean Marais, pour la complaisance avec laquelle vous avez bien voulu satisfaire la curiosité de nos auditeurs.

3. « Bruxelles » (01 mn 44 s). Témoignage de Cocteau recueilli avant la présentation de la pièce de Jean Giraudoux *La Folle de Chaillot* depuis le palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Enregistré à Bruxelles le 24 octobre 1946 et diffusé le lendemain.

La Belgique est un pays admirable pour les poètes. Bruxelles est la ville de Baudelaire, est la ville de Rimbaud, est la ville de Verlaine, est la ville de Hugo. C'est la ville où Latouche<sup>16</sup> a rencontré sa femme, Marceline Desbordes-Valmore<sup>17</sup> qui était une petite actrice à la Monnaie. Et c'est une ville où la poésie a toujours eu ses drames et des histoires des plus étonnantes.

4. « Jean Cocteau et la Suisse » (7 mn 01 s). Interview par Pierre Van den Driessche, correspondant de Radio Lausanne à Bruxelles. Diffusé le 31 octobre 1946.

15/ Henri Calef (1910-1994), cinéaste qui a réalisé, entre autres, *Jéricho* (1945) et *Les Chouans* (1946). Signalons que *Les Chouans* comprend dans sa distribution non seulement Jean Marais, mais aussi Marcel Herrand.

16/ Henri de Latouche (1785-1851), écrivain français.

17/ Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859), femme de lettres française.

Après ce reportage transmis directement de Tokyo, Pierre Vanden Driessche, notre correspondant à Bruxelles, interviewe l'écrivain français Jean Cocteau, venu présenter dans la capitale belge sa nouvelle pièce *L'Aigle à deux têtes*<sup>18</sup>.

P.V.D. : Mon cher Jean Cocteau, vous me permettrez de vous appeler ainsi, car je sais que les grands hommes n'aiment pas le Monsieur. Vous avez certainement des souvenirs de Suisse. Sont-ils remplis de neige, certainement pas d'amertume ?

J.C. : Mon dernier souvenir de Suisse est un souvenir assez triste parce que, quand je faisais *L'Éternel Retour*<sup>19</sup> avec Delannoy – nous n'avons pas voulu demander quoi que ce soit aux Allemands ou aux Italiens – et nous avons été chercher notre mer, la mer de Tristan et Iseult, au bord du lac de Genève. Nous avons été nous installer à Meillerie, près d'Évian et de Meillerie nous ne pouvions voir que les lumières de Lausanne. Et la petite fille de la patronne de l'hôtel dans lequel nous étions, était très jeune. Elle n'avait jamais vu de lumière dans une ville et elle croyait que c'était une constellation. Elle ne savait pas que c'était une ville. C'était un souvenir pour moi très triste mais très beau. Je rêvais d'aller en face ; ce n'était pas possible.

P.V.D. : En vous regardant et surtout en vous regardant à travers vos pièces, vous êtes, je crois, une des grandes lumières de notre temps. Je me plais à le dire avec énormément de respect. Je crois que vous nous avez parlé l'autre jour de Ramuz<sup>20</sup>. Vous l'avez vu beaucoup.

J.C. : Beaucoup oui, j'ai beaucoup d'amitié pour Ramuz, beaucoup d'admiration pour lui et j'ai eu la chance, dans son grand festival de Genève, il y a bien des années, j'ai eu la chance d'interpréter le rôle du lecteur dans *L'Histoire du soldat*<sup>21</sup>, rôle qui est toujours tenu d'habitude par Élie Gagnebin qui est un très grand ami à moi<sup>22</sup>. J'ai beaucoup d'amis suisses. J'aime beaucoup les Suisses, j'aime beaucoup la Suisse. J'y ai vécu dans mon enfance, j'ai vécu dans la neige, très haut. J'ai vécu à Caux<sup>23</sup>. Mais j'ai surtout un souvenir de Suisse, deux souvenirs de Suisse qui me touchent, c'est le souvenir de ma collaboration avec Stravinsky, ma première collaboration, puisque nous devions faire un *David* qui n'a jamais

18/ Voir la note 14.

19/ *L'Éternel Retour*. Mise en scène de Jean Delannoy. Scénario et dialogues de Jean Cocteau. Musique de Georges Auric. Tournage : de mi-mars jusqu'à juin dans les studios de la Victorine, puis extérieurs à Valberg, Aurillac et au bord du lac Léman. Sortie à Paris : 1943.

20/ Charles Ferdinand Ramuz (1878-1944), écrivain suisse.

21/ Le 15 novembre 1934, Cocteau interprète au Grand théâtre de Genève le rôle du récitant de *L'Histoire du soldat* de Ramuz-Stravinsky.

22/ D'origine suisse, Élie Gagnebin (1891-1949) était géologue de profession et seulement acteur occasionnel (dans le rôle du lecteur de *L'Histoire du soldat* qu'il avait créé).

23/ Comme nous le signale Pierre Chanel, Cocteau a séjourné à Caux vers 1907. Voir à ce propos une photo de lui et de sa cousine Marianne Lecomte dans l'*Album Cocteau*, Paris, Veyrier-Tchou, 1975, p. 10.

été fait<sup>24</sup> – au moment où Stravinsky écrivait *Le Sacre du printemps*, sa femme était malade. Nous étions ensemble à Leysin. Ensuite j'ai été chez Markevitch, à Corsier où j'ai écrit *Les Chevaliers de la Table Ronde*<sup>25</sup>.

P.V.D. : Excusez-moi. Est-ce que vous n'en parlez pas dans le *Potomak* ?

J.C. : Dans le *Potomak*, oui, le début du *Potomak*. Et la fin est construite sur ce séjour avec Stravinsky, très émouvant parce que j'étais très jeune et que j'avais pour lui un culte que j'ai toujours. Il a beaucoup vécu en Suisse. Il habitait Morges.

P.V.D. : Oui. J'en reviens au titre *Le Sacre du printemps*. Printemps éternel car des hommes de votre trempe n'ont pas d'âge. Je sais que vous restez, comme tous les grands, étudiant toute votre vie. Vous étudiez les hommes à travers tout ce qu'ils font et ce qu'ils pensent. Et je crois que c'est ainsi que vous êtes amené à vous intéresser beaucoup aux étudiants. Notamment les étudiants suisses ont certains souvenirs communs avec vous.

J.C. : J'ai beaucoup plus d'avantages à voir des gens jeunes que des gens de mon âge ou des gens plus vieux. J'ai toujours à apprendre des jeunes. J'ai toujours aimé les étudiants et j'ai écrit pour les étudiants de Lausanne et de Genève *Le Secret professionnel*. J'ai été le leur lire<sup>26</sup> et c'était très émouvant aussi, parce qu'ils m'ont reçu au lieu de leurs professeurs, et leurs professeurs étaient dans la salle.

P.V.D. : Monsieur Cocteau, je ne comprends pas bien. Je ne saisis pas pourquoi les professeurs étaient dans la salle.

J.C. : Oui. C'est un peu rapide. On avait demandé aux étudiants qui ils voulaient qu'on fasse venir. Et ils avaient demandé Proust et ils m'avaient demandé moi. Ils avaient été un peu malicieux. Ils savaient que Proust était très malade et ne pouvait pas venir. Ils m'avaient demandé moi parce qu'ils savaient très bien qu'on me refuserait comme subversif. Et quand on m'a refusé, ils m'ont fait venir eux. Ils ont invité leurs professeurs. J'ai donc été reçu par les élèves. La situation était intervertie.

P.V.D. : Mais c'est très amusant pour les élèves de jouer au professeur. Maintenant vous, élève constant de la vie et des événements, je suis peut-être indiscret, mais au nom de Radio Lausanne, puis-je vous poser la question suivante, Monsieur Cocteau : la vie actuelle, c'est-à-dire l'après-guerre, est-ce qu'il vous déçoit ?

24/ En mars-avril 1914, Cocteau loge chez les Stravinsky à Leysin. Il y préparera *David*, pour lequel il ne recevra pas finalement le concours de Stravinsky, et achèvera *Le Potomak*.

25/ Durant l'été-automne 1934, Cocteau loge chez Igor Markevitch à Corsier-sur-Vevey. Il y achève *Les Chevaliers de la Table Ronde* en septembre 1934.

26/ Les 8-9 décembre 1921. *Le Secret professionnel* paraît en 1922 chez Stock.

J.C. : Non, pas du tout parce que je suis Français, j'habite la France. Les six années que nous avons passées en France ont été très très dures. Il fallait choisir, il fallait s'en aller ou rester en France. J'ai pensé qu'un homme comme moi était un vieux monument comme la Tour Eiffel, le Trocadéro. Il fallait rester là. Ça a été très dur. Enfin, moi j'estime que j'ai eu raison de rester là-bas. Mais ça a été très dur. Et à l'heure actuelle, vous imaginez quelle est ma joie de voir cette ville reprendre. Beaucoup de personnes ne peuvent pas se rendre compte de la culture de Paris, parce qu'il faut savoir qu'en France nous avons une tradition qui est une tradition d'anarchie. Nous avons besoin de désordre. Nous sommes impropres à nous contrôler, c'est-à-dire à l'intérieur de la législature. Ça peut être très ennuyeux pour les artistes, mais pour un pays c'est très favorable. Puis ce désordre, cette disparate, cette discorde apparente font de la France un pays en ébullition, et même quand il apparaît en désordre, il ne l'est pas et continue à vivre et à prendre des forces dans les profondeurs.

P.V.D. : On pourrait presque dire qu'un beau désordre est un effet de la vie française. Est-ce que je peux vous demander si, en dehors de vos livres qui sont vos ambassadeurs, vous qui l'autre jour et puis dans un théâtre à Bruxelles lors de la création disiez : « Je suis l'ambassadeur de l'ambassadeur de France », mais en tant qu'ambassadeur de vos œuvres, qui vous ont précédé tant de fois en Suisse, vous envisagez certainement d'aller vous même en Suisse un de ces jours ?

J.C. : C'est mon rêve. Seulement nous avons toujours des difficultés de tâches. Nous allons jouer *L'Aigle à deux têtes* à Lyon, puis à Paris. Ensuite nous allons refaire un autre film. Tout ça est très difficile. Mais enfin, je m'arrangerai, on s'arrange toujours quand on aime.

P.V.D. : De tout cœur merci, mon cher Jean Cocteau. Mesdames et Messieurs, nous laissons cet homme fin, racé et cordial dans la fumée d'une cigarette, où je crois voir Tristan et Iseult à la faveur de deux silhouettes qui seraient tracées par la main du poète graphique. Au revoir, Jean Cocteau.

5. « La désindustrialisation du cinéma » (07 mn 50 s). Réponse de Cocteau lors de sa réception au Pen Club International de Bruxelles. Enregistré et diffusé le 22 décembre 1948.

Je suis plus habitué à la lutte qu'à l'éloge et j'étais vraiment bouleversé tout à l'heure de vous entendre. Je vous le répète, je n'ai pas l'habitude d'entendre des choses pareilles. Je suis plutôt contré qu'aidé, mais j'estime que c'est bon et qu'il faut toujours avoir un mur devant soi pour que les choses qu'on fait rebondissent. Je suis reçu parmi vous, un jour où j'apporte un film<sup>27</sup>, ce qui est étrange

27/ Probablement *L'Aigle à deux têtes*. Scénario, dialogues et mise en scène de Jean Cocteau. Musique de Georges Auric. Tournage : octobre 1947. Sortie à Londres : juin 1948. Sortie à Paris : septembre 1948.

étant donné que vous êtes le Pen Club. Mais là, il faut que je vous explique quelque chose. Le cinématographe s'est de plus en plus industrialisé et il faudra qu'il se désindustrialise. Toutes les grandes choses ont commencé dans les petites revues et des petits laboratoires, et comme le dit Nietzsche : « Ce qui change la face du monde vient sur des pattes de colombe. » Et c'est chez vous, souvent en Belgique, que les grandes choses ont paru sur des petites feuilles, et des grandes choses de Français, des grandes choses de Rimbaud, des grandes choses de Verlaine, des grandes choses de Baudelaire.

Le cinématographe a commencé à rebrousse-poil. Il a été tout de suite aux prises avec l'argent et il a commencé par les romans à grand tirage. Et c'est maintenant, on ne sait pas pourquoi, en cette année de 1948-1949, à la fin de cette année 1948, que s'ébauchent une sorte de mouvement très étrange et des clubs – un d'eux m'a donné la présidence hier – où le cinématographe essaye de sortir de son impasse. Pourquoi ? Essaye de sortir de son impasse pour que les jeunes puissent entrer dans une enceinte qui paraissait imprenable. Ils ne peuvent pas y entrer parce que le cinématographe ne veut pas courir de risques. Or il n'y a pas d'art sans risques et il n'y a pas d'art sans jeunes. Un art sans risques et sans jeunes serait un art ignoble. Et nous voulons un art noble et nous voulons que le cinématographe devienne un art, un très grand art populaire. Et nous allons faire tout, de toutes nos forces, pour que le cinématographe dans une des ses parties – pas entièrement puisque c'est maintenant dans un trop grand mouvement et nous ne pourrions plus arrêter un grand mouvement –, mais, dans une certaine de ses parties, se désindustrialise et que les jeunes puissent l'aborder et puissent dire ce qu'ils ont à dire. Et puissent le dire comme s'ils se servaient d'un porte-plume, d'un stylographe, comme s'ils se servaient d'une encre, car c'est d'une encre de lumière que nous nous servons au cinématographe pour former des lettres, les lettres d'une écriture qui est une écriture visuelle, mais qui est une écriture qui est un style. Il n'y a pas du tout les films, le cinématographe. On a l'habitude de dire : « Ce film est très beau mais ce n'est pas un film ou ce n'est pas du cinéma » ; ou bien : « C'est du cinéma, comme c'est bien, ce n'est pas très bon, mais c'est du cinéma ». Tout cela est une bêtise. L'art c'est l'art. Les belles choses sont les belles choses et il n'y a pas de raison que les belles choses ne se fassent pas au cinématographe comme ailleurs. C'est une arme, c'est une arme dont il faut que les jeunes puissent se servir. Et c'est pourquoi je n'ai pas honte d'être parmi vous aujourd'hui comme cinéaste, parce que j'estime que le cinématographe est une écriture, exige une encre et cette encre dont nous nous servons toujours – et c'est pourquoi j'étais très ému de vous écouter tout à l'heure quand vous avez cité une phrase de moi, cette encre arrive de notre cœur, du plus profond de nous-même, et c'est notre sang qui se transforme en encre, qui coule par notre bras, par notre main et par notre stylographe, et c'est ce qui fait la grande noblesse du Pen Club de Belgique et de tous les Pen Clubs du monde. (*Applaudissements*)

6. « Poésie cinéma » (03 mn 10 s). Interview de Cocteau réalisée par Jean Stevo au festival international du film et des beaux-arts au Zoute en 1949. Enregistré et diffusé le 8 juillet 1949.

J.S. : Jean Cocteau. Jean et une étoile. Jean et le pentagone des Pythagoriciens forme avec Guillaume Apollinaire et Max Jacob le triangle magique de la poésie contemporaine française. Jean Cocteau se trouve actuellement en Belgique au Zoute où se déroule le festival international du film et des beaux-arts. Et nous allons l'interviewer. Mais sur quel problème : le cinéma, la poésie, le journalisme, le théâtre, le dessin, la chorégraphie ou le disque ? Car il a abordé tous ces domaines et il les a éclairés des feux de son intelligence. Alors vraiment, Monsieur Cocteau, je me demande si nous ne ferions pas bien de parler des *Enfants terribles* et de Dargelos, de cette boule blanche et de cette boule noire ?

J.C. : Mais, cher ami, il me semble que tout cela est pareil et que tout est un moyen de s'exprimer pour un poète. Il n'y a pas un seul moyen de s'exprimer, il n'y a pas que le porte-plume, il n'y a pas que l'encre et il n'y a pas que le papier. Le cinématographe est une langue et une langue visuelle. Évidemment, ce qu'on dit au cinématographe a beaucoup moins d'importance que ce qu'on voit. Et voilà encore un langage. Et il me semble que vous avez parlé de plusieurs langages, mais qui expriment la même chose : la poésie.

J.S. : Toujours la poésie, oui. Et toutes vos œuvres naissent de la poésie, que ce soit le théâtre, les dessins, les poèmes ?

J.C. : Ce n'est pas de ma faute.

J.S. : Mais dites-moi : vous préparez quelque chose, je crois, *Orphée*<sup>28</sup> ?

J.C. : J'avais d'abord pensé à faire ma pièce *Orphée*<sup>29</sup> et j'ai constaté que c'était un objet qu'on avait dans la main et qu'on avait beau tourner dans tous les sens, je ne pouvais pas le transformer. Alors j'ai renoncé à faire la pièce et j'ai fait un scénario original. J'ai gardé les personnages illustres du mythe et j'ai gardé aussi ceux de mon mythe à moi. Mais dans l'ensemble, c'est la paraphrase de l'histoire d'Orphée, du mythe d'Orphée.

J.S. : Oui, parce qu'il y a toujours ce curieux phénomène d'osmose. Du moment que vous touchez à un mythe, vous introduisez le mythe Cocteau.

J.C. : Oui, mais je crois qu'il est bon d'avoir derrière soi un mythe très solide ou une histoire très solide et qui est déjà dans les veines des spectateurs.

28/ *Orphée*. Scénario, dialogues et mise en scène de Jean Cocteau. Musique de Georges Auric. Tournage : du 12 septembre au 16 novembre 1949. Présentation au festival de Cannes : fin janvier 1950. Sortie à Paris : fin septembre 1950.

29/ *Orphée*. Tragédie en un acte. Décors de Jean Hugo. Robes de Gabrielle Chanel. Créée au théâtre des Arts le 17 juin 1926.

J.S. : Et le *Baron fantôme*<sup>30</sup> ?

J.C. : Ah, j'y ai fait bien peu de choses.

J.S. : Ah oui ?

J.C. : J'étais simplement l'acolyte. J'apprenais mon métier. J'ai trouvé qu'il fallait d'abord vivre dans les studios avant de faire un film. J'avais fait *Le Sang d'un poète*, mais je ne savais rien. C'est un film fait avec des vieux bouts de ficelle et je ne peux pas le considérer comme un film, c'est plutôt un accident. Du reste, tout est accident.

J.S. : Tout est accident, un mot de poète encore. Mais dites-moi, nos auditeurs aimeraient connaître votre moyen de travail. Comment naît une œuvre chez vous ? Dans quelle atmosphère ?

J.C. : Je suis la dernière personne à pouvoir vous le dire, puisqu'il ne faudrait pas dire inspiration, mais expiration. Nous sommes habités par des ténèbres. Ces ténèbres sont elles-mêmes habitées par des monstres exquis ou terribles et ils sortent simplement grâce à notre travail, c'est-à-dire qu'un homme ne peut pas être à la fois ébéniste et spirite. On fait une table et les autres la font tourner.

7. « *Les Parents terribles*<sup>31</sup>. » Interview en anglais et en français de Cocteau et de Gabrielle Dorziat au festival international du film et des beaux-arts au Zoute en 1949. Enregistré et diffusé le 8 juillet 1949. Document perdu.

8. « *Plain-chant* » (07 mn 09 s). Récitation par Cocteau d'extraits de *Plain-chant*, à la suite de sa conférence au palais des Beaux-Arts de Bruxelles<sup>32</sup>. Enregistré le 27 janvier 1950 et diffusé le 29 janvier 1950. Document perdu.

9. « Sans titre » (04 mn 00 s). Interview de Cocteau réalisée par M<sup>me</sup> J. Modave au Festival de Cannes. Diffusé le 23 avril 1954.

J.M. : Jean Cocteau, nous savons que pendant ces derniers temps vous avez été terriblement occupé et occupé, le mot est bien trop

30/ *Le Baron fantôme*. Scénario, adaptation et mise en scène de Serge de Poligny. Dialogues de Jean Cocteau qui y joue le rôle du baron fantôme. Tournage : septembre 1942 - février 1943. Sortie à Paris : le 16 juin 1943.

31/ *Les Parents terribles*. Scénario, dialogues et mise en scène de Jean Cocteau. Musique de Georges Auric. Tournage : du 28 avril au 3 juillet 1948. Sortie à Paris : novembre 1948.

32/ La conférence se déroule le vendredi 27 janvier 1950 au palais des Beaux-Arts de Bruxelles dans le cadre du « Premier gala de la poésie française ».

faible, par le festival de Cannes<sup>33</sup>. Mais enfin en dehors de ça, vous allez retrouver votre vie à vous, et alors je voudrais vous demander ce que vous faites en ce moment, quels sont vos grandes préoccupations et vos grands travaux ?

J.C. : Bien, puisque vous avez la gentillesse de me le demander, je fais mon vrai métier qui est d'écrire. J'écris, j'espère peindre aussi parce que j'aime peindre et je suis en train de ramasser toutes les notes que je prends depuis des années pour mon *Journal*<sup>34</sup>. Et en outre, je prépare une grande édition chez Plon de mes œuvres<sup>35</sup>, pas complètes parce que ce serait ridicule de parler de complet, mais enfin de presque tout ce que j'ai écrit jusqu'à l'heure actuelle. Mais l'édition qui est importante est faite de façon très sérieuse et demande un énorme travail.

J.M. : Et vous continuez tout de même aussi à écrire des poèmes ?

J.C. : Ah oui, puisque le prochain livre que je vais publier qui s'appelle *Clair-Obscur*, est un livre de poèmes.

J.M. : Alors vous avez donc trois très grands projets en ce moment, du point de vue littéraire.

J.C. : Ce ne sont pas des projets, je vis avec ce genre de choses et le festival m'a beaucoup dérangé, je dois le dire. Je me trouve tout à coup au milieu de beaucoup de monde alors que je vis très seul à Saint-Jean-Cap-Ferrat, et Cannes était une sorte de kermesse éreintante, et maintenant je vais retrouver mon calme.

J.M. : Et bien puisque vous venez d'évoquer Cannes, maintenant je voudrais faire un saut dans le domaine cinéma et vous demander quelle est selon vous la définition d'un bon film. À quoi doit-il répondre ?

J.C. : Un bon film doit être d'abord un objet en soi. Par exemple au festival de Cannes, je me suis aperçu que beaucoup de films, au lieu d'être un objet posé sur une table, étaient un objet posé sur un journal. Les films avaient tous contact avec l'actualité, plaidaient. Ce sont des films qui plaident. Ce ne sont pas des objets séparés de tout, ce que doit être une œuvre. On n'a pas coupé le fil si on relie un film à l'actualité. Remarquez bien que ce n'est pas une critique, puisque le cinématographe, sa faiblesse et sa force, c'est l'immédiateté, alors il est normal...

J.M. : Donc c'est aussi un témoignage.

J.C. : Oui, comme il a une influence considérable sur les masses, il est normal que des avocats s'en servent pour plaider leur cause.

33/ Jean Cocteau préside le festival de Cannes du 18 mars au 9 avril 1954.

34/ Journal tenu par le poète de 1951 jusqu'à son décès et publié actuellement par Pierre Chanel sous le titre *Le Passé défini*.

35/ Le projet des œuvres complètes chez Plon a bien été formé, notamment par le directeur littéraire des éditions, Charles Orenge, mais ne s'est finalement pas réalisé. Voir les nombreuses occurrences à Orenge dans l'index du *Passé défini III. 1954*, texte établi et annoté par Pierre Chanel, Paris, Gallimard, 1989.

J.M. : Forcément. Maintenant, nous gardons toujours un souvenir ébloui des films que vous avez faits. Alors je voudrais savoir si vous n'avez pas le projet de réaliser un autre film.

J.C. : Pour l'instant, non. Bessy<sup>36</sup> prétend toujours qu'*Orphée* est un testament. Je ne sais pas si *Orphée* est un testament, mais j'y ai mis beaucoup de moi-même et ce que je redoute au cinématographe, c'est la méthode qui consiste à engager des acteurs, de se demander ce qu'on va faire faire à ces acteurs. Ce n'est pas la mienne et ce n'est pas non plus mon métier. Et quand on a le métier de metteur en scène, ce qui est terrible, c'est qu'on est obligé de faire film sur film. Ma grande chance, c'est que ce n'est pas mon métier. Pour moi, le cinématographe est un véhicule de poésie et même d'une poésie que je ne connais pas, car le travail de film est si dur qu'on est comme un ébéniste qui construit une table, qu'on oublie qu'on est un poète. La poésie sort de nous malgré nous et c'est ensuite dans les salles d'ombre que les gens mettent les mains sur la table et la font parler. Elle parle ou elle ne parle pas. Mais on ne peut pas être à la fois ébéniste et spirite.

J.M. : Enfin il n'y a pas de danger, malgré ces films, malgré ce métier très dur, vous êtes resté là-dedans aussi en tant que metteur en scène Jean Cocteau, et c'est ça qui importe.

10. « Sur la poésie » (45 mn 00 s). Conférence de Cocteau aux Midis de la Poésie. Enregistré et diffusé le 18 janvier 1955. À quelques variantes près, le texte de la conférence est conforme à sa version publiée<sup>37</sup>.

11. « Discours de réception de Jean Cocteau à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique » (47 mn 16 s). Enregistré et diffusé le 1<sup>er</sup> octobre 1955. À quelques variantes près, le texte de la conférence est conforme à sa version publiée<sup>38</sup>.

36/ Maurice Bessy (1910-1993), critique de cinéma et cinéaste. Avec Marcel Idzkowski, il fonde en 1937 le prix Louis-Delluc pour rendre hommage à Louis Delluc, premier journaliste spécialisé dans le film et fondateur des ciné-clubs.

37/ Pour la publication de ce texte : Jean Cocteau, *Sur la poésie*, Tournai, La Renaissance du livre, coll. « Paroles d'aube », 2001, 54 p.

38/ Pour la publication de ce texte : *Le Figaro littéraire*, 8 octobre 1955 ; *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, Tome XXXIII, N° 3, 1955, p. 179-199 ; *Colette. Discours de réception à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, suivi du discours d'accueil de M. Fernand Desonay*, Paris, Grasset, 1955, 113 p. ; *Poésie critique II. Monologues*, Paris, Gallimard, 1960, p. 107-136. Ce discours est retransmis en direct par la radio belge, puis rediffusé à l'ORTF le 25 octobre 1955 et repris sur disque sous le titre *Colette* (Ducrotet-Thompson, 33 tours, 30 cm., 300 V 078).

12. « Entretien avec Jean Cocteau sur sa réception aux Académies de Belgique et de France » (20 mn 18 s). Entretien réalisé par Jean-José Andrieu. Dates d'enregistrement et de diffusion non précisées : probablement septembre 1955.

J.-J.A. : Le mois d'octobre 1955 est un mois hors série pour Jean Cocteau. En effet, il doit prononcer deux discours académiques. Le premier à l'Académie de Belgique où il remplace Colette<sup>39</sup>, le second à l'Académie française où il remplace Jérôme Tharaud<sup>40</sup>. Je voudrais lui demander quelles sont ses impressions de double académicien.

J.C. : Eh bien, il y a deux positions difficiles pour un académicien. Celle qui consiste à remplacer un écrivain pour lequel on n'a pas une admiration profonde et celle qui consiste à prendre la place d'un écrivain qu'on admire profondément. Par exemple, je n'ai pas beaucoup lu, je n'avais pas beaucoup lu les Tharaud<sup>41</sup> et je dois parler de Jérôme, donc je parle davantage de ses qualités morales que de son écriture, que de ses livres. Mais Colette, c'est le respect et l'amour qui me rendent la tâche difficile. D'autant plus que je détesterais admettre d'elle une image de convention et la montrer comme une dame tartine, une brave dame patronesse qu'elle n'était pas. J'ai tenu au contraire à ne pas l'arrondir, l'affadir, l'ovaliser comme on dit pour les machines, et la présenter avec toutes ses épines de rosier et toutes ses griffes de chatte. Elle n'avait pas toujours la patte de velours. Loin de là.

J.-J.A. : Historiquement, c'est la première fois qu'un écrivain est à la fois élu à l'Académie de Belgique et à l'Académie française. Et ce qui est assez extraordinaire, c'est qu'il soit élu, on peut dire, en même temps.

J.C. : Oui, ça n'a pas été concerté du tout. C'est, enfin, je ne sais pas si le mot hasard trouve sa place dans le vocabulaire des poètes. Il y a la fameuse phrase de Rocambole<sup>42</sup>, n'est-ce pas. Baccarat disait à Rocambole : « Le hasard n'a que faire avec vous, Rocambole. » On pourrait dire au poète : « Le hasard n'a que faire avec vous, poète. » Et bien, mettons donc le hasard, pour employer ce mot absurde, a fait qu'on m'a élu à quelques jours de distance à l'Académie belge des lettres françaises et de langue française, l'Académie royale, et à l'Académie française. Mais je n'arrive pas à comprendre pourquoi je suis le premier écrivain élu, Français élu à l'Académie belge étant donné que c'était la place de Claudel, c'était la place de Valéry. C'est tout à fait mystérieux, je ne le sais pas.

39/ Voir la note précédente.

40/ Discours prononcé le 20 octobre 1955.

41/ Les frères Jérôme Tharaud (1874-1953) et Jean Tharaud (1877-1952) ont, pendant cinquante ans, rédigé ensemble et cosigné leurs ouvrages. Tous deux ont également été élus à l'Académie française, respectivement en 1938 et en 1946.

42/ Personnage principal de feuilletons de journaux rédigés par Pierre-Alexis Ponson du Terrail (1829-1871) et regroupés plus tard sous le titre *Les Exploits de Rocambole* (1859).

J.-J.A. : Oui, enfin, vous n'arrivez pas à le comprendre, mais croyez bien, cher Cocteau, que beaucoup de gens qui connaissent votre talent le comprennent très bien.

J.C. : Ah, mais la question n'est pas là. Attention, on aurait pu nommer, je vous dis, des hommes comme... Je crois que Claudel, c'est parce qu'il a été ambassadeur. Il y a une raison sans doute diplomatique. Mais Valéry, je n'arrive pas à comprendre. Enfin, une quantité d'hommes ont été à la fois des écrivains français et des écrivains belges. Vous savez que la Belgique est une France et la France est une Belgique. Donc tout ça se noue la main très solidement. Par exemple, nous avons toujours considéré Maeterlinck comme un écrivain français et je crois que les Belges ont considéré beaucoup de nos écrivains comme des écrivains belges. Enfin je crois qu'on ne fait aucune différence et que la langue française est peut-être encore plus respectée aux portes de la France que dans la France elle-même.

J.-J.A. : Oui, c'est assez vrai et il suffit de sortir de France pour s'en rendre compte. Mais je pense que c'est une question probablement superfétatoire, pour employer un terme un petit peu baroque, mais êtes-vous content d'appartenir à l'Académie royale de Belgique ?

J.C. : Oui, ça me fait beaucoup de plaisir, parce que la Belgique est une belle petite couronne d'or sur la tête de la France et, au reste, la place d'Yser, que je trouve magnifique, symbolise cette couronne. Et presque tous nos grands écrivains ont eu en Belgique des aventures, et quelquefois ces aventures se sont transcendées jusqu'au drame, comme dans le cas Verlaine-Rimbaud. Et bien, ces genres de drame ne se produiraient pas n'importe où. Encore faut-il que la terre où de tels événements poussent soit assez riche et qu'elle en soit digne. Et nous devons beaucoup aux poètes belges. Par exemple l'influence du Maeterlinck des *Serres chaudes* et du Max Elskamp des *Enluminures* a été immense sur Guillaume Apollinaire. Et Crommelynck est un merveilleux dramaturge qui est presque dramaturge de chez nous, au même titre que Maeterlinck et que Pirandello, pour citer un Italien.

J.-J.A. : Je pense que vous serez d'accord avec moi pour reconnaître que beaucoup de gens pensaient que vous étiez tout de même anti-académique. Nous voudrions connaître votre pensée là-dessus.

J.C. : Oui, parce que c'est une position conformiste que la leur. Puisque c'est trop simple de dire : un poète est anti-académique ou est académique. Tout cela est beaucoup trop simple et je crois que je peux dire comme Nietzsche : « Malheur à moi, je suis nuance. » Les gens aiment mieux les grosses couleurs faciles. Et justement, c'est par anti-conformisme que je me suis présenté à l'Académie française parce que je ne pouvais pas supporter le conformisme anti-conformiste. Des gens qui disent : « L'Académie, ce sont des vieillards. L'Académie, c'est ridicule », je ne pouvais pas le supporter. D'autant plus que c'est inexact. L'Académie est pleine de gens charmants et d'une éducation exquise et quand on a toujours vécu avec des gens très jeunes comme moi, les jeunes sont

mal embouchés, et alors on est tout à fait étonné de voir de la vraie jeunesse parmi des hommes qui sont âgés.

J.-J.A. : Mais on travaille à l'Académie française.

J.C. : Ah, cela je ne le savais pas.

J.-J.A. : Est-ce que vous prendrez part au travail de l'Académie française ?

J.C. : Peut être que..., je ne sais pas. Je crois que les Académiciens aiment beaucoup qu'on prenne part à leurs travaux parce qu'ils considèrent d'ailleurs c'était le début, le commencement de l'Académie, Voltaire le dit dans son discours, c'était une espèce de cercle amical.

J.-J.A. : Oui, c'est un club.

J.C. : Beaucoup plus, oui. Alors, beaucoup d'académiciens considèrent le jeudi de l'Académie française comme des rendez-vous de cercle, des gens d'un club. Et puis ils bavardent. Et là je suis malheureusement très peu à Paris et je sais que le Perpétuel a fait un drôle de regard quand je lui ai dit que je serais très peu, que je serais très incapable de suivre les travaux académiques.

J.-J.A. : Et le dictionnaire, le fameux dictionnaire de l'Académie française, est-ce que vous allez travailler au dictionnaire ?

J.C. : Là je serais très prétentieux si je travaillais au dictionnaire, parce que je connais très mal l'orthographe. Je ne suis pas le seul. Barrès connaissait très mal le style orthographe. Beaucoup de poètes font des fautes d'orthographe, et moi, j'ai presque toujours recours au Petit Larousse rose. Étant donné que j'ai un très petit vocabulaire – je n'aime pas les vocabulaires étendus –, j'emploie très peu de mots et souvent je me trompe dans l'orthographe de ces mots.

J.-J.A. : Vous consulterez plutôt le dictionnaire avant de le fabriquer.

J.C. : Oui, je serais très ridicule si je faisais un dictionnaire, alors que je le consulte. Mais je suis plutôt lecteur là qu'auteur.

J.-J.A. : Vous avez une carrière de poète et une carrière d'auteur dramatique. Je voudrais vous demander tout de même, en ce moment assez important, reconnaissez-le, de votre carrière, si vous êtes plus poète qu'auteur dramatique ?

J.C. : C'est une question qu'on ne peut pas poser. Ça c'est la question... c'est toujours le drame des étiquettes, n'est-ce pas, et des casiers. On a la manie en France des étiquettes, d'accrocher des étiquettes et quand quelqu'un se met sous une autre étiquette que celle qu'on lui a accrochée, alors ça ne va plus. Et bien, je ne suis pas du tout un homme orchestre, je ne suis pas plus ceci que cela, je suis un de la famille dont Verlaine estimait qu'elle était maudite. Cette famille qui n'a pas de papiers, qui ne sait pas... en somme, c'est pourquoi aussi je suis très reconnaissant à l'Académie. L'Académie me donne un casier, des papiers, un casier judiciaire,

un fauteuil. Il n'y a pas de fauteuil à l'Académie, ce sont de petits bancs. Mais enfin, c'est tout de même un fauteuil de visibilité comme l'anneau de Gygès était un anneau d'invisibilité. Et me voilà donc en vue. Mais remarquez bien que vous dites un dramaturge, un poète, mais je ne conçois pas un dramaturge qui ne serait pas un poète et un poète qui ne serait pas un dramaturge. Tout beau poème est un drame et tout beau drame est un poème. Même quand je dessine, c'est de l'écriture qui est nouée autrement. Et c'est pourquoi je n'emploie pas de machine à écrire, parce que même quand j'écris, sans m'en rendre compte je dessine. Mon écriture est un dessin et ça m'aide à écrire.

J.-J.A. : Je comprends fort bien. D'ailleurs, vous venez de me parler de papiers d'identité. Est-ce que je peux vous rappeler une anecdote que vous m'avez racontée un jour à Milly ? Vous m'avez dit que vous n'aviez pas de papiers d'identité et avez sorti d'un tiroir un faire-part. C'est le faire-part de votre naissance. Vous vous rappelez. Vous avez dit : « Voilà mon seul papier d'identité : " Monsieur... – je ne sais pas comment s'appelait votre père vous font part de la naissance de leur fils Jean. " » Mais je voudrais aussi parler d'un livre comme, enfin de plusieurs livres, par exemple un livre comme *La Difficulté d'être*. Il y avait dans *La Difficulté d'être* une sorte de tendance à la philosophie.

J.C. : C'est la même chose : un poète est obligatoirement un philosophe, un philosophe est obligatoirement un poète. Montaigne est un grand poète et c'est pourquoi je lis toujours Montaigne parce que c'est une langue... Et d'ailleurs je vais vous étonner beaucoup, mais ce que j'ai lu le plus, le plus souvent, c'est l'argot. J'ai beaucoup aimé les derniers livres – comment s'appellent..., je les lis et je suis très mal renseigné sur les titres, je ne parle pas du *Rififi*<sup>43</sup> mais de l'autre livre, le premier livre qui a eu tant de succès?

J.-J.A. : *Touchez pas au grisbi*<sup>44</sup> !

J.C. : Oui, du *Grisbi*. Pour moi c'est un livre d'un intérêt considérable, pas parce qu'il y a des mots d'argot, pas à cause du vocable de l'argot, mais parce que les hommes qui emploient cette langue ont une manière de s'exprimer très fraîche et très neuve. La langue française est une langue à moitié morte. On s'en est trop servi, on l'a épuisée, on s'est servi du français jusqu'à ce que « mort s'ensuive ». Et quelquefois notre rôle est de réveiller cette langue avec des gifles, avec des coups, avec des grandes gifles, avec des serviettes mouillées, avec des procédés de ring de boxe. Et l'argot, s'il est bien employé, est une langue extrêmement vivante et fraîche, et je ne vous dis pas à cause de ses vocables, mais à cause

43/ *Rififi* est le titre général qui regroupe une série de romans policiers d'Auguste Le Breton (1913-1999), tels que *Du Rififi chez les hommes* (1955), *Du Rififi chez les femmes* (1959), *Du Rififi à Tokyo* (1962) ou *Du Rififi à Paname* (1966), textes pour la plupart adaptés à l'écran par Jules Dassin, cinéaste du film noir.

44/ *Touchez pas au grisbi!* est un roman policier d'Albert Simonin (1905-1980), adapté à l'écran en 1954 par Jacques Becker.

de la manière dont les gens qui parlent couramment l'argot s'expriment. Par exemple l'argot de Peter Cheyney<sup>45</sup>. Peter Cheyney a inventé un personnage que vous connaissez peut être, qui est Lemmy Caution<sup>46</sup>, qui est à la fois un policier et un gangster. Et chaque fois que Lemmy Caution parle, on a l'impression de lire Montaigne, car, comme il veut avec des moyens qui lui sont personnels exprimer des choses assez difficiles, il trouve le moyen de les dire, sans aucune platitude et sans aucune prétention. C'est-à-dire qu'il n'est pas poétique, parce que je déteste le langage poétique, et il n'a pas la platitude du journal. Par exemple quand il dit qu'une femme est trop teinte, qu'une femme est trop oxygénée, il dit : « Elle s'était oxygénée les cheveux jusqu'à ce que mort s'ensuive. » Il ne dit jamais que des gens se battent, mais que « des gens se mélangent ». Il ne dit jamais que l'adversaire en fait tomber un autre, mais : « Il l'a répandu. » Et bien tout cela, c'est le style de Montaigne, c'est le style extrêmement vivant. Et je crois même que je vais tenter l'expérience de confier mon discours d'Académie au remarquable traducteur<sup>47</sup> de certains livres de Peter Cheyney, en particulier ceux qui sont racontés par Lemmy Caution. Je voudrais voir ce que donne, pas du tout un texte de moi qu'il serait normal de traduire en argot, comme *Le Fantôme de Marseille*, mais par exemple un discours académique traduit, je ne dis pas dans la langue verte, ce qu'on appelle la langue verte – c'est pas le vocable qui m'intéresse –, mais traduit par un homme qui est habitué à traduire Peter Cheyney et Lemmy Caution, c'est-à-dire tout à fait rafraîchi et d'une manière que je ne peux même pas prévoir.

J.-J.A. : Ce que vous dites là intéressera, je crois, très vivement vos confrères de l'Académie française.

J.C. : Oui, parce que c'est comme si on passait d'une langue dans une autre.

J.-J.A. : Je ne sais pas si ça ira jusqu'à Monsieur le secrétaire perpétuel, mais enfin...

J.C. : Je le ferai certainement. Je l'ai fait. Même j'ai promis à une revue de le lui donner et à un éditeur de Monaco, Le Rocher, de le lui donner aussi pour qu'il l'édite, un peu plus tard. Mais je trouve que c'est une expérience qui valait la peine<sup>48</sup>.

J.-J.A. : C'est une expérience qui vaut la peine, en tout cas c'est une expérience extraordinaire...

45/ Peter Cheyney (1896-1951), auteur de romans policiers.

46/ Lemmy Caution est, en tant qu'agent FBI impitoyable, l'un des personnages les plus célèbres des romans de Peter Cheyney.

47/ Il s'agit de Jean Dauven qui a traduit sous le pseudonyme de Chantemèle deux romans de Peter Cheyney. Voir aussi la note suivante.

48/ Comme le signale Pierre Chanel dans son édition du *Passé défini IV. 1955* (Paris, Gallimard, 2005, p. 255), le projet a abouti à la publication de l'ouvrage de Jean Dauven, *Jean Cocteau chez les sirènes*, une expérience de linguistique sur le discours de réception à l'Académie française de M. Jean Cocteau, préface et notes de Jean Cocteau, illustrations de Picasso, Monaco, Éditions du Rocher, 1956.

J.C. : D'ailleurs je vais vous dire que, ne croyez pas que j'y mette le moindre paradoxe, mais il est évident que les gens s'émeuvent de façon vive que la langue française est très épuisée, comme je vous l'ai dit, que si on la changeait, si on la faisait vivre dans un sens aigu, et bien je m'en féliciterais. Malheureusement, on la fait vivre avec des américanimes. Et ça c'est détestable. Ou alors des raccourcis qu'on voit sur les magasins, sur les enseignes, n'est-ce pas ? Vous voyez, quand j'étais jeune, j'étais gosse, alors je voyais, par exemple, chirurgien-dentiste en raccourci. Alors je croyais que c'était chien-dentiste. Je me disais : tiens, il y a des chiens-dentistes !

J.-J.A. : Tout ce que vous venez de me dire marque incontestablement un souci de renouveau, une sorte d'amour pour le renouveau.

J.C. : Je déteste la matière morte.

J.-J.A. : C'est ça. Et tout à l'heure vous nous aviez dit, ce qu'on sait d'ailleurs, combien vous attachez de prix à la jeunesse, combien vous reconnaissez la jeunesse. Et vous savez, la jeunesse d'aujourd'hui n'a pas très bonne réputation. Est-ce que je peux vous demander quelle opinion vous avez de la jeunesse ?

J.C. : Oui, justement, j'admire aussi par exemple le cérémonial. Ce que j'aime à l'Académie française, contrairement à ce qu'on pourrait croire, c'est le cérémonial. Je suis le type de l'homme conservateur qui ne voudrait pas changer toutes ces cérémonies de l'Académie française. J'aime que l'institut soit un lieu très petit – que je ne connais pas d'ailleurs, je n'y suis jamais entré, c'est la première fois que j'y entrerai, c'est pour faire mon discours. J'aime qu'il y ait un uniforme, une épée, le même roulement de tambour, l'accueil. C'est la perruque des juges anglais, c'est le carrosse de la reine d'Angleterre.

J.-J.A. : Oui mais enfin tout cela, cette jeunesse actuelle que vous aimez, elle le réprouve.

J.C. : Il faut lui apprendre, il faut apprendre à cette jeunesse qu'elle se trompe. Je vais vous dire ce que je pense. Je pense que, pas la jeunesse actuelle, mais toujours, la jeunesse toujours a une telle passion d'une idée neuve qu'elle la serre dans ses bras sans s'apercevoir que cette idée neuve vieillit entre ses bras. C'est-à-dire que la jeunesse est toujours conservatrice de vieilles anarchies. Chaque fois que je suis devant un jeune, je m'étonne qu'il défende avec tant de véhémence une chose qui pour moi est déjà faite, est déjà passée, a déjà comme une odeur de... Par exemple, le jazz. J'ai amené le jazz en France jadis. Bien, aujourd'hui, quand on me parle de jazz comme d'une chose neuve, je me dis : mais non, c'est vieux. Ça évolue très bien d'ailleurs, ce n'est pas, comme on l'a cru, une mode, c'est une pulsation, mais cette pulsation change de forme. De même on n'écrit plus comme Bach. Il est évident que Schönberg ou Stravinsky n'écrivent pas comme Jean-Sébastien Bach. La musique change. Mais enfin, j'estime que tout doit bouger dans le vif. Et souvent la jeunesse ne bouge pas, est un peu immobile. Et ce sont souvent des gens plus âgés qui ont le sentiment de cette nécessité de l'agir.

J.-J.A. : Comme vous le dites, je crois qu'elle prend souvent pour du nouveau ce qui ne l'est pas.

J.C. : Et bien, je vous le dis, elle s'attache à une chose. Il y a un état de révolte contre quelque chose ; elle adopte cet état de révolte et elle s'y tient ; et cet état de révolte devient très vite une habitude, comment dirais-je, une convention.

J.-J.A. : Et vous la croyez, comment dirais-je, permanente, vous la croyez par exemple ressemblante à la jeunesse que vous avez eue, ou bien vous la croyez décadente ?

J.C. : Ah non, non, pas du tout. Il n'y a pas la moindre décadence. Puis on dit la jeunesse, mais ça ne veut rien dire. Il y a des gens remarquables, des gens qui sont moins remarquables. C'est comme on dit qu'à l'Académie ils sont vieux. Pourquoi ? C'est absurde. Non, des fois je dis : les jeunes gens aimeraient beaucoup être tout de suite, comme ils voudraient avoir tout de suite 50 000 volumes vendus, ils voudraient aussi être de l'Académie française à vingt ans. Et ce n'est pas qu'ils sont trop vieux, mais ils sont trop verts. Parce qu'ils désirent tout cela. Mais ils désirent tout cela à la minute. Je vais vous dire : le danger de la jeunesse actuelle, c'est justement ce dont nous parlions tout à l'heure avant que j'aie eu le plaisir de bavarder avec vous devant le micro, c'est que la jeunesse est pressée. Maintenant il y a un vocabulaire de sport. On dit que quelque chose est dépassée, « il est dépassé » par exemple. Et bien, dans notre métier, rien ne dépasse rien. Renoir ne dépasse pas Vermeer, Picasso ne dépasse pas Renoir. Vous comprenez ? Il y a une sorte d'immobilité vibrante dans l'art qui annule les dépassements. Et à l'heure actuelle, cette idée de hâte, de vitesse, fait que le jeune homme, surtout qu'il a des spectacles de vitesse perpétuellement dans les yeux, par exemple des gens qui font une gloire en trois jours, qui sont sur des couvertures de magazine et vous voyez tous les jours Madame Lolobrigida. Alors, la jeune actrice se dit « Diable ! ». Alors le jeune homme ne sait plus faire la route à pied. Et alors il marche comme toujours dans l'ombre, à droite de la route. Il est éclaboussé par de la boue et par des lumières très violentes d'automobiles qui vont vite. Et qu'est-ce qu'il fait ? Il fait l'autostop. Et alors il monte dans une voiture qui n'est pas la sienne, il adopte une vitesse qui n'est pas la sienne, il se dit « je suis sauvé » et il est perdu. C'est le drame de l'engagement. C'est le drame de l'autostop.

J.-J.A. : Oui, mais vous venez de prononcer un mot qui lui aussi depuis dix ans a fait son chemin.

J.C. : Oui, mais c'est encore une chose mal comprise, par hâte. Sartre ne voulait pas du tout dire ce qu'on en a fait. Sartre parlait de l'engagement, aussi bien de l'engagement baudelairien, c'est-à-dire de l'engagement du poète vis-à-vis de soi-même.

J.-J.A. : Oui, pas du tout politique.

J.C. : Non, et c'est aussi politique puisque tout est politique à l'heure actuelle. Ce qui fait aussi la différence de cette époque avec l'époque de ma jeunesse, l'époque héroïque qu'on appelle de

Montparnasse, c'est que, à cette époque-là, sans s'en apercevoir et sans être ridicule, quand un journaliste me demandait quels sont les grands artistes français actuels, je pouvais répondre Picasso, Stravinsky, sans me rendre compte que l'un était Espagnol et l'autre Russe. Il y avait une espèce de patriotisme de l'art. Nous étions tous du même pays à Montparnasse. Alors maintenant, on s'occupe beaucoup de politique. Alors évidemment, les idées sont beaucoup plus peintes en bleu, en vert, en jaune, en rouge. Et le « malheur à moi, je suis nuance » de Nietzsche est devenu tout à fait inactuel.

J.-J.A. : Si vous voulez bien, je crois que nous en resterons sur ce point final, mais je voudrais tout de même finir avec le mot poésie à la bouche et je voudrais vous demander : « La poésie actuelle, avez-vous un sentiment, avez-vous une opinion ? »

J.C. : Oui, je vais vous dire que la poésie n'est pas une physiologie. La poésie, surtout un poème, n'est pas une physiologie, c'est un organisme. Et à l'heure actuelle, cette hâte fait que beaucoup de jeunes gens racontent n'importe quoi en lignes inégales et s'imaginent qu'ils ont écrit un poème. Or un poème doit respirer, doit manger, boire. C'est un organisme.

J.-J.A. : Il doit avoir sa jeunesse, son âge même.

J.C. : Il a des organes. Alors souvent maintenant, on oublie cet organisme et on se contente d'une physiologie, c'est-à-dire qu'on croit que la prose employée d'une certaine manière, la langue employée d'une certaine manière devient de la poésie. Et bien, non. La poésie est une langue à part.

J.-J.A. : Oui, mais pour vous, elle vit toujours.

J.C. : Ah oui, mais comme une langue aristocratique.

J.-J.A. : Par conséquent, pas de pessimisme.

J.C. : Ah, mais je vais vous dire pourquoi il ne faut pas être pessimiste. Étant donné que nous sommes l'époque et le pays où la poésie devrait être zéro, jamais on n'a écrit autant de poèmes.

J.-J.A. : Merci mon cher Jean Cocteau d'être venu ici pour nos auditeurs de la Radio belge.

13. « Picasso et le Clair-Obscur » (33 mn 46 s). Conférence de Cocteau au cercle des Amitiés françaises. Enregistré le 4 octobre 1955 et diffusé le 22 octobre 1955.

Ce texte reprend la majeure partie de la conférence donnée à Rome le 27 mai 1953 et publiée sous le titre « L'improvisation de Rome » dans *La Corrida du 1<sup>er</sup> mai* (Paris, Grasset, 1957). Signalons cependant, outre quelques variantes textuelles, une autre fin du discours. Cocteau remplace les deux derniers paragraphes du texte publié –

« Je comptais vous parler surtout [...] furent les premiers martyrs » – par :

Résumons-nous. La méthode de Picasso est celle du dandysme, mais transcendée. Ce clochard couche sous un pont d'or et le déclare lui-même. Quand on lui a dit dernièrement, vous devriez aller en Amérique, on vous y ferait un pont d'or, il a répondu : « Et je coucherai dessous. » Il aime le luxe et déteste d'en faire montre. Comme Baudelaire qui râpait un costume neuf, son œuvre évite avant toute chose cet air élégant que dans son domaine frivole Brummell envisageait comme le comble de la vulgarité. Vous savez que quand on disait à Brummell : « Monsieur, je vous ai remarqué l'autre jour aux courses d'Epsom. Vous étiez d'une telle élégance. » Celui-ci a répondu : « Je ne pouvais pas être élégant, puisque vous l'avez remarqué. »

À la suite de ce texte, le poète lit d'abord un poème qu'il dit avoir écrit en hommage à Picasso, puis deux poèmes de *Plain-chant*<sup>49</sup>. En réalité, l'hommage au peintre est issu du même recueil, Cocteau ayant simplement laissé tomber les deux premiers vers<sup>50</sup> :

Combien me parle plus que leurs bouches usées  
L'œuvre de Picasso.

Là, j'ai vu les objets qui flottent dans nos chambres,  
Trop grands ou trop petits,  
Enfin, comme l'amour mêle bouches et membres,  
Profondément bâtis !

Les muses ont tenu ce peintre dans leur ronde,  
Et dirigé sa main,  
Pour qu'il puisse, au désordre adorable du monde,  
Imposer l'ordre humain.

14. « Hommage à la reine Élisabeth à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire » (22 mn 45 s). Avec la participation du recteur Souriau de l'université de Lille, d'Émile Guilels, Pablo Casals, Yehudi Menuhin, Jacques Ibert et Jean Cocteau. Diffusé le 25 juillet 1956. Pour le texte intégral de ce deuxième hommage à la Reine, voir dans ce volume l'article « Hommages à la reine Elisabeth par Jean Cocteau ».

15. « Discours sur la poésie » (31 mn 05 s). Conférence de Cocteau au grand auditorium de l'Exposition universelle et internationale de

49/ Il s'agit de « Je n'aime pas dormir... » (*Œuvres poétiques complètes*, p. 360) et de « Mauvaise compagne... » (*idem*, p. 361).

50/ Il s'agit du poème « J'ai peine à soutenir le poids d'or des musées... » (*idem*, p. 369-370).

Bruxelles de 1958. Enregistré et diffusé le 19 septembre 1958. À quelques variantes près, le texte de la conférence est conforme à sa version publiée<sup>51</sup>.

16. « Les Armes secrètes de la France » (39 mn 06 s). Conférence de Cocteau à l'auditorium du pavillon de la France lors de l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles de 1958. Enregistré le 20 septembre 1958 et diffusé le 27 septembre 1958.

À quelques variantes près, le texte de la conférence est apparemment conforme à sa version publiée<sup>52</sup>. En fin de discours cependant, Cocteau ajoute pour l'occasion un paragraphe où il livre un message politique qui ne sera pas retenu dans la publication :

Encore un mot. Lorsque j'écrivais ce texte que je viens de vous lire, les événements qui surviennent en France n'avaient pas encore eu lieu. Nous vivions dans une manière de marasme. Bref, bien que le poète à l'exemple de Rilke ou de Kafka se fasse une règle de ne pas se mêler de politique et même s'efforce de comprendre que la politique et l'art suivent des routes différentes et obéissent à d'autres vitesses, comme le faisaient les plateformes mouvantes et parallèles du trottoir roulant de mon enfance, il n'en est pas moins le poète une sorte de baromètre anéroïde, de sismographe, de mobile enregistrant à son insu les moindres secousses, ondes et souffles de l'univers. J'avais beau essayer de vaincre de mauvais effluves en m'isolant, en m'embusquant, je n'en éprouvais pas moins l'angoisse d'un aveugle, dont la canne blanche rencontre le vide. Maintenant que le courage d'un chef survole les sombres méandres et cherche à retrouver l'équilibre<sup>53</sup>, je m'aperçois de l'influence du monde extérieur sur ma solitude et que mon texte reflète à merveille le malaise où vivait mon pays. Je me suis fait un devoir de n'y rien changer. Il me semble intéressant de montrer l'électrocardiogramme d'un cœur qui souffrait de son impuissance à rendre service. Mais, comme à travers ces syncopes, on découvre tout ce qui n'attend qu'un signe pour renaître, Salvador Dali dirait phénixologiquement, je n'éprouve aucune gêne ni honte à ce mélange d'optimisme et de pessimisme, de désespoir et d'espoir. C'est le frère de cet homme, notre chef, qui bien avant des événements m'a demandé de prendre la parole. Voilà une belle coïncidence s'il en existe, un beau hasard, si ce mot

51/ Pour la publication de ce texte : *Les Lettres françaises*, n° 741, 2-8 octobre 1958 ; *Poésie critique II. Monologues*, Paris, Gallimard, 1960, p. 201-219.

52/ Pour la publication de ce texte : *Arts-Spectacles*, n° 689, 24 septembre 1958 ; *Entretiens et conférences*, donnés à l'Auditorium du Pavillon de la France d'avril à octobre 1958, Exposition universelle et internationale de Bruxelles, Dijon, Commissariat général de la Section française, 1959, p. 315-326 ; *Poésie critique II. Monologues*, Paris, Gallimard, 1960, p. 221-245.

53/ Allusion au retour au pouvoir du général de Gaulle à la suite des événements d'Algérie en mai 1958.

peut prendre place dans notre terminologie. Nous vivons tous à l'exemple des bouts de verre multicolores du kaléidoscope. Il suffit d'un miroir, d'une rotation pour que le désordre s'organise. Est-ce le hasard qui travaille et devient de l'art ou est-ce l'art qui vainc le hasard ? Et bien, je respecte la main savante qui tourne actuellement le kaléidoscope, car le kaléidoscope était immobile. Et je remercie Pierre de Gaulle<sup>54</sup> de m'avoir fourni l'occasion de prendre un contact si simple et si amical avec vous. Vive la France, après vive la Belgique. C'est-à-dire vive la Belgique, vive la poésie, vive la Reine<sup>55</sup>, vive la France. (*Applaudissements*)

17. « Toast funèbre » (01 mn 07 s). Récitation d'un texte par Cocteau<sup>56</sup>. Diffusé le 11 octobre 1963.

Je regarde ma montre, ce bracelet-montre qui continue à vivre aux bras des soldats tués, qui poursuivra son tic-tac, dans quelques minutes, sur mon cadavre.

Et j'avais tant de choses à vous dire et je ne les ai pas dites et il me semble bien qu'il ne me reste pas le temps de vous les dire et peu importe puisque ces mots que je dirais n'ont pas plus de réalité que le reste.

Mesdames, Messieurs,

Voici mon toast funèbre :

J'étais le véhicule d'une force qui veut vivre à ma place. Qu'elle vive ! Elle verra ce que c'est. Je rentre dans la bouche du zéro dont je sors. Je lève mon verre de rhum. Vous savez à quel genre d'invités on le propose.

18. « Hommage à la reine Élisabeth » (01 mn 12 s). Outre Cocteau, interviennent également Herman Teirlinck, Jan Pijl, Camille Huysmans, Walter Van den Bergh, Anna Marinower, Korneel Heymans, Leonce Gras, Frans Brouw et Marnix Gijsen. Enregistré (pour Cocteau) le 10 octobre 1963 et diffusé le 24 novembre 1965 à la radio belge néerlandophone.

Il s'agit d'un extrait du troisième hommage à la Reine<sup>57</sup> :

54/ C'est en tant que responsable du pavillon français que Pierre de Gaulle avait invité Cocteau à prendre la parole lors de l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles en 1958.

55/ Discours prononcé en présence de la reine Élisabeth de Belgique.

56/ Il s'agit de la fin du texte intitulé « Court-métrage », préparé pour le disque *Le dernier quart d'heure*, publié dans *Profils*, n° 11, printemps 1955, p. 16-18 et repris par Pierre Chanel dans *Cahiers Jean Cocteau*, n° 9, Paris, Gallimard, 1981, p. 197-199.

57/ Pour le texte intégral de ce troisième hommage, voir dans ce volume l'article de David Gullentops « Hommages à la reine Elisabeth par Jean Cocteau ».

Lorsque les caprices du destin m'ont valu quelquefois un cérémonial d'hommage, toujours Sa Majesté la Reine était là, et souvent sa fille, la reine Marie-José, aussi douce et aussi forte qu'elle, l'accompagnait.

Et si la reine Élisabeth m'honorait d'un baiser d'une sœur à son frère et me laissait lui répondre par un baiser de frère à sa sœur, c'est qu'elle estime qu'un poète n'a nul besoin d'être prince des poètes pour être prince.

Et ce signe de la Reine au Russe Alexis Michlin, gagnant du Concours musical 1963, sera le type du baiser de famille, marque de cette suprême illégalité d'une aristocratie dont le privilège sacre les médiums d'une puissance secrète dont chaque individu exceptionnel est la main-d'œuvre.

19. « Hommage à la reine Élisabeth » (01 mn 12 s). Outre Cocteau, interviennent également Roger Bodart, Marie Gevers, Lucien Christophe, André Maurois et la princesse Bobesco. Enregistré (pour Cocteau) le 10 octobre 1963 et diffusé le 25 novembre 1965 à la radio belge francophone. Le texte de Cocteau reprend l'extrait de l'enregistrement précédent.

# **Communications**

# Enquête sur trois mille pages de Giono soustraites à l'édition

Communication de M. Hubert NYSSSEN  
à la séance mensuelle du 10 janvier 2004

L'affaire – car c'en est une – que je me propose de porter brièvement devant vous ne relève pas du délit ou du crime (quoique...), ni du domaine policier (encore que...). C'est l'une de ces affaires dans lesquelles, un beau jour, le hasard, un détail inattendu et l'intuition vous font fourrer le nez, puis vous entraînent dans la découverte d'événements insoupçonnés. Je m'en vais donc vous la raconter, cette affaire, en prenant soin d'avoir pour main courante le fil chronologique.

Voici quelques années, environ une vingtaine, l'exercice de mon métier d'éditeur et mon commerce de plus en plus développé avec la littérature étrangère me conduisirent à de multiples réflexions sur l'art de la traduction où j'avais pris pour maître Valéry Larbaud, auteur de cette bible qui a pour titre : *Sous l'invocation de saint Jérôme*, un saint dont vous savez sans doute qu'il est le patron des traducteurs. J'en vins ainsi à m'intéresser à l'histoire des traductions, à considérer leurs manières, leurs mérites, leur vieillissement, à découvrir leurs « belles infidèles », et même leurs extravagances. Dans les lectures et relectures que je fis alors, l'envie me vint de reprendre *Moby Dick* d'Herman Melville et de me livrer à une comparaison entre les traductions françaises disponibles. L'une d'elles était de Jean Giono et il ne m'a pas fallu longtemps pour constater, par des retours incessants au « texte source » comme disent les linguistes, qu'elle était de fort loin la plus juste, au sens où on le dit de l'interprétation d'une œuvre musicale. Juste par le ton de l'histoire et par l'étoffe du texte autant sinon plus que par l'exactitude linguistique.

Pour vous dire ce que j'ai ressenti, je vous citerai une petite phrase qu'avait écrite Mérimée dans ses *Notes de voyage* : « En arrivant à Avignon, il me sembla que je venais de quitter la France. » C'est là un sentiment d'étrangeté qui saisit souvent ceux qui passent d'une langue à l'autre dans la lecture d'un même livre. On a l'impression de ne plus reconnaître l'un quand on passe à l'autre. Or la traduction que Giono avait faite de *Moby Dick* me permettait, dans l'exercice auquel je me livrais, d'aller de l'anglais au français et du français à l'anglais sans rupture, sans avoir l'impression de changer, sinon de langue, du moins de royaume. Giono en fournit sans doute l'explication quand il dit s'être obstiné, ce sont ses mots, « à essayer d'en reproduire les profondeurs, les gouffres, les abîmes et les sommets, les éboulis, les forêts, les vallons noirs, les précipices, et la lourde confection du mortier de tout ». Traduire les mots, c'est élémentaire, traduire ce que Giono entendait reproduire, c'est faire de la traduction ce que toujours elle devrait être, un art.

Mais en vérité, la traduction de *Moby Dick* n'était pas de Giono seul, c'était une traduction à trois mains, celles de Joan Smith, de Lucien Jacques et de Jean Giono, Gallimard n'a d'ailleurs pas manqué de le noter sur la page-titre du livre. L'envie me vint d'en savoir plus. J'allai donc voir Claude Gallimard qui me rapporta que Giono avait demandé à Joan Smith de faire une traduction littérale qu'il confia ensuite à son vieil ami Lucien Jacques pour que celui-ci en rédigeât une qui fut plus lisible, plus fluente. Et c'est à partir de celle-là que Giono aurait entrepris, non plus de traduire, mais en quelque sorte de récrire *Moby Dick*. Puis Claude Gallimard me raconta comment son père – ce Gaston Gallimard dont Pierre Assouline a dit que, s'il n'avait écrit aucun livre, il les avait tous signés – avait obtenu que Giono, la traduction achevée, écrivît la surprenante préface qui est intitulée « Pour saluer Melville ». Gaston Gallimard aurait d'abord sollicité une préface ordinaire que Giono, déjà embarqué dans d'autres projets, lui aurait refusée. Gaston était obstiné et il connaissait son homme. Il lui dit que les Français ne connaissaient pas la vie de Melville et qu'une brève biographie serait la bienvenue. C'était une ruse, elle réussit, à la perspective d'avoir une histoire à raconter, Giono accepta. Et c'est là que tout commence. Là, dans ces cent quatre-vingts pages que Giono, ayant fait soudain volte-face, voulait bien écrire, oui, c'est là que se trouve le noyau de l'affaire que je vous conte.

Ce que Claude Gallimard m'avait révélé m'avait, en effet, mis la puce à l'oreille. Et si, me suis-je demandé, Giono pressé d'oublier la traduction pour se remettre à l'écriture et retrouver la fiction, avait compris dans un éclair que la proposition de Gaston Gallimard lui ouvrait une porte inattendue ? Il n'en fallut pas davantage pour

que je reprenne le livre et relise avec attention cette fameuse préface. Aussitôt, comme si j'avais ouvert je ne sais quelle vanne, des questions affluèrent qui ne m'avaient jusqu'alors pas effleuré.

Si la première partie du texte déploie quelques événements dans la vie de Melville, et en particulier révèle une fureur d'écrire qui pourrait être celle de Giono lui-même, et déjà avec cette manière qui lui est propre de transformer, pour l'occasion, un sujet réel en personnage issu de l'imaginaire – mais ils sont entre romanciers et ces coups-là sont permis –, pourquoi par la suite, et très vite, la soi-disant biographie était-elle réduite, tassée, ramassée dans le récit d'un voyage que Melville fait à Londres pour y défendre ses livres, ses idées, secouer ses éditeurs et pour y percevoir ses droits d'auteur ? Pourquoi, à peine arrivé, ce Melville qui commence à s'échapper de sa biographie pour devenir le héros d'une histoire, se sent-il prisonnier ? « Dans quel piège est-il tombé ?, écrit Giono. Il (entendez Melville) se rend parfaitement compte qu'il va lui arriver une histoire extraordinaire s'il ne fait pas attention. » Vous savez, quand le soupçon se met de la partie tout devient indice d'un mystère à découvrir. C'est pourquoi à mes yeux, ces mots – « il va lui arriver une histoire extraordinaire s'il ne fait pas attention » – me donnèrent l'impression qu'en les écrivant Giono se les destinait et s'en faisait même promesse. Comme si ce qui risquait d'arriver à Melville le concernait lui-même.

Et qu'est-il arrivé ? Il est arrivé que Giono a embarqué son Melville, qui disposait de quinze jours avant de repartir pour l'Amérique, dans une escapade sans but à Woodcut, un patelin près de Bristol. Sur un coup de tête, écrit Giono. Simplement parce qu'un palefrenier auquel Melville avait demandé à brûle-pourpoint ce qu'il ferait « s'il avait dix jours de libre », lui avait répondu qu'il irait à Woodcut pour y voir Jenny, sa bonne amie. Le doute n'était plus possible, ce Melville-là, s'il n'était pas une manière de Giono, devenait l'une des créatures de son pandémonium.

Le voilà donc, Melville – et admettons encore un instant que ce soit lui – qui monte à bord de la malle-poste de Bristol. Et ce branle-bas est accompagné de petites réflexions, notations et remarques qui sèment le trouble et le plaisir, en même temps qu'elles attisaient la conviction que j'avais d'être sur le point de lever un secret. Ceci, par exemple que Giono donne pour un soliloque de Melville : « Je suis incapable d'exprimer un autre être que moi. Je n'ai pas à créer ce que les autres me demandent de créer. Je n'entre pas dans la loi de l'offre et de la demande. Je crée ce que je suis. » Oh là, me suis-je dit, et si ces mots s'adressaient à Gaston Gallimard ? Vous me demandiez un Melville ? Eh bien, je vous donne un Giono !

Donc me voilà, détective aux prises avec ce petit texte dans le cours duquel Giono met son Melville dans la malle de Bristol. Et soudain ce qu'une première fois j'avais lu sans y voir malice me saute aux yeux par le truchement d'une toute petite phrase : « Herman monta sur l'impériale. » Sur l'impériale ? Mais c'est l'automne, l'automne anglais, et le paysage est givré par le froid. Ma parole, il se croit en Provence ! Mais où a-t-il la tête, Giono ?

La tête, il l'avait sur les épaules, notre Giono. Et moi maintenant, à la vitesse des chevaux qui tirent la malle et traversent des villages à faire pâlir de jalousie, par leur description, ceux de Provence, me préservant encore de l'extravagance, je suis gagné à l'idée qu'il a peut-être décidé, tout simplement, d'offrir à Melville, en gage d'admiration et de complicité, une histoire d'amour, une histoire qu'il aurait vécue lui-même. Car, pour abrégé le récit de ce voyage qui dure trois jours, apprenez, ou souvenez-vous, que ce Melville aux allures de Manosquin découvre que, dans la malle-poste, se trouve une femme. Une femme qu'il va rejoindre après être descendu de l'impériale, une femme avec laquelle il va connaître une passion par force sans lendemain puisque tous deux, elle et Melville, sont mariés. Et comment s'appelle cette femme qui ne consent pas tout de suite à révéler son nom ? Adelina White, un nom que vous cherchiez en vain dans les vraies biographies de Melville. D'ailleurs, en examinant le manuscrit, on a constaté que Giono avait hésité entre deux prénoms, Adelina et Aurora, hésitation qui n'est pas celle d'un biographe mais d'un romancier. De surcroît, White, c'est *blanche*, blanche comme la baleine à l'histoire de laquelle le texte de Giono sert de préface. Or, toujours selon Giono, cette Adelina White, par l'effet que la rencontre avait produit sur lui, allait inspirer à Melville l'idée d'écrire son livre le plus fort, le plus grand, le plus célèbre, *Moby Dick*. Comme si de s'appeler White avait suffi pour que cette femme donnât à Melville l'idée d'écrire l'histoire de la baleine blanche. La donner à qui ? À Melville, vraiment... ou à Giono ? Dans ce jeu de miroirs les caprices de la représentation commençaient à me tourner la tête.

À plusieurs reprises, après avoir eu les soupçons que je vous rapporte, j'avais cherché dans les commentaires des préfaciers, des glossateurs, des « gionistes » de tout poil, des amis de l'écrivain et de ceux qui se disaient du premier cercle de ses intimes, un indice, un signe, un mot par quoi j'aurais eu confirmation que je ne m'égarais pas, qu'il y avait bien anguille sous roche. Rien, je n'avais rien trouvé qu'un commentaire assez crypté d'Henri Godard dans l'édition de la Pléiade. « Quoi qu'il en soit des circonstances, écrivait-il, il est certain qu'avec Adelina surgissait dans l'œuvre de Giono un personnage féminin d'un type nouveau qui reparaitra dans

beaucoup de ses futurs romans.» Vous admettez que ce « quoi qu'il en soit des circonstances » avait de quoi accroître ma curiosité. Qu'avait soupçonné Godard qu'il ne voulait pas ou n'était pas autorisé à dire ? Car je commençais à flairer une autre de ces magnifiques supercheries dont, une douzaine d'années après avoir écrit « Pour saluer Melville », Giono allait donner un bel exemple avec l'histoire de *L'Homme qui plantait des arbres*.

Je vous le rappelle, en 1953, en réponse à une proposition fort bien rémunérée que lui faisait le *Reader's Digest* d'écrire une histoire pour leur rubrique « Le personnage le plus extraordinaire que j'aie jamais rencontré », Giono avait envoyé un texte qui avait été accueilli avec une grande satisfaction, mais lui avait valu quelque temps après une autre lettre l'accusant d'imposture car des visiteurs américains s'étant portés en Provence pour voir la forêt créée par le personnage du récit n'avaient trouvé que plateaux nus, garrigue et cailloux. À quoi Giono leur avait répondu qu'il fallait être sot pour ne pas comprendre qu'un personnage aussi extraordinaire que *L'Homme qui plantait des arbres* ne pouvait avoir existé que de l'imagination de l'écrivain. Et bien que cette affaire fût postérieure, je la savais au moment où je m'interrogeais sur la préface de *Moby Dick*. Et je me disais que la suspicion de sottise pourrait bien être formulée une nouvelle fois. C'est que l'histoire vous a parfois de ces effets boomerang...

Mais j'en serais sans doute resté là, entre incertitudes et conjectures si, comme dans les romans policiers et les feuilletons, le hasard ou la coïncidence ne s'en était mêlé. Il advint que je reçus en 1997 une lettre d'une dame appelée Jolaine Meyer qui, se référant à la prédilection que j'avais à plusieurs reprises manifestée pour Giono, m'envoya un article qu'elle avait publié dans des *Mélanges* offerts à Jean Gaudon et publiés chez Klincksieck, article par lequel elle révélait que sa mère avait eu une longue liaison avec Giono et lui avait inspiré l'histoire d'Adelina White dans « Pour saluer Melville ». Je me demandais ce qu'elle me racontait là quand je lus que sa mère s'appelait... Blanche, Blanche Meyer. Ce fut un éblouissement, vous pensez, et en même temps que se fondaient à nouveau mes soupçons, la crainte revint que tout cela relevât malgré tout d'une supercherie. Or Blanche Meyer, écrivait encore sa fille, avait entretenu avec Jean Giono une correspondance abondante et assidue qui se trouvait à la bibliothèque Beinecke de l'université de Yale...

Et il arrive que le hasard s'obstine. À quelques jours de là, invité par une amie américaine, je fus assis à sa table en face de mon ami Vincent Giroud, un curateur de la Beinecke, que j'avais rencontré quand on y avait célébré le doctorat *honoris causa* que l'université

de Yale avait attribué à Nina Berberova. J'étais soucieux, je le répète, de n'être pas pris pour un naïf au cas où l'affaire de « La chasse spirituelle », ce faux poème de Rimbaud par lequel Maurice Nadeau, Pascal Pia et quelques autres s'étaient laissés abuser, offrant à André Breton le gourmand plaisir de dénoncer leur crédulité dans un pamphlet intitulé *Flagrant délit*.

Pour éviter tout flagrant délit, j'entrepris donc de raconter les étonnements qui m'étaient venus à la lecture de « Pour saluer Melville » et je fis une prudente allusion aux révélations de Jolaine Meyer. Le sourire en coin de Vincent Giroud pendant tout le temps où je racontais l'affaire avait commencé à m'exaspérer. C'est pourquoi, mon récit s'achevant, je lui demandai s'il y avait là quelque chose de risible. Vincent éclata de rire. Mais tout est vrai, me dit-il, une liaison de trente ans, de janvier 1939 à mars 1970, 1 307 lettres de Jean Giono à Blanche Meyer, représentant 3 300 pages, qui toutes sont devenues propriété de l'université de Yale et sont placées à la Beinecke sous embargo. Et quel embargo... jusqu'en 2003 pour la consultation soumise à autorisation, et indéfini pour la publication.

Vous en conviendrez avec moi, 3 300 pages, ce n'est pas rien. Et l'on voulait me faire croire que ces 3 300 pages d'un grand écrivain restaient méconnues ? Elles avaient été écrites, vendues, elles étaient entrées dans le thésaurus d'une célèbre bibliothèque, leur existence avait même été signalée par l'article modeste de Jolaine Meyer et personne n'en aurait eu connaissance ? Mais alors, devais-je comprendre que ceux qui savaient étaient liés par une sorte d'*omerta* ? Je me suis dit que cette affaire empruntait à l'histoire de *Moby Dick* sa valeur symbolique. Dans le début de sa malicieuse préface, Giono avait écrit cette phrase au parfum prophétique. « L'homme, disait-il, a toujours le désir de quelque monstrueux objet. Et sa vie n'a de valeur que s'il la soumet entièrement à cette poursuite. » Maintenant que leur existence était avérée, ces 3 300 pages, c'était devenu le « monstrueux objet », la baleine blanche qu'il fallait à tout pris harponner.

Quand je revis Jolaine Meyer, nouvelle surprise. Elle me fit lire les mémoires que sa mère avait écrits. De ce que Blanche avait décidé de dire sur la passion qui l'avait liée si longtemps à Giono, le plus fascinant était constitué par les innombrables citations des lettres de Giono qu'elle avait données à l'appui de son récit. Huron, je fus d'avis que c'était à publier sans délai. Impossible, me dit Jolaine Meyer. La succession Giono faisait opposition, non aux souvenirs mais aux citations. Ils avaient sans doute compris que, sans les lettres, les mémoires seraient sujets à caution, et ne paraîtraient pas. J'ai aussitôt consulté des experts, des avocats, et même des sages car on en trouve encore. Et je fus mis devant l'évidence, nous

n'étions plus ici dans le domaine du droit littéraire mais dans celui du droit patrimonial, et l'interdiction de publier les lettres pouvait être indéfiniment maintenue... Mais quoi qu'il en soit de ce barrage, Blanche alias Adelina White existe, je vous le dis, et si je ne l'ai pas rencontrée, à tout le moins j'ai d'elle des photos, dont certaines en compagnie de Giono, qui permettent de comprendre la fascination qu'elle a pu exercer sur lui.

Il faut maintenant que je vous dise le fil de cette histoire, tel qu'il m'est apparu à la lecture des mémoires de Blanche Meyer.

À la fin des années vingt, Jean Giono a fait la connaissance de Blanche, ils habitent Manosque tous les deux, et ils sont l'un et l'autre mariés. Le feu couve car, comme le dit joliment Jean Hugo dans ses souvenirs, et bien qu'il ne s'agisse pas de nos personnages, l'un était inflammable et l'autre combustible. En novembre 1938, Jean Giono déclare enfin sa flamme à Blanche Meyer. Leur liaison s'établit. En 1942, le mari de Blanche, qui était un ami de Giono, découvre la liaison et apprend le projet qu'avaient les amants de se marier après avoir obtenu leurs divorces respectifs. Aussitôt ils y renoncent. Les sources n'étant pas contradictoires, on peut ici se demander si le renoncement à ce projet arrange ou n'arrange pas Giono qui, à en croire Blanche en ses mémoires, paraît s'être souvent livré à des promesses de « libération » conjugale jamais tenues. Mais on sait cela, ces promesses d'hommes mariés ne sont pas souvent fiables. Bref, on renonce au mariage, ou on n'en parle plus, mais la liaison est maintenue. Les lettres de Giono en font connaître les fluctuations, et cela va des premiers émois du quadragénaire qu'il est déjà quand il se déclare à Blanche, des flambées érotiques que provoque ce qui ne pouvait manquer d'arriver et qui fait basculer le vouvoiement initial dans le tutoiement, à la routine qui peu à peu s'installe, aux scènes qui adviennent, aux relations que les amants maintiennent quand Giono est incarcéré à Saint-Vincent-les-Forts au moment de « l'épuration », jusqu'aux lettres qu'il continue d'écrire quand il sait que plus rien ne pourra les réunir.

Et toujours, dans ces lettres, même si le ton y est parfois relâché – et c'est tant mieux car on découvre ainsi d'autres faces de l'homme –, la curiosité, le regard, les interrogations inquiètes et des confidences littéraires dont je vous dirai un mot. C'est au point que, dans une lettre du 7 octobre 1947, Giono écrit à Blanche : « Si plus tard, quelqu'un a la curiosité de me connaître tel que je suis, c'est dans les lettres que je t'écris qu'il me trouvera. » Dites-moi s'il n'y a pas là, en même temps, la preuve que ces lettres ne sont pas étrangères à son œuvre, et comme une invitation à faire sauter tous les interdits ! C'est en tout cas cette phrase-là qui m'a inspiré le titre que j'ai donné à cette communication.

Vous vous doutez bien qu'à chaque lettre de Giono correspondait une lettre de Blanche, lettres dont l'existence est avérée par les réponses qu'il lui apporte. Or, lorsque Blanche, à la mort de Giono en 1970, inquiète de savoir ce que ses propres lettres sont devenues, interroge l'homme, un certain Guy Pelous, au défunt père duquel Giono confiait les lettres de sa maîtresse, son interlocuteur lui fait savoir que, sur instruction reçue de Giono lui-même, elles ont été brûlées – ce qui, par la suite, a été confirmé par une lettre que j'ai vue. Alors, conseillée par Jean Gaudon, Blanche se met à classer les lettres de Giono, souvent non datées, et pour ne leur faire courir aucun risque, décide de les vendre à la Beinecke de Yale où elles sont enregistrées en 1975.

Ces lettres, je vous l'ai dit, sont ouvertes à la consultation depuis le début de 2003 mais sous réserve d'autorisations qui paraissent bien restrictives. Qui part à leur recherche sur Internet en revient bredouille. Plusieurs tentatives que j'ai faites pour publier, ne serait-ce que celles qui donnent un sens aux mémoires de Blanche Meyer, se sont heurtées une fois encore au refus catégorique de la succession. Je n'ai donc d'autre ressource, pour faire barrage à l'ignorance dans laquelle par force on les tient, que d'en parler comme je le fais aujourd'hui.

Il y a tout de même dans ces lettres, que j'ai pu lire grâce à Jolaine Meyer, des choses qu'on ne devrait à aucun prix couvrir par le silence car elles ont leur part dans l'histoire littéraire qui demeure, autant que je le sache, un bien commun. Et je vais vous en citer de mémoire quelques traits, faute de pouvoir légalement vous en offrir le texte original... Il ferait beau voir qu'on censure la mémoire !

En juillet 1939, Giono écrit à Blanche qu'il s'est enraciné en elle et que si elle se refusait à ses racines, l'arbre ne donnerait plus ni feuille ni fruit, mais mourrait. Quatre mois plus tard, en novembre 1939 – et souvenez-vous, c'est le moment où il vient de livrer à l'éditeur sa traduction de *Moby Dick* – à cette femme que, par un maniérisme littéraire ou amoureux, il appelle « mon doux fils » il écrit qu'il va lui porter le texte de la préface et qu'elle verra alors qu'il a été fait avec elle, pour elle. En décembre, car il n'a sans doute pas achevé le texte aussi rapidement qu'il l'espérait, il écrit à Blanche que la préface de *Moby Dick*, sans elle n'eût été qu'une sèche biographie. C'est devenu, dit-il, « une histoire entièrement inventée ». Du moins pour ce qui concerne Melville. C'est en vérité une histoire à lui, Giono, et à elle, Blanche. Et il lui en fournit la preuve. Tu y es, dit-il à peu près, tu t'y appelles Adelina White qui, en anglais veut dire blanche. En février 1940 il y revient encore pour lui annoncer qu'elle est bel et bien installée dans le livre, pour lui dire que c'est écrit « juste et sec » et qu'on y voit Adelina White,

comme il la voit elle, Blanche. En février 1940, il précise qu'il n'a plus que huit ou dix pages à écrire. Ajoutant ceci que, vous le comprendrez, j'ai appris par cœur : « Et les lettres d'Adelina sont simplement les tiennes. »

Je ne vous en donnerai pas plus car je crois que, déjà, j'ai enfreint les règles. Le peu que je vous ai rapporté n'est qu'un très petit échantillon d'un corpus épistolaire dont vous aurez compris qu'il est indigne de le maintenir sous le boisseau.

Dieu merci, si elles restent interdites de publication, ces lettres, elles ne peuvent plus disparaître, la bibliothèque Beinecke les possède de plein droit, et moins encore peuvent-elles subir le sort infligé à celles de Blanche. Mais c'est en songeant à ces lettres disparues, que je veux vous en citer une de plein droit, celle que, vers la fin de « Pour saluer Melville », Giono attribue à Adelina White, et qui est adressée à Melville : « J'ai maintenant une perception si fine de vous que même loin je devine à vos lettres, à leur rythme, à leur composition, à votre écriture, quand vous êtes au cœur de votre travail, ou si vous vous en évadez un moment. » Or cette lettre crépusculaire, Giono l'a écrite au début de l'affaire qu'il avait avec Blanche. Blanche à laquelle il a écrit, souvenez-vous, que les lettres d'Adelina étaient simplement les siennes. Alors, si elles étaient à l'aune de celle-ci, les lettres de Blanche, nous mesurons ce que nous avons perdu.

Vous le voyez, au départ, il y eut ce détail d'un Melville prenant place à côté du cocher sur l'impériale de la malle Londres-Bristol. Il suffit parfois d'un si petit détail pour aller à de grandes découvertes...

# L'écrivain et son lecteur

Communication de  
Mme Liliane WOUTERS et de M. Jacques DE DECKER  
à la séance mensuelle du 14 février 2004

*En janvier 2004, Liliane Wouters et Jacques De Decker ont été invités par l'Académie du Québec, avec laquelle l'ARLLFB a un accord de coopération, à participer à deux journées organisées à Montréal sur le thème « L'écrivain et son lecteur ». Ils y ont présenté une communication en deux volets qu'ils ont reprononcée auprès de leurs confrères bruxellois quelques jours plus tard.*

Liliane Wouters :

Imaginons un de nos lointains ancêtres égaré au fond d'une grotte. S'est-il aventuré un peu trop loin, un éboulement s'est-il produit, le coupant de sa route habituelle, a-t-il confondu deux chemins ? Qu'importe. Il erre depuis un moment, sa torche presque consumée, le cœur battant de plus en plus vite, de plus en plus fort. Soudain, là, devant lui, sur la paroi rocheuse, un signe, quelques traits dont l'assemblage lui rappelle une flèche. Elle est dirigée vers la droite. Il hésite, réfléchit, croit comprendre, se risque à la suivre. Un peu plus loin, une nouvelle flèche, plus loin, une autre encore, ensuite, plusieurs autres. Il leur fait confiance, tournant dans le sens qu'elles indiquent, allant tout droit si telle semble être la bonne direction. Et c'est ainsi qu'il finit par sortir du labyrinthe.

Cette anecdote pourrait bien être à l'origine de la lecture. D'avoir su interpréter des signes spécifiques aurait sauvé la vie d'un égaré. Toutes proportions gardées, et d'une manière bien plus complexe, c'est un peu ce qui m'arrive, tel jour de décembre 1978, jour de détresse

entre tous, jour tellement privé d'espoir que je me demandai sérieusement s'il ne vaudrait pas mieux en finir. La vie, décidément, ne valait pas la peine d'être vécue, pourquoi l'endurer plus longtemps ?

C'est alors que, dans les pages littéraires d'un journal, je tombai par hasard sur un poème traduit du tchèque et signé Vladimir Holan. Que disait ce poème ? Je suis incapable de m'en souvenir avec précision. Je sais seulement qu'il faisait allusion aux moments de bonheur véritable, aux maigres occasions de les connaître, à leur durée éphémère. Mais il en parlait de telle façon que le bonheur embrasait le poème, peu importait qu'il fût si bref, si peu souvent atteint. Vivre, soudain, redevenait une chose désirable, un feu vers quoi se diriger. Comme l'égaré de la caverne, je fus sauvée par l'interprétation de signes.

J'ai quelquefois pensé que le même poème aurait pu produire un effet exactement inverse. Son lecteur n'y aurait vu que la précarité et la rareté du bonheur. Il se serait dit : tout ce temps sans relief à supporter pour quelques moments intenses, à quoi bon ? Il y aurait donc trouvé prétexte à renoncement. C'est l'histoire du verre à demi vide ou à demi plein. Au buveur de décider.

Tous les lecteurs du monde abordent un livre comme un buveur regarde son verre. Un même texte n'est jamais le même pour chacun. Les écrivains ont-ils conscience de ce fait ? Pensent-ils parfois que ce qu'ils disent sera perçu à travers plusieurs filtres ? Les auteurs de théâtre en sont, en tout cas, persuadés. Un dramaturge sait que sa pièce portera le sceau de nombreux intervenants : metteur en scène, décorateur, costumier, comédiens... Il sait aussi qu'elle connaîtra divers publics. Que ces publics ne seront pas seulement passifs : à leur façon de recevoir le spectacle, ils y apporteront une part d'eux-mêmes. Sa pièce créée, l'auteur dramatique se considère comme le premier maillon d'une chaîne, maillon essentiel, peut-être, maillon quand même. Alors que, devant sa pièce publiée, le texte seul, sans intermédiaires entre lui-même et ses lecteurs, il imagine que ceux-ci seront plus près de sa vérité à lui, l'auteur. Qu'elle sera reçue dans sa pureté originelle. Que rien ne pourra l'alourdir, l'affaiblir, la trahir. (Curieusement, il n'écarte que les aspects négatifs. Alors que certaines représentations renforcent et enrichissent le texte, que certains comédiens donnent une profondeur à ce qui n'en a guère.) Bref, tête à tête avec le lecteur, l'auteur dramatique se croit pareil à son confrère romancier. Autant que lui, il s'imagine en contact direct. Comme il se trompe ! Comme tous deux se trompent !

Sans doute n'y a-t-il personne entre l'écrivain et ceux qui le lisent. Mais que de circonstances vont-elles s'interposer dans leur rapport.

Une migraine, un mal de dents ne favorisent pas précisément la compréhension. Un état de bien-être, au contraire, incite à l'indulgence. Ce ne sont là que détails physiques. Que dire de ceux qui impliquent l'éducation, la mentalité, les expériences personnelles. Avoir vécu des faits analogues à ceux que relate le narrateur peut provoquer le rejet comme l'empathie. Et les réactions les plus profondes sont souvent inconscientes. Pourquoi détestons-nous certains prénoms, certains tics, certaines expressions, sinon parce qu'ils réveillent en nous des souvenirs désagréables ? Pourquoi certains prénoms, certains tics, certaines expressions nous plaisent-ils immédiatement ? Nous émeuvent-ils sans raison ? L'être le plus objectif ne peut être totalement objectif. Le lecteur le moins prévenu n'aborde jamais un livre d'une manière complètement neutre.

Notre ancêtre perdu dans sa grotte n'avait qu'une espèce de signe à interpréter, un pictogramme d'autant plus évident qu'il évoquait les flèches de son carquois. Une flèche, toujours, part dans la direction donnée. Il ne pouvait donc se tromper. Nul doute que s'il s'était trouvé devant un itinéraire du *Routard* ou du *Guide bleu*, il ne serait jamais sorti du labyrinthe. Plus les signes sont complexes, plus il est difficile de comprendre ce qu'ils expriment. Et plus ce qu'ils expriment peut avoir de sens différents. Des intrigues offrant un certain parallélisme engendrent aussi bien un roman médiocre qu'un chef-d'œuvre. Mais un grand nombre de lecteurs se soucient peu de psychologie ou d'esthétique. Seule les intéresse une « histoire » dont, en s'identifiant aux personnages, ils ne voient pas les manques. À tous les niveaux, le lecteur peut donc se montrer actif. Cette activité sera cependant plus intense à la lecture d'une œuvre de qualité, lorsque la forme porte le récit, lorsque l'intelligence et la sensibilité y trouvent leur compte ensemble.

Outre tout ce qu'on admire dans sa langue, dans son imagination, dans les strates culturelles, morales, humaines qu'offre son œuvre, un grand écrivain se reconnaît à deux aspects majeurs : premièrement, ce qu'il nous dit peut être interprété de multiples façons. Deuxièmement, en dépit de ces sens divers, le monde qu'il projette reste incontestablement le sien. Marqués de son empreinte, ses personnages ont cependant leur vie propre, presque autant que les êtres qui nous entourent, il arrive parfois qu'on les confonde avec la réalité, il arrive même que leur patronyme devienne un nom générique. Bref, ils existent. C'est pourquoi, si les adaptations théâtrales ou cinématographiques des œuvres mineures sont souvent plus fortes que le livre dont elles sont tirées, celles des grands romans déçoivent presque toujours. La forte impression qu'ils ont laissée dans notre esprit ne peut être rendue. (Remarquons au passage que c'est l'écrit qui permet l'imagination.

Remarquons aussi que les créations visuelles l'entravent. Les personnages que nous nous sommes représentés – que l'auteur nous a fait nous représenter – n'ont guère que très peu à voir avec l'image qu'on nous en propose. Cette règle comporte évidemment des exceptions, telle Audrey Hepburn interprétant la Natacha de *Guerre et Paix*. Sans doute est-ce parce que l'actrice correspond si parfaitement au personnage décrit par Tolstoï.)

Je constate avoir surtout fait allusion au théâtre et au roman. Je dis « fait allusion » le sujet étant trop riche pour permettre une autre approche en un temps si court. Et cela d'autant plus que je voudrais aborder le domaine de la poésie. Plus précisément, des poètes et de leurs lecteurs.

Nous savons que ces derniers sont peu nombreux. Le sont-ils vraiment ? Est-ce une constante ou un phénomène d'époque ? André Velter, directeur de la collection « Folio Poésie » chez Gallimard, me faisait remarquer que les tirages des grands poètes du dix-neuvième siècle n'étaient pas plus élevés que ceux de leurs homologues d'aujourd'hui. Mais la société dans laquelle nous vivons ne peut s'empêcher de comptabiliser, habitude tout à fait étrangère aux poètes, heureusement pour eux d'ailleurs. Nous n'évoquerons donc pas de chiffres. Nous dirons seulement que le lecteur de poésie est rare – dans les deux sens du terme. Bien plus : il ne représente qu'une fraction des amateurs de poésie. En effet, ceux-ci ne sont pas nécessairement des lecteurs, nombre d'entre eux ne goûtent le poème que par l'intermédiaire d'un récitant, voire d'un chanteur. La musique, l'interprétation leur donnent accès au texte. Les connaisseurs, eux, préfèrent presque toujours découvrir les poèmes dans un recueil. Ainsi peuvent-ils s'arrêter aux vers élus, y revenir encore et encore, les mémoriser, volontairement ou non. Ces vers restent alors enfouis dans leur conscience la plus profonde pour resurgir, parfois, en des circonstances heureuses ou malheureuses, le plus souvent intenses. Ainsi de celui qui découvre un paysage, une musique ou une peinture sublimes, ainsi de celui qui trouve l'amour, ou qui le perd, ainsi du grand malade ou du prisonnier qui fouille sa mémoire dans la solitude, ainsi des longs poèmes que me récitait ma grand-mère, et c'était le trésor des deux seules années qu'elle avait pu passer à l'école, ainsi de cet ami qui me confia s'être souvenu de quelques vers près du cercueil de son père, ainsi de cet autre ami qui reconnut un poème aimé, murmuré par un compagnon de misère, sur le châlit voisin du sien, dans le camp de concentration où il se trouvait.

S'agit-il toujours de bons poèmes ? L'honnêteté m'oblige à dire que non. Quelle importance, d'ailleurs, qu'un vers banal ait pu bouleverser tel cœur simple ? Ici aussi, le contexte joue. Les facettes d'un

diamant ne brillent pas pour tous de la même façon. Et c'est parfois du strass. Mais celui qui l'admire ne le sait pas. La poésie n'est pas le fait d'une élite. On trouve ses lecteurs dans toutes les classes de la société. Ils seraient plus nombreux si le didactisme des enseignants n'en détournait pas la jeunesse, si les médias contribuaient à la faire connaître, si les libraires la mettaient en valeur, si les poètes exprimaient davantage et de façon moins ésotérique les grands mythes et les éternels « lieux communs » de l'humanité.

Toute marginalisée qu'elle soit, la poésie possède cependant un atout majeur. Elle est la seule forme littéraire qui peut, en quelques mots, ramasser l'intensité, le mystère, l'inexprimable. Et l'agencement rythmé, voire rimé, de ces mots ne peut être changé. Y déplacer une virgule ferait tout basculer. C'est pourquoi le poème s'imprime et demeure si aisément dans la mémoire. C'est pourquoi le « Je deviens verte comme l'herbe » de Sapho nous en dit autant sur la jalousie que tout *Othello*. C'est aussi pourquoi des poètes depuis longtemps disparus peuvent survivre avec seulement quelques vers. C'est enfin pourquoi ces vers toujours pleins de sève et de sang viennent parfois irriguer un cerveau et un cœur malades. Le poète n'aurait-il qu'un lecteur, si son poème rendait le souffle à ce dernier, il justifierait l'existence du poète, il n'aurait pas été écrit en vain.

Jacques De Decker :

« Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère. » Cette apostrophe, la mieux fixée dans nos mémoires des adresses d'un poète à son lecteur, je vous invite à nous y arrêter quelques instants. On est tenté, d'abord, évidemment, de valoriser le semblable, le frère, la similitude, la fraternité qui lieraient le poète et le lecteur. Va-t-elle, vont-elles autant de soi qu'il y paraît ? Serait-il, si la cause était entendue, nécessaire de la revendiquer de la sorte ? Cette similitude, cette fraternité ne sont en fait pas aussi acquises que cela, et d'autant moins qu'elles impliquent une composante qui n'est pas *a priori* flatteuse, ni enviable, à savoir l'hypocrisie. Hypocrite serait donc l'auteur, en cela donc le semblable, le frère du lecteur ? C'est la proposition qu'avance sans vergogne Baudelaire. Le tout est à partir de là de savoir ce qu'il entend par hypocrite.

J'aurais la faiblesse de penser que l'hypocrite en question est l'*upokritès* des Grecs, c'est-à-dire le comédien, celui qui est masqué, qui adopte et joue un rôle. Le vers de Baudelaire, et c'est ce que je voudrais développer, induit entre le poète et le lecteur un jeu de rôle, une sorte de (tragi-)comédie.

Longtemps, nous avons tous médité, nous qui sommes immergés dans la médiation littéraire, sur les fondements de cette relation singulière. Un émetteur, l'auteur, un récepteur, le lecteur, mais l'un est-il le seul actif, l'autre strictement passif ? Ce rapport, dès que la littérature y prend sa part, est-il si transparent que cela ? Et, plus particulièrement, dans cette modalité singulière de la littérature qu'est la poésie.

La poésie est, on me l'accordera, le lieu d'un fondamental paradoxe : l'art du procédé le plus sophistiqué et, en même temps, le lieu de l'aveu le plus pur. Dans ces deux engagements extrêmes, la poésie non seulement revendique, mais assume l'excès. D'une part, la langue ouvragée par excellence, même si cet ouvrage se traduit par le minimalisme, de l'autre la plongée la plus profonde dans les abîmes de l'être. Si l'on y songe, ce sont les deux éléments du drame. Le théâtre, depuis les origines, ne va pas, d'une part, sans le faux-semblant, le trompe-l'œil de l'artifice poussé à son comble, et, d'autre part, il ne se conçoit pas sans une émotion-limite. Mort et stupeur, revenants et tremblement, de la mort dans les flammes de Don Juan à la confrontation de Hamlet avec le spectre, le théâtre est un espace de confins, qui mène ses protagonistes aux frontières des gouffres, parfois même les y plonge. Par la convention du simulacre, il conduit aux abîmes. Le grand théâtre, c'est cela ! Et le plus grand théâtre est le fait de poètes : le récit de Thérémène est un sommet de la poésie française, comme les monologues de Hamlet sont des poèmes d'une intensité incomparable. Ils s'adressent à un auditeur, à un spectateur dont on pressent qu'il est bien davantage qu'un regard attentif ou une oreille prête à tout entendre.

Un spectateur de théâtre est tout le contraire de cela : il est, avant tout, un témoin, et un juré. Il est disposé dans l'espace de jeu de telle manière que face à lui se déclinent les dépositions. Et il se prononce sur ce qui lui est adressé. Vous me direz qu'il n'en est rien, que la représentation est codée, que tout a été répété, qu'il n'est pas question que le spectacle dévie aucunement de la ligne qui lui a été fixée. Tout cela est exact. Il est non moins exact qu'une différence essentielle distingue une représentation de spectacle vivant de la projection d'un film. Chacun sait, les comédiens en premier lieu, mais les spectateurs aussi, que leur coexistence vivante est la condition première de la représentation. Un rapport intersubjectif existe, il est peut-être réduit autant que faire se peut, mais il est fondamental.

On le sait au Québec mieux qu'ailleurs : ce n'est pas au pays qui a institué la Ligue d'improvisation qu'il faut rappeler ces évidences. La Ligue d'impro, phénomène très symptomatique du théâtre contemporain, se fonde sur une relation clairement manifestée entre les

jouteurs, puisque ainsi se désignent les acteurs qui se livrent à ces rencontres, et l'assistance, ainsi que sur un processus d'inspiration réciproque. Il n'est pas fortuit que cette pratique ait vu le jour dans les années septante, où est apparu un agacement devant l'hyper conditionnement du spectacle traditionnel. Le mode de fonctionnement, le règlement de la Ligue d'impro valent qu'on s'y attarde. Le rituel, ici, existe, mais il englobe deux libertés, deux créativités à l'œuvre, celle des acteurs et celle des spectateurs. Ils jouent l'un et l'autre, et ils sont semblables, fraternels dans cette mascarade partagée, dans leurs hypocrisies respectives. La salle impose les thèmes, et les modalités selon lesquelles ils seront traités, les comédiens s'y pliant pour mettre au défi et canaliser leur créativité. J'ai vu ainsi, certains soirs, des prodiges se produire sur la piste, comme lorsqu'un jouteur, à la demande du public relayé par le maître de cérémonie, a déroulé, durant cinq minutes, un superbe poème en alexandrins sur « le chemin de Breughel » qu'il concevait ainsi sous les yeux du public, merveilleuse démonstration de jaillissement poétique à vue, devant une assistance médusée, dont il me semblait que, par sa concentration subjuguée, elle soufflait mentalement les vers au comédien.

Longue digression par l'art de la scène, me direz-vous, mais elle était utile. Elle permet de revenir à un théâtre intime, secret, qui se passe en toute subjectivité entre le texte et son appréhension par le lecteur. Rappelons d'abord que la lecture muette et solitaire n'a pas toujours existé, loin de là. Le conteur, le griot des origines raconte son histoire, récite son poème avec son audience sous les yeux, il la prend à partie, tient compte de ses réactions, ralentit ou accélère son débit selon le degré d'attention qu'il constate, il adapte son tempo à l'écoute qu'il observe. Dès le moment où le conteur s'efface, où l'on ne dispose plus que de la trace écrite de son message, une spéculation s'interpose le conteur n'étant plus là, l'auditeur n'en profiterait-il pas pour faire lui aussi la belle ? Dans le théâtre intime de la lecture isolée, on assiste en fait à un combat d'ombres. L'auteur est absent, et il ne peut plus que s'interroger sur ce qu'est devenu son lecteur, qu'il ne peut forcément connaître.

La grande conquête de la littérature comme nous l'entendons est d'avoir compensé par d'innombrables procédures la disparition de la confrontation immédiate, directe. L'auteur étant devenu imaginaire, le lecteur lui aussi a subi une transformation du même ordre. Parlons de l'auteur : dès le moment où il n'est plus tenu d'être là, il peut se livrer à d'innombrables manigances. Il peut, par exemple, se faire passer pour un autre. Un homme pour une femme ou, plus fréquemment, songeons à notre consœur Louis Dubrau, le contraire ; un escroc pour un honnête homme, ou le contraire ; une

femme vertueuse pour une dévergondée, ou le contraire. On découvre que Rousseau ne conforme pas son comportement parental à ses préceptes pédagogiques, même si notre ami Raymond Trousson a pu multiplier les explications qui réduisent la portée de cette contradiction ; peut-être découvrira-t-on un jour que Catherine Millet est la plus fidèle des épouses. Deux parutions belges récentes, les derniers livres de Caroline Lamarche et de Nathalie Gassel, montrent de manière très contrastée, deux attitudes de romancières d'autant plus remarquables qu'elles se situent dans le registre de l'érotisme littéraire, où l'usage du masque et du travesti est si fréquent. On se souvient que Suzanne Lilar, écrivant *La Confession anonyme* qu'elle ne signerait pas dans un premier temps, rédigeait en parallèle un autre roman, *Le Divertissement portugais*, bien plus innocent, qui servit en quelque sorte de couverture, de masque au premier. Dans le cas de Lamarche et Gassel, usant cependant de la première personne l'une et l'autre, on voit que la première brouille la piste de sa possible identification avec son héroïne, tandis que la seconde fait plus qu'assumer son implication dans le récit : elle le signe quasi à chaque page, en tête de chacun des courriels dont le livre est composé. Et, du coup, l'hyper aveu devient un autre masque, une autre hypocrisie.

Car les écrivains inventent autant qu'ils s'inventent, comme Nathalie Gassel a sculpté véritablement son corps, comme d'autres s'échafaudent une personnalité ou un destin, ou les deux. Leurs biographes constatent le plus souvent que plus les auteurs se mêlent de relater leur vie, plus ils cherchent surtout à la tronquer. Et la poésie, terrain réputé pour son authenticité, n'échappe pas à ces méthodes de fabulation. Les plus grands, de Milton à Rimbaud, de Donne à Aragon, sont des faussaires et des mystificateurs. Disons, pour ne pas les accabler, des hypocrites, toujours au sens baudelairien du terme bien entendu.

Mais le lecteur dans tout ça ? Il leur emboîte tout simplement le pas. Il est révolutionnaire d'occasion avec Aragon, aventurier de l'esprit avec Valéry, mélancolique inguérissable avec Laforgue, arpenteur de banlieues avec Réda, fresquiste des campagnes hallucinées avec Verhaeren. Il est encore plus Fregoli que les écrivains puisqu'il n'est pas prisonnier d'un seul univers, d'une seule inspiration, d'un seul style, qu'il en change avec chaque livre dans lequel il pénètre comme dans un univers parallèle. L'art est une nique faite au destin unique, et cette rébellion, cette contestation est encore plus manifeste, me semble-t-il, chez le lecteur que chez l'auteur.

Dans ce vaste chassé-croisé d'identités usurpées, quelle relation s'établit-elle ? L'extraordinaire connivence entre des inconnus qui se croisent, s'échangent des confidences apparemment essentielles

en pleine nuit, à un bar d'hôtel, ou dans la salle d'attente du médecin ou dans un aéroport tant qu'un avion tarde à décoller, et puis ne se revoient plus jamais. Un grand amour peut durer l'espace d'un matin, ou durer toute la vie. Cette disproportion-là, la littérature l'exacerbe. Délibérément. L'auteur concentre dans son texte un maximum de potentiel d'émotion, et puis le décoche vers le grand attroupement inconnu des lecteurs. Si le tir est fort, singulier, intense, soutenu, il va les toucher au plus profond, durablement, et même à travers les siècles. J'ai lu, à cause du livre de Marc Fumaroli, pas mal Chateaubriand ces derniers temps, un auteur que je connaissais mal : j'ai l'impression, le temps que je suis immergé dans sa lecture, qu'il n'a écrit que pour moi, il y a de cela deux siècles. Il n'a même jamais imaginé que j'eusse pu un jour être conçu sur cette planète, et pourtant il me parle comme un ami qui se lâche et qui me dit tout, non sans hypocrisie me direz-vous en me prenant au mot. Car nous savons pertinemment qu'il ne dit pas tout, mais autre chose, de plus fort, de plus impressionnant, qui résiste à l'usure du temps. Et moi, entraîné par son texte, je me prends pour un gentilhomme né à contretemps dans un grand tourbillon de l'Histoire, qui aurait croisé le vicomte dans une auberge de la campagne anglaise, un soir où il aurait été en veine de confiance. Et je me sens bien dans ce rôle, car c'est un rôle, au point que j'en redemande, que j'ai posé les *Mémoires d'outre-tombe* sur ma table de nuit, et que j'y retourne régulièrement avec délectation. Il me fait le coup du grand homme qui a raté son rendez-vous avec l'Histoire parce qu'il était trop pur ou trop en retard, et moi je me complais dans l'emploi de celui qui le laisse dire, parce que ça me plaît, tout simplement, et que je suis pris au jeu.

Échange d'hypocrisies ? Je le pense. Avec Simenon, je m'encanaille, avec Joyce, je ricane, avec Proust, je cancanne. Ils suscitent tous en moi des parcelles restées virtuelles de moi-même et qui grâce à eux affleurent. Des multitudes de *moi* enfouis se révèlent à nous à la faveur de la lecture, en un phénomène d'imprégnation infiniment plus agissant que dans les salles obscures, qui nous transforment le temps d'une projection, et sur le trottoir au sortir du cinéma, en Superman, en Zorro ou en Harry Potter. En littérature, l'expérience est plus riche, parce que secrète et destinée à le rester.

Sauf dans le cas de ces étranges animaux que sont les critiques. J'en suis un, de façon compulsive, et puis en parler. Ne croyez cependant pas que, commentant mes lectures, je tombe le masque. Mes articles ne sont pas les comptes rendus de mes émotions intimes, elles sont médiatisées par une fonction qui consiste à inviter les autres, avec leurs singularités à eux, à aller à leur tour vers les textes dont je parle. Et me voilà fouillant dans la malle aux travestissements, à la

recherche d'autres masques encore. Pratiquant une hypocrisie au second degré, en quelque sorte. Il n'est pas de lecteur plus insaisissable que le lecteur professionnel. Et qu'en est-il alors de ces lecteurs-là lorsqu'ils entreprennent de parler de leur expérience ? Je préfère m'arrêter, de peur de vous entraîner dans un vertige dont nous ne nous extrairions pas !

## D la ghelderodite paris'enne à la ghelderodite bruxelloise

Communication de M. Roland BEYEN  
à la séance mensuelle du 13 mars 2004

Vous m'avez déjà donné l'occasion de vous entretenir de la « ghelderodite » parisienne à la séance publique du 28 novembre 1998, à l'occasion du centenaire de la naissance de Ghelderode. Cette communication a été publiée dans le tome LXXVI de notre *Bulletin*. Je ne vais donc pas revenir sur la phase parisienne de la « ghelderodite aiguë », bien qu'en préparant le tome VII de la *Correspondance de Michel de Ghelderode*, j'aie fait de nouvelles découvertes, notamment une vingtaine de lettres du dramaturge au peintre Félix Labisse, qui m'ont étonné moi-même devant l'ampleur du succès de Ghelderode à Paris pendant les années 1949-1953. Je me limiterai donc à évoquer les répercussions de ce succès à Bruxelles et, plus particulièrement, la façon longtemps dédaigneuse et souvent scatologique dont le dramaturge les a commentées dans ses lettres. Il ne faut pas oublier que la Belgique francophone a continué à l'ignorer et même à maintenir jusqu'en 1952-1953 l'interdit jeté sur son œuvre à la Libération malgré le fait qu'un arrêté du Prince royal, daté du 9 février 1946 et paru dans *Le Moniteur belge* des 4-5 mars, avait remplacé la révocation prononcée par l'Administration communale de Schaerbeek par « une peine disciplinaire de trois mois de suspension sans traitement », motivée par la considération que les causeries qu'il avait données à Radio-Bruxelles, contrôlée par l'occupant, « ne pouvaient en rien servir la propagande ennemie », mais qu'il avait « néanmoins commis une faute en ne se rendant pas compte que sa collaboration, à l'abri de toute critique en soi, n'en avait pas moins pour résultat de rendre

attrayantes pour les auditeurs des émissions radiophoniques au cours desquelles de véritables collaborateurs se livraient à une propagande antinationale ».

Devant l'enthousiasme parisien en 1949, la Belgique peut difficilement rester les bras croisés. Notre Académie donne l'exemple, discrètement : le 3 janvier 1950, deux mois après le scandale de *Fastes d'Enfer* au théâtre Marigny, elle envoie au dramaturge un chèque de 3 000 F pour « reconnaître les services éminents [qu'il a] rendus à la littérature ». Le 14 s'ouvre au musée du Livre, à l'initiative de son secrétaire général Carlo de Mey, une exposition documentaire, acceptée par l'intéressé comme « une vague réparation plus ou moins officielle » : « Capitale, cette exposition, par sa signification, par le redressement des injustices passées », déclare-t-il le 7 à Jean Francis, son jeune défenseur et homme à tout faire, qui vient de sortir un essai intitulé *Michel de Ghelderode dramaturge des pays de par-deçà*, préfacé et partiellement réécrit par le dramaturge. Mais le 13, celui-ci fait savoir au peintre Marcel Stobbaerts qu'il n'assistera pas au vernissage, le lendemain : « Si ma santé se rétablit, je file à Paris où l'on m'attend : ça marche très fort, là-bas. Tu dois t'en réjouir avec moi, cela fait chier incommensurablement ceux qui nous persécutèrent. »

À Paris, « ça marche très fort », effectivement : le 13 janvier 1950, *Fastes d'Enfer* et *Hop Signor !* émigrent des Noctambules au Vieux-Colombier ; le 19, Morvan Lebesque note dans *Climats* : « Depuis plusieurs semaines, des salles, debout, reconnaissent et acclament le génie de Ghelderode. Et lorsque nous est jouée la scène fameuse où la nourrice de l'évêque ressuscité l'adjure de pardonner à ses ennemis et finalement le gifle pour l'inciter à la miséricorde, le seul nom de Shakespeare nous vient à l'esprit, et nous le crions avec une certitude heureuse et la joie, enfin, la joie poignante d'admirer. » Le même jour, Ghelderode reçoit la lettre, datée du 18, dans laquelle Jean Le Poulain confirme son intention de créer *Barabbas* à Paris le 21 février, et celle, datée du 14, où Jean-Louis Barrault lui annonce sa décision de monter *La Farce des Ténébreux* au Marigny. Cette dernière nouvelle indispose très fort André Reybaz, qui crée *Sire Halewyn*, le 17, dans la mise en scène de sa femme Catherine Toth, sans inviter l'auteur et même « sans [l']en avertir par une simple lettre de politesse ». Le jour de la première, Ghelderode confie à Jean Francis : « Je pense à Reybaz. À la folie de ses exigences. S'il doit me reprocher d'être un "ingrat", en ne lui accordant pas le droit de vie et de mort sur tout mon théâtre présent, passé et futur, je regrette dès lors qu'il m'ait découvert et révélé, amèrement même. »

C'est dans ce contexte que le terme de « "ghelderodite" aiguë » fait son apparition, le 18 février sous la plume de Guy Verdot dans

*Franc-Tireur*, le 24 sous celle de Guy Dornand dans *Libération*. Le 20, Georges Ravon écrit dans *Le Figaro* : « On ne parle que de lui [Ghelderode]. C'est l'homme du jour. [...] Il tient plus de place dans les entretiens mondains que la taille chutée, le décolleté baigneuse et la ligne champignon. On ne prend plus parti pour le *Tartuffe* de Molière ou le *Tartuffe* de Louis Jouvot, on prend parti pour lui ou contre lui. » La critique n'est pas moins partagée que le public. Le 24, Claude Jamet affirme dans *Paroles françaises* : « Une sorte de schisme, dans l'éblouissement égal de la panique et de l'enthousiasme, s'est opéré parmi les critiques. Pour ou contre. Et de part et d'autre, à cent pour cent (au moins). Il n'était pas possible de rester indifférent ou neutre. Il fallait prendre parti. Et l'on a pris parti, en effet, à tous risques, comme on prend position, sur le champ, pour une bataille. Comme pour *Hernani* ou le *Cid*... » En effet, si plusieurs critiques parlent de « mode », « vogue », « snobisme », « manie », « engouement », « frénésie », « fureur ghelderodienne », quelques-uns, et non des moindres, considèrent Ghelderode comme une valeur sûre, comme « l'auteur le plus assurément grand qui nous ait été révélé depuis dix ans », affirme l'influent Jacques Lemarchand dans *Combat* le 18 février. La plupart des « ghelderodiens » sont persuadés que le génie de leur auteur est infiniment plus grand que ce qu'en ont révélé les jeunes compagnies depuis 1947. Ils attendent beaucoup de *La Farce des Ténébreux* au Marigny. René Barjavel, qui a fait connaître l'œuvre à Le Poulain, conclut sa recension de *Barabbas* dans *Carrefour* du 28 février par les mots : « Cette expérience après les précédentes nous montre combien l'œuvre du dramaturge flamand souffre d'être présentée avec de petits moyens. Car Ghelderode est avant tout un visuel. [...] Il faudra sans doute attendre *La Farce des Ténébreux*, que va monter Jean-Louis Barrault la saison prochaine, pour voir un Ghelderode complet. » Le prestige de Barrault est tel que le dramaturge voit arriver chez lui des journalistes réputés comme Gilbert Ganne, envoyé par *Samedi-Soir*, le 11 février, et Paul Guth, envoyé par *Le Figaro littéraire*, le 26 mars. Les 3, 4 et 5 juin, séjournant à Ostende dans l'espoir d'y calmer ses terribles crises d'asthme qui le préoccupent infiniment plus que ses succès parisiens, il y reçoit René Barjavel pour discuter du film que celui-ci veut tirer de *Barabbas*.

Le 7 juin, Ghelderode reçoit également Pierre Levie, échevin de l'Instruction publique et des Beaux-Arts à Woluwe-Saint-Lambert, et il accepte sa proposition d'écrire le texte d'un vaste jeu de plein air pour commémorer le 650<sup>e</sup> anniversaire de la mort de la sainte locale Marie la Misérable, dont le culte était encore bien vivace à cette époque. Contrairement à ce que l'on pense, l'échevin ne s'est pas adressé à Ghelderode à cause de ses succès parisiens, mais

parce que son oncle, le notaire Prosper Thuysbaert, le lui a fait connaître : avant de devenir professeur à l'université de Louvain et bourgmestre de Lokeren, cet oncle avait fréquenté et admiré Ghelderode au sein du Vlaamsche Volkstoneel (Théâtre Populaire Flamand), dont il fut un des fondateurs.

Le 11 juin, Ghelderode pose, dans une lettre adressée au ministre de l'Éducation nationale, Pierre Harmel, sa candidature à la fonction de conservateur du Musée Wiertz d'Ixelles : « Pareil emploi [...] m'apporterait une sécurité morale et matérielle dont dépend l'achèvement de mon œuvre, et cela dans ma patrie même, à laquelle je reste filialement attaché. De plus, cette fonction doit me conférer une dignité sociale en rapport avec le rang que je crois occuper actuellement dans nos Lettres nationales. » La lettre qu'il adresse le 22 au docteur Louis De Winter prouve qu'il se fait bien des illusions sur ses chances : « Quoi qu'il en soit, ma candidature est très sympathique à tous, et le complot se développe dans une ambiance excessivement favorable. Je crois même que la Reine Élisabeth interviendra en ma faveur. C'est vous dire que rien ne subsiste plus des méchancetés et perfidies de naguère. J'ai mené une enquête approfondie sur ce point particulier : je suis irréprochable, et même, considéré comme une victime à qui l'on doit une réparation. » Ghelderode ignore vraisemblablement que le 13 mai, notre Académie ne lui a donné que 5 voix pour remplacer Maeterlinck, contre 15 à Robert Vivier, résultat pourtant divulgué dans le numéro de juin-juillet du *Bulletin officiel de l'Association des écrivains belges*.

Fin décembre, Ghelderode avertit ses amis que, pour s'armer contre les grandes fatigues qui l'attendent à Paris à l'occasion de la création de *La Farce des Ténébreux*, il sera invisible pendant le mois de janvier. Le 31, il écrit à Robert Guiette : « Oui, je m'en vais, au cloître, dans une tour féodale, dans un phare, dans un colombier, sous un globe, dans une boule de verre, anywhere out [of] the world, malade et pas malade, malade comme toute l'espèce humaine, indemne comme les vrais poètes au temps de la peste... » En réalité, il passe tout le mois au château de Dieleghem, commune de Jette, dans l'hôpital psychiatrique Sans Souci des docteurs Titeca, pour y subir une cure de désintoxication dans l'espoir de réduire son recours aux médicaments et notamment au méphénon, produit de substitution à l'héroïne, mieux connu aujourd'hui sous le nom de « méthadone », qui constitue depuis qu'il l'a découvert, le 17 juin 1950, « la seule chose qui coupe mes crises sans m'abrutir ou m'endormir », « ma petite bouteille de miséricorde ».

Rentré chez lui, il apprend, le 2 février 1951, l'échec de sa candidature au poste de conservateur du musée Wiertz, qu'il attribue,

évidemment, au clergé catholique et aux politiciens cléricaux, ses principaux boucs émissaires. Le 5 juillet 1950, il avait confié à son ami Paul De Bock : « Point de folle espérance, mais une patiente attention et la certitude qu'on doit être fatigué de me vouloir du mal à la longue... Gueux comme un rat, j'aspire au fromage, cette tour d'ivoire en caseum... » Le 23 octobre, présentant l'échec, il lui avait écrit, faisant allusion au scandale de *Fastes d'Enfer* : « Adieu, caseum de mes rêves, tu iras à un repu ; moi, je n'ai pas l'état de grâce, et les vilains soutaniers exhibés au pilori de Marigny se vengent de la sorte ! Amen ! » Le 9 février 1951, il lui écrit : « Je ne suis pas un clérical, je ne vais pas me branler dans leurs confessionnaires ! Et il y a des choses qu'on ne pardonne jamais à un poète – tu le sais, ou tu l'apprendras... Qu'ils pendent leurs musées, leurs prébendes à leurs couilles – mais ont-ils des génitoires, ces politiciens ? » Et il menace, une fois de plus, de quitter la Belgique.

À peine a-t-il écrit ces mots, qu'il apprend un autre échec, aussi désastreux pour sa carrière : le 12, une lettre de Barrault, datée du 9, lui annonce la remise provisoire de *La Farce des Ténébreux*, mais les arguments avancés par le metteur en scène sont tels que le dramaturge ne peut pas ne pas comprendre que cette remise est définitive : la pièce est incompatible avec *Maguelone* du jeune Maurice Clavel qui doit l'accompagner, les fortes coupures déjà apportées mais encore insuffisantes risquent de l'édulcorer aux yeux des « ghelderodiens », les actrices du Marigny sont trop gracieuses pour jouer des rôles de putains.

À Jean Le Poulain qui, comme René Barjavel, attribue la volte-face du metteur en scène à l'influence de son épouse, Madeleine Renaud, Ghelderode répond le 21 février qu'il refuse de juger Barrault, mais qu'il le croit « la proie de forces obscures, irrésistibles ». Le 29 juin, il confie à Félix Labisse, qui avait conçu les décors et costumes de *La Farce des Ténébreux* : « Ce n'est pas lui – et je ne lui ai rien dit, rien reproché ; j'ai gardé le silence à son égard, pour être certain de ne pas le blesser plus qu'il ne l'était. Puisse-t-il le comprendre, dans le recul, et savoir que je garde toute mon admiration pour l'artiste qu'il fut, en un temps où alors, notre rencontre eût été foudroyante, au-dessus des forces obscures, des démons mesquins. Nous nous sommes rencontrés trop tard : il ne jouera jamais ni Ghelderode ni des types de mon espèce. Moi, je continue... » Le 8 juin 1953, il sera moins indulgent et accusera, dans une nouvelle lettre à Labisse, non pas Barrault lui-même, mais « les “Madames” de chez Barrault ; ou plus exactement, les bons Pères, jésuites ou d'autre couleur, des bonnes Madames de chez Barrault – je veux dire l'ignoble censure qui a émasculé Barrault [...] si le théâtre continue de me passionner, les actes d'un Barrault

officiel et représentatif ne peuvent plus me retenir un instant. C'est un pauvre type. Amen !... »

En 1954, il déclarera à Gilbert Ganne, dans *Arts* du 13 octobre (interview intitulée « Ainsi parlait Michel de Ghelderode. Candidat involontaire au prix Nobel ») : « Il y avait certainement une soutane dans les coulisses. Vous savez que les femmes, quand elles vieillissent, donnent dans la religion, elles deviennent dames d'œuvres. C'est tant mieux pour leur âme. » Il se rappelait sans doute la façon dont Labisse lui avait « expliqué » en décembre 1949 le scandale de *Fastes d'Enfer* : « Le clergé s'en est mêlé, voilà la vérité ! Le tapage a été mené par ordre, par les jeunesses catholiques, venues en escouade. Et c'est Madeleine Renaud, assez cléricale, qui a alerté le clergé. Barrault aurait engagé *Fastes d'Enfer* sans l'avis de sa femme. » Le 25 avril 1956, le dramaturge confiera à Alain Bosquet : « Oui, Barrault est un pleutre : Dans cette affaire, son geste le plus clair fut de s'acheter de nouveaux pantalons, après avoir conchié les siens à *Fastes d'Enfer* ! C'est une fille ! Au physique aussi... »

Mais restons en Belgique. En 1951, Ghelderode est beaucoup plus affecté par l'échec de sa candidature au musée Wiertz que par le désistement de Barrault. À Paul De Bock, il confie le 4 mars : « C'est le dernier hiver que je passe aux Belges (chéries ?). Et puis, j'ai juré qu'ils n'auraient pas ma carcasse. Pour poser un pied dessus (cela les grandit, un cercueil) et éjaculer la petite foutaise posthume ? Crever pour crever, on crève moins mal qu'ici, dans tels paysages élus, où la civilisation a laissé quelques ruines adorables, des paysans moins goujats que nos Belges. Aussi, tout fraternel que tu sois, tu perds tes heures à prêcher en faveur d'un Ghelderode qui se refusera à toute reptation devant les fonctionnaires-poètes-politiciens et n'attend rien – ni la peau de la balle ni le crin du balai – de leur politesse ironiquement protectrice. » Le 7, il écrit au docteur De Winter : « On m'a refusé le Musée, donné à un clérical nanti de billets de confession ! Après avoir été longtemps le candidat de tête, me voilà bouté dehors, pour non-conformisme !... C'est ainsi que les poètes trop indépendants se font écharper au tournant. Enfin, rien que de normal – et le contraire eût été trop beau, incroyable ! *Ils ne feront rien pour moi, qui n'attends rien d'eux !* Je ne me suis jamais fait d'illusions ; mais tout de même, je croyais, sur le tard et avec le passé qui est mien, qu'on aurait eu certains égards pour mon âge et ma pauvreté. Tant pis : il est de doux paysages ailleurs, où l'on crève moins amèrement, et sans un délégué-tardif du ministère de l'Instruction publique qui vient pisser sur votre cercueil ! Autrement dit, cher ami, si je garde d'éternels liens avec Bruges et cette Flandre immortelle, je passerai dès l'automne en France, où la croûte est moins chère et le litre de vin moins arrosé. J'aurai à

Ostende et à Bruges quelque coin de grenier où me réfugier quand la Patrie (la mienne, pas la leur) me pincera au bon endroit.» En 1951, il passera quatre mois et demi à « Ensorville » ; l'année suivante, trois mois et demi. Le 15 mai 1952, il annoncera à Jean Francis : « C'est haletant que je fis cette joyeuse entrée face à l'Infini et cul aux Belgiques académiques, artistiques et littéraires. »

Le 15 avril 1951, Paul De Bock lui apprend que l'Académie vient de lui décerner le prix Malpertuis. Le 5 mai, Ghelderode répond : « Ces honneurs – auxquels je ne pense jamais mais que je ne refuserai jamais pas plus que je ne les rechercherai jamais – n'ont pas d'influence sur le rêve d'un artiste créateur ; ils honorent surtout ceux qui les décernent et qui éprouvent le besoin de se réhabiliter, en s'occupant un peu d'un honnête homme après s'être conduits en crapules à l'égard de ce même homme. » Parmi tous les témoignages suscités par l'attribution du prix Malpertuis à Ghelderode, le plus intéressant est celui de Robert Guiette, daté du 26 avril (trois ans avant son élection à l'Académie) : « Je vous écris pour vous féliciter d'avoir reçu un prix de nos "officiels". Votre gloire à l'Étranger est donc assez grande pour qu'ils passent sur votre manque de médiocrité. Le moment est venu pour eux de vous annexer. »

Le 25 mai, Paul De Bock annonce à Ghelderode que Roger Bodart vient d'adresser au ministre de l'Instruction publique une proposition de subsides en sa faveur. Le 28, le dramaturge répond : « Ton Bodart, ce qu'il me fait chier ! Voilà qu'il se réveille et se souvient !... S'il était une femme et qu'il promettait son cul, on aurait le temps de débander, alors !... N'y pense plus !... » Ghelderode touchera 10 000 F le 30 août. Cinq mois plus tard, le 12 février 1952, il n'en écrira pas moins au peintre Jean-Jacques Gailliard : « Si les gens du Ministère et de la Radio vous disent qu'ils me veulent du bien (remords ?), répondez-leur qu'il serait déjà fort beau de ne pas me vouloir du mal. Quant au bien, ils n'en feront rien jamais et attendront que je sois crevé. Mais je refuse les honneurs à titre posthume – cela est écrit, et des hommes à poigne feront respecter mon refus d'outrages funèbres – genre amis d'Ensor etc. » Un mois plus tard, le 17 mars, il recommencera à harceler Bodart pour qu'il lui décroche « l'aide habituelle » de 10 000 F. Il la recevra le 12 juillet.

Entre-temps, le 13 octobre 1951, il trouve enfin la force d'assister pour la toute première fois de sa vie à une représentation d'une de ses pièces à Paris : la reprise d'*Escorial*, avec Michel Vitold dans le rôle du Roi. Le 17, Morvan Lebesque écrit dans *Carrefour* : « L'autre soir, au théâtre de l'Œuvre, Michel de Ghelderode était dans la salle. Et tous ceux qui étaient témoins de cette pathétique

confrontation ne savaient ce qu'ils fallait admirer le plus : la beauté de la pièce ou la grandeur de cette présence. Après trente ans de solitude, Michel de Ghelderode touche enfin son dû. C'est en vain que des imbéciles l'ont sifflé, que des hypocrites l'ont hué, c'est en vain qu'on l'a chassé des théâtres. Il est là, Ghelderode, et il a gagné la partie. Une salle non prévenue, croulant sous les bravos, a salué ce dramaturge de génie et consacré sa victoire. » Le dramaturge est tellement bien accueilli à Paris, qu'il y reste jusqu'au 23. Le 28, le jour où la radio française commence, sous le titre *Images et visions d'un solitaire. Confidences de Michel de Ghelderode*, la diffusion de ce qui deviendra *Les Entretiens d'Ostende*, il écrit au docteur De Winter : « Enfin, mes affaires d'art sont en bon chemin et, grâce à ce séjour, Ghelderode a cessé d'être un mythe !... J'ai accordé un certain nombre d'interviews à la radio et aux gazettes, qui m'ont permis de manifester mon existence et mon caractère. Par miracle, ces surmenages, cette vie nocturne n'ont pas eu de conséquences funestes, à ce jour, pour ma carcasse. »

Cette euphorie relative est de courte durée : le temps de corriger les premières épreuves de son *Théâtre II*, retournées à Gallimard le 7 novembre. Deux semaines de terribles crises d'asthme l'obligent à remettre jusqu'au 9 décembre la rédaction de *Marie la Misérable* qui, constamment interrompue par la maladie, l'occupe et le préoccupe jusqu'au 24 février 1952.

Malgré l'enthousiasme avec lequel les responsables politiques de Woluwe-Saint-Lambert accueillent la pièce, et tout le soin et l'argent qu'ils accordent à sa réalisation, Ghelderode leur en veut âprement. Il ne leur reproche pas seulement, dans ses lettres privées, de l'avoir obligé à travailler d'urgence, après avoir laissé passer beaucoup de temps entre la commande et la confirmation officielle. Il leur adresse également des reproches qu'ils n'ont pas mérités et qui dévoilent une fois de plus sa personnalité paranoïde. La fin de la lettre qu'il adresse à De Winter le 16 juin 1952, le surlendemain de la première, à laquelle il a refusé de l'accompagner, est particulièrement injuste : « Ce drame est donc joué – ce drame que fut la création de cette œuvre, sans aide morale, dans les soucis, dans la méfiance qu'on me témoignait, voire le mépris... Je fus cet hiver Michel le Misérable, avec une gueule d'enterré vif... Amen !... "Ils sont" ravis de leur triomphe, de leur réussite, tant mieux, mais qu'ils eussent été heureux de pouvoir me jeter à la face, en cas d'échec, leurs insultes, leurs malédictions... "Nous le savions bien !..." Ils en restent pâles. Cela les dépasse. Ils se sentent joués ! De très pauvres types, très méprisables... Nous irons voir ce Mystère, qu'ils s'imagineront demain avoir rêvé et écrit, après en avoir été épouvantés ! »

Ghelderode n'ira voir sa pièce que lors de la reprise de 1954, le 19 juin en français, le 24 en néerlandais. Le 21, il écrira à De Winter : « J'ai enfin assisté à *Marie la Misérable*, par un admirable soir, oppressant et lourd de mystère. Ce fut violemment beau, doux et dur, comme un songe : vous aviez raison : c'est du bon travail. Pris au jeu, j'en ai oublié qui était l'auteur – je vous le jure... » Le 5 novembre, la pièce lui vaudra son deuxième prix triennal de Littérature dramatique. Le 9 juin 1957, elle sera diffusée par la chaîne nationale de la RTF, avec dans les rôles principaux Tania Balachova, François Chaumette, Serge Reggiani, Pierre Vaneck, etc.

En attendant, le succès du spectacle à partir du 14 juin 1952 contribue à créer une espèce de ghelderodite bruxelloise, préparée et nourrie par toute une série de manifestations en Belgique et en France : la création par les marionnettes de Toone VI de *La Farce de la Mort qui faillit trépasser* le 19 février et la reprise du *Mystère de la Passion* le 8 avril ; la publication du *Théâtre II* chez Gallimard le 27 mars et de *La Farce de la Mort* à La Sirène de Bruxelles le 15 mai ; la diffusion de *Barabbas* par la chaîne nationale de la RTF le 12 avril, avec Fernand Ledoux dans le rôle-titre, Maria Casarès dans celui de Madeleine, Alain Cuny, Yvonne de Bray, etc. Du coup, notre Académie repense à Ghelderode, mais finit par lui préférer, le 8 novembre, le poète Edmond Vandercammen. L'éviction du dramaturge s'explique par l'influence des philologues, animés par le professeur Gustave Charlier, qui continue à considérer l'auteur de *Fastes d'Enfer* comme un collaborateur notoire, malgré les preuves du contraire fournies par son avocat Paul De Bock. Le dramaturge, qui n'avait pas caché à celui-ci son rêve de faire partie de cette assemblée, attend jusqu'au 20 avant de lui exprimer son dépit, dans des termes violemment scatologiques à l'adresse de l'Académie et de la critique dramatique, que Paul Willems se propose de mobiliser. J'ai consacré à cette histoire toute une communication le 4 avril 1998, publiée sous le titre « Michel de Ghelderode et l'Académie » dans notre *Bulletin*. Je la complète dans le tome VII de mon édition de la *Correspondance*.

Ghelderode se console de son échec à l'Académie en pensant à la création de *La Farce des Ténébreux* par Georges Vitaly, le 12 novembre, dans les décors et costumes que Labisse avait conçus pour Barrault, mais il ne tarde pas à comprendre que ce n'est qu'une demi-réussite, qu'il attribue au metteur en scène, aux critiques, aux interprètes et, évidemment, au clergé catholique. Le 21 décembre, il écrit à Marcel Lupovici : « Je ne dirai rien de ce spectacle que je n'ai pas pu voir ; mais si j'en crois des témoignages (ne parlons pas de la critique offensée, hérissée, violée... sur l'ordre des Messieurs

Prêtres !) concordants, Vitaly a dû se méprendre sur le sens de cette œuvre, et n'en a saisi qu'un facile aspect ! [...] À propos de cette pièce, j'ai écrit qu'il s'agissait d'un "théâtre en érection" – oui !... Est-ce ma faute si les critiques ne bandent jamais, sauf aux spectacles très français, parisiens, où tout procède par allusions, transparences, et tourne en mousse légère de dessous féminins ? Est-ce ma faute si les interprètes sont incapables d'exprimer la sensualité franche et l'humanité contenue de cette œuvre ? Mais ne croyez pas que cet échec m'afflige – au contraire : la colère m'apporte la preuve de l'existence de mon théâtre, l'indignation, la pudeur offensée... » Selon le metteur en scène lui-même, dans une lettre du 27 novembre, la pièce ne fait que des demi-salles parce qu'elle « dépasse l'entendement des gens et surtout du grand public ». Aussi disparaît-elle de l'affiche le 25 janvier 1953.

L'année 1953 n'en devient pas moins l'année culminante de la ghelderodite parisienne et même française, marquée par une demi-douzaine de créations importantes : *La Balade du Grand Macabre* au théâtre de la Comédie de Lyon par le jeune Roger Planchon, le 18 février ; *Christophe Colomb* et *Les Femmes au Tombeau* à la Cité Universitaire de Paris par la Compagnie Théâtrale de la Cité fondée par notre compatriote Jean Antoine, le 7 mai ; *Mademoiselle Jaire* au festival d'Arras par André Reybaz, le 2 juillet ; *La Balade du Grand Macabre* (sous le titre *La Grande Kermesse*) au Studio des Champs-Élysées par René Dupuy, le 8 octobre ; *L'École des Bouffons* au théâtre de l'Œuvre par Marcel Lupovici, le 13 octobre.

Cette fois-ci, la Belgique théâtrale réagit. La radio francophone met fin à l'interdit prononcé en 1944 contre Ghelderode à cause de sa collaboration à Radio-Bruxelles. Jean Stevo, qui a déjà fait passer à l'INR deux interviews avec lui les 25 février et 2 avril 1952, obtient la reprise de *Sire Halewyn* le 29 octobre. Le 18 septembre, le dramaturge annonce à Aalbrecht van Durme, directeur du département Théâtre et Cinéma de la SABAM : « La radio bruxelloise [...] daigne me rejouer après m'avoir tenu à l'écart comme un puant cadavre pendant huit ans ! Vous entendrez – mais c'est leur faire beaucoup d'honneur – mon *Sire Halewyn* sur les ondes du jeudi 29 octobre, précédé d'une interview pas drôle du tout si la censure ne l'émascouille pas trop ! » Hélas, le 29, il apprend que l'émission est supprimée à la suite de l'intervention de Maurice Schoemaker parce que la radio néglige la musique qu'il a composée pour la création radiophonique de la pièce en 1936. La colère de Ghelderode est d'autant plus violente qu'il considérait le compositeur comme un de ses meilleurs amis. Elle est toutefois adoucie par le fait que l'interdiction n'émane pas de la direction de l'INR, qui diffusera d'ailleurs en novembre six entretiens accordés à Stevo.

Quant aux théâtres, le 13 janvier 1953, Ghelderode écrit encore à Gianni Nicoletti, son traducteur italien : « L'idée d'une représentation au festival de Venise est séduisante. J'y songe avec vous, bien qu'il n'existe pas de troupe belge capable de pareille performance internationale. Je ne désire d'ailleurs pas être joué par des Belges, qui ne me jouent jamais. » Toutefois, moins de trois mois plus tard, trois des cinq théâtres francophones que compte à ce moment la capitale belge : le Poche, les Galeries et le National – ne manquent à l'appel que le Parc et le Rideau – demandent à Ghelderode, à quelques jours d'intervalle, l'autorisation de monter une de ses pièces.

Le 7 février, le graveur Jac Boonen fait parvenir au dramaturge le catalogue d'une exposition qui lui est consacrée au théâtre de Poche et il ajoute : « Ce théâtre se compose d'une équipe de jeunes et comme j'ai pu le constater a un public intéressant. Le directeur M. Domany [*sic*] sachant que je suis votre ami m'a laissé entendre que si vous n'étiez pas trop opposé il aimerait faire jouer une de vos pièces... » Le 11, Ghelderode répond : « Quant aux gens du théâtre de Poche, je ne les connais pas du tout. Il se peut qu'ils aient de bonnes intentions à mon égard, mais je m'en contrefous. Cela vient trop tard ! Et il m'est indifférent d'être joué en Belgique ; je n'y tiens pas du tout, et, dans la plupart des cas, je m'y opposerais formellement. »

Le 31 mars, Roger Domani, l'« administrateur » du Poche, demande à Ghelderode de lui accorder un entretien parce qu'il serait « heureux de monter, l'an prochain, une pièce de [lui] (ou *Don Juan*, ou *Pantagleize*) ». Le dramaturge lui répond, le 5 mai, que les deux pièces demandées « font l'objet d'accords avec des théâtres de Paris, pour y être créées au cours de la campagne 1953-54, précisément » et il ajoute : « D'autre part, l'intérêt que vous accordez à mes productions me semble un peu tardif et je n'attache plus de signification à ce qui se fait en Belgique, dans l'ordre dramatique. » Quinze jours plus tard, il lui accorde toutefois *Sortie de l'Acteur*, dans l'espoir d'obtenir la galerie du théâtre pour une rétrospective de son ami peintre Florimond Bruneau et sans doute aussi parce qu'au fond de son cœur il continue à penser ce qu'il confia le 27 novembre 1947 à son ami Paul De Bock : « Mais à quoi bon triompher à Paris, si cette Belgique que j'aime et où je ne pourrais ne point vivre, continue d'être une terre hostile, où je suis tenu en exil pour des crimes que je n'ai pas commis !... » Le 3 octobre 1953, il envoie Domani chez son metteur en scène parisien, muni du billet suivant : « Mon cher Reybaz, mon cher ami, accueillez sans crainte celui qui vous remet ce billet : il a toute ma confiance. Il se nomme Domani et administre, avec succès, le théâtre de Poche

de Bruxelles, où se joue ma pièce *Pantagleize* ces prochains jours. Des jeunes enfin, loyaux, comme je les aime, comme vous fûtes et demeurez exemplairement, sans peur, sans or et sans reproches ! »

La première de *Pantagleize*, qui remplace *Sortie de l'Acteur*, a lieu le 17 octobre, après l'inauguration de la rétrospective Bruneau, organisée par le dramaturge lui-même, avec un dévouement incroyable. Les représentations, dans la mise en scène de Roland Ravez, l'« animateur » du Poche, enchantent également Domani, qui écrit à Ghelderode, le 12 janvier 1954 : « Je vous suis redevable, pour 1953, de la grande joie de *Pantagleize*. Ce fut la plus belle, la plus vivante de nos satisfactions. Nous n'espérons que de pouvoir recommencer (comme disent les champions) en 1954. » Le 29 septembre, le Poche ouvre la nouvelle saison en reprenant *Pantagleize*, à la grande satisfaction du dramaturge. À notre étonnement, le Poche ne réapparaît dans la correspondance qu'en 1957, sauf une fois, négativement, dans une missive adressée à Reybaz le 1<sup>er</sup> mai 1955 : « Le théâtre de Poche d'ici va plutôt mal : méchants gamins à la tête gonflée et collectionnant les gaffes. Danger du succès !... Requiem... »

Le 6 septembre 1957, Reybaz rend visite à Ghelderode et lui apprend que Domani a l'intention de lui confier la mise en scène de *Hop Signor !* et de *Fastes d'Enfer*, en décembre. Le 9 octobre, Domani confirme son désir de présenter « un spectacle Ghelderode [...] en janvier et/ou éventuellement février et de le reprendre dans le temps de l'Exposition ». Il promet de lui rendre visite « dès que [s]es "problèmes" se trouver[ont] réglés » – allusion à ses difficultés relationnelles avec Ravez, dont il se sépare peu après, la lettre est d'ailleurs signée « Roger Domani, Administrateur-Directeur ». Le 19 novembre, le dramaturge écrit à Lupovici, qui a l'intention d'organiser un festival Ghelderode dans le cadre de l'Exposition universelle 1958 : « À Bruxelles, André Reybaz est chargé par le théâtre de Poche de donner deux pièces à la même affiche, en janvier déjà : *Hop Signor !* et (probablement) *Fastes d'Enfer*. Coup dur ! Le cher Reybaz reste ardent et libre, il sera votre meilleur collaborateur. [...] Ici, vous devrez rencontrer les seuls qui m'ont joué : le National (qui a donné *Barabbas*) et le Poche (Domani) qui a monté *Pantagleize*. Nous sommes en fort bons termes. » Mais le surlendemain, il confie à Reybaz : « Revenez donc, souvent et toujours, dans ce Bruxelles si triste, fausse capitale honteuse de son passé, peuplée d'ombres fuyantes – car est-ce un homme, ce Domani qui nous laisse dans l'incertitude, dont on ne sait jamais s'il parle sérieusement ! J'en tremble pour vous, bien plus que pour moi, et j'ai peur qu'il ne vous déçoive, comme il a dû le faire dans un récent passé. Il se peut que je me trompe à son égard, mais je me

demande encore, à la veille de votre retour ici, s'il a sérieusement l'intention de mettre mes deux pièces à l'affiche ! [...] Pourvu que les moyens pratiques vous soient donnés par ce théâtre, que j'aurais tendance à comparer à une... poche trouée !... » Le 29, Reybaz répond : « J'ai bien peur que Domani change de projets et n'ose l'annoncer. Ses dérobades, les délais qu'il se donne pour avouer, aggravent singulièrement ce que j'imagine être un lâchage. [...] Et, évidemment, les conséquences matérielles me sont d'autant plus désagréables que pour monter ce spectacle – qui me passionnait – j'avais refusé d'autres engagements nettement plus rémunérateurs. [...] Je suis indigné que Domani puisse hésiter à monter du Ghelderode ! Mais peut-être est-ce seulement moi qui suis écarté. Cela me consolerait. » Cinq jours plus tard, le 4 décembre, Reybaz écrit : « Hier dans la soirée j'ai reçu un petit bleu de Domani. Sans présenter d'explication ni d'excuses il m'annonce qu'il renonce à vos deux œuvres et me propose de monter “ à la place ” *La Cruche cassée* de Kleist ou *Quoat-Quoat* d'Audiberti – à mon choix ! Mon choix est fixé : je ne réponds même pas à ce porc. » Ghelderode lui répond le 6 : « Vous faites bien en ne répondant rien, le mépris restant la seule réponse logique à des individus qu'on ne peut voir de face ou qui alors ne vous montrent que leurs fesses – position de la fuite !... Des individus qui reçoivent les claques, coups de pied au cul et crachats avec reconnaissance : ils aiment ça ! De mon côté, je ne bouge pas, je ne dis rien – et d'ailleurs, ce Directeur ne m'a pas écrit et n'est jamais venu me voir. Je l'attends au tournant. Les prochains jours me donneront vraisemblablement l'occasion de lui montrer publiquement mon dégoût – impliquant l'interdiction de toucher encore à mes pièces. Ou alors, il faudrait que, faisant amende honorable et corde au cou, le Dominus en question répare, quant à vous seul, tout le mal qu'il vous a fait. Chose impossible, selon moi, car je n'ai plus de confiance dans tout ce qui, de loin ou de près, touche à cette Poche trouée de collégien !... [...] Le recours à l'opinion, par voie de presse, me semble inopportun pour les raisons que vous dites : ces conflits font trop plaisir aux crapules, aux canailles, et les journalistes sont des enculés de même obéissance, n'est-ce pas ? Voilà, cher ami ! Je vous approuve dans votre refus et je reste absolument solidaire, déplorant seulement d'être, avec mes deux pièces, le prétexte de cet ignoble incident. Est-ce moi que l'on vise ? Peut-être !... Je n'en ai cure, trop habitué à ces coups... »

Le 16, Ghelderode écrit à Aalbrecht van Durme : « Je dois vous signaler que les circonstances m'empêchent d'accorder jusqu'à nouvel ordre ma confiance au théâtre de Poche de Bruxelles, son directeur, M. F. [sic] Domani, n'ayant pas tenu ses engagements à mon égard et à l'égard de mon metteur en scène André Reybaz, de

Paris, qui devait venir réaliser ce mois-ci mes deux pièces annoncées pour janvier. Dans le même esprit, je n'accorde aucune confiance au directeur dissident du même théâtre, M. Roland Ravez qui s'est transporté au théâtre Molière et s'y rend ridicule. »

Le 20, Domani adresse au dramaturge copie d'une lettre dans laquelle la Société des Auteurs lui fait savoir que Ghelderode lui « interdit formellement de représenter n'importe quelle œuvre de son répertoire » et il ajoute : « J'imagine qu'il s'agit d'une erreur. – Comment pourrais-je, en effet, penser autrement alors que nous avons, depuis 1945, été les premiers en Belgique à représenter une de vos pièces, alors que, aussi, vous savez combien nous aimons votre théâtre ? [...] Vous savez que le métier de directeur de théâtre est un métier difficile et qu'on ne réalise pas toujours aussi rapidement qu'on le souhaiterait, les projets qui nous tiennent le plus à cœur et je crois bien que vous pouvez réaliser combien est plus difficile encore le métier de directeur d'un petit théâtre en Belgique. Si la lettre que je reçois de la Société des Auteurs n'avait pour base une erreur d'interprétation, je crois bien que nos intérêts communs n'y trouveraient pas leur compte et que votre décision nuirait, en tous cas, à notre amitié. Voulez-vous, s'il vous plaît, avoir l'amabilité de me faire savoir ce que je dois penser de cette lettre ? » Ghelderode inscrit sur la missive de Domani son terrible : « Sans réponse/classer. » Le 25, il écrit à Jean Dutourd (dont le théâtre de Poche s'était engagé précédemment à présenter *L'Arbre*, dans la mise en scène de Reybaz) : « À propos de *L'Arbre*, la conclusion est venue, d'elle-même : le directeur de ce théâtre de Poche (de Bruxelles), qui nous avait tant promis pour nous répudier ensuite, vous, Reybaz et moi l'introducteur – ce Domani s'est montré si mauvais joueur, particulièrement à l'égard de Reybaz, que j'ai spontanément fait interdire de jouer chez lui la moindre chose de moi, formellement. Il en reste effondré, le pauvre... il est blessé, non au cœur mais aux fesses pourtant blindées !... » Le 3 janvier 1958, il écrit à Reybaz : « Si la chose peut vous consoler et vous venger un peu, j'ai interdit mes pièces au sieur Domani, par la voie officielle. Et il ne comprend pas, il semble atteint dans son honneur professionnel de "Directeur". J'ai d'ailleurs fait de même à l'égard de Ravez, car rien ne dit que ces deux larrons ne se raccommoient pas, pour le pire !... »

Les deux « larrons » ne se raccommoient pas, Domani devenant en 1957 « Administrateur-Directeur » du Poche, et Ravez s'installant au théâtre Molière, avant d'ouvrir le théâtre de Quat'Sous (aujourd'hui Quat'Sous - Théâtre Roland Ravez). La rupture de Ghelderode avec Ravez est la plus navrante, car c'est lui qui a monté *Pantagleize*. Le dramaturge lui adressa à cette occasion une

lettre on ne peut plus flatteuse, datée du 4 octobre 1953, qui se termine par le compliment dithyrambique : « À vous, cher Roland Ravez, qui avez tant de courage – qui avez rallumé les feux du Théâtre dans cette Capitale de bonne digestion – qui avez fait ce miracle d’inventer le Public dans un pays où il n’existait pas... »

Dans *Conversations autour de Michel de Ghelderode* de Lucien Binot, Ravez, le 2 mars 1992 (p. 212-214), ne fait pas la moindre allusion à cette rupture. Il raconte que le dramaturge était tellement satisfait de son *Pantagleize* qu’il lui envoya de Paris plusieurs cartes (l’agenda en atteste trois, datées des 12, 24 et 30 octobre 1953, mais introuvables). Il ajoute qu’il est resté en rapport avec Ghelderode, qui lui dit un jour : « Je vous écris une pièce, Ravez. C’est un vieux manuscrit que j’ai en chantier, mais qui n’a jamais été terminé. C’est tout à fait un rôle pour vous. [...] C’était *Le Voleur d’étoiles*, un argument de ballet qu’il avait retrouvé. [...] Le temps a passé. Un jour, il m’a fixé un rendez-vous : il voulait me lire ce qu’il avait écrit. J’ai eu un empêchement, et j’ai décommandé poliment. Peu de temps après, il est mort. Je n’ai jamais eu connaissance de ce texte. Je n’ai donc jamais monté ni joué *Le Voleur d’étoiles* qu’il avait retravaillé pour moi. Je l’ai beaucoup regretté parce que, si je n’avais pas annulé ce rendez-vous, j’aurais peut-être monté la pièce. Qui sait ? Mais je n’ai jamais pensé qu’il allait mourir si peu de temps après. » Bien que Ghelderode ne mentionne jamais le nom de Ravez dans ses dossiers relatifs au *Voleur d’étoiles*, il n’est pas impossible qu’à un moment donné il ait pensé à lui, tout comme il a pensé et promis la pièce, à la fin de 1959, à Lupovici. *Le Voleur d’étoiles*, féerie pour music-hall en quatre tableaux, avait été créé en traduction néerlandaise, sous le titre *De Sterrendief*, par le VVT (Vlaamsche Volkstoneel), en 1932. Le 29 décembre 1949, Ghelderode avait prêté les manuscrits à Jean Francis qui, enthousiaste, s’était immédiatement mis à élaguer la pièce, à la grande satisfaction de l’auteur. Le 27 mai 1957, quatre mois après sa rupture définitive avec Francis, le dramaturge avait repris la version élaguée, et il l’avait réduite de trois à quatre actes, à la demande de Joseph Rogatchewsky, directeur du théâtre royal de la Monnaie, pour y être créée sous la forme d’un d’opéra bouffe mis en musique par Marcel Poot. Le 15 décembre, trois jours après le désistement du compositeur, Ghelderode avait prêté les deux actes déjà achevés à Louis De Meester, mais il n’avait plus touché au reste, malgré ses promesses à Lupovici, et peut-être aussi à Ravez. Après la mort du dramaturge, Francis reprit son adaptation, jusqu’à ce que M<sup>me</sup> de Ghelderode le lui interdît, en 1968.

Le théâtre de Poche fut donc le premier théâtre bruxellois à jouer Ghelderode depuis la Libération, mais le 2 avril 1953, deux jours

après la première demande, refusée, de Roger Domani, Aalbrecht van Durme annonça au dramaturge que Jean-Pierre Rey, administrateur du théâtre royal des Galeries Saint-Hubert, sollicitait l'autorisation de monter *Barabbas*, et une semaine plus tard, le 10, il lui fit savoir que Jacques Huisman, directeur du TNB (Théâtre National de Belgique), venait de faire la même demande. Bien que van Durme supplie le dramaturge de lui « faire connaître d'urgence [sa] réponse aux demandes précitées » et qu'il insiste le 30, précisant que Rey promet une vingtaine de représentations et Huisman quarante-cinq, Ghelderode tarde jusqu'au 4 mai avant de réagir : « Pour ce qui concerne les autorisations de monter *Barabbas* sollicitées simultanément par les Galeries et le théâtre National, ces Messieurs auraient tort d'être pressés ; en effet, j'écris pour la scène depuis 1918 et le théâtre des Galeries m'a toujours ignoré ; quant au théâtre National, il me fait beaucoup d'honneur en me comptant subitement au nombre des auteurs belges, après m'avoir mis à l'index depuis sa fondation. La conversion de ces gens, à mon endroit, ne me cause aucun plaisir. » Et il poursuit en refusant catégoriquement la pièce à Jean-Pierre Rey. Quant à Jacques Huisman, il n'envisage de la lui accorder qu'après avoir reçu de sa part des garanties formelles.

Le refus opposé par Ghelderode à la demande de Jean-Pierre Rey est difficile à comprendre : « *Demande Rey* – je refuse, sans explications. Si vous en désirez, je vous les donnerai, mais vous devez connaître cette sorte de trafiquants, ne fût-ce que dans l'ordre pécuniaire. » Ce refus pourrait s'expliquer par le fait que le théâtre royal des Galeries Saint-Hubert, qui n'avait jamais mis à l'affiche qu'*Escorial*, le 1<sup>er</sup> juin 1938, dans le cadre d'un « spectacle extraordinaire à la mémoire d'Edgar Poe », était dirigé par Lucien Fonson (fils de Frantz Fonson, qui fut, avec Fernand Wicheler, l'auteur du *Mariage de Mademoiselle Beulemans*, 1910) et par Aimé Declercq, ami de jeunesse et éditeur avec lequel Ghelderode avait rompu définitivement en 1931, lui conseillant de « chercher un autre moyen de fabriquer de la thune ». Très peu au courant de la vie théâtrale, Ghelderode ignorait que Fonson et Declercq venaient de faire appel à Jean-Pierre Rey pour créer dans leur théâtre la Compagnie des Galeries et que Rey désirait commencer « à Bruxelles et en Belgique » par *Barabbas*. Rey, que Ghelderode ne connaissait pas, devait son prestige au fait qu'il était l'animateur des « Spectacles de Beersel », créés par lui en 1949 et destinés initialement au cadre du beau château féodal (*Yolande de Beersel* de Herman Closson en 1949, *Le Prisonnier de Beersel* de Louis Boxus en 1950, *Thyl Ulenspiegel à Beersel* de Jean Francis en 1951, *Les Mousquetaires au Château* de Louis Boxus en 1952), et qu'il s'était attaqué en juin 1952, avec succès, à *Hamlet*, qui sera suivi d'autres Shakespeare

(*Richard II* en 1953, *Roméo et Juliette* en 1954, *Henry IV* en 1955). En novembre 1949, Ghelderode avait accepté de collaborer avec Francis, pour Beersel, à un spectacle centré sur le personnage d'Ulenspiegel, mais quelques mois plus tard, il s'en était désintéressé. Son refus d'accorder *Barabbas* à Jean-Pierre Rey, le 5 mai 1953, quel qu'en fût le motif, eut pour conséquence que la Compagnie des Galeries naquit officiellement le 28 octobre 1953, avec Aimé Declercq comme « directeur général » et Rey comme « directeur artistique », et avec *Jules César* de Shakespeare comme spectacle d'ouverture, mis en scène par Louis Boxus.

Quant à la demande du théâtre National, admise le 4 mai 1953 sous réserve de garanties formelles, Ghelderode finira par l'accepter, le 6 juin, en ironisant. Cette réaction exige quelques mots de commentaire.

Il est inexact, tout d'abord, que le théâtre National, comme Ghelderode le prétend le 4 mai 1953, l'a « mis à l'index depuis sa fondation ». Il oublie, dans cette première réaction, que Paul De Bock lui a écrit le 12 juin 1946 : « Jacques Huisman est emballé sur ton compte. Tu es le seul poète belge, dit-il – (Il ne me connaît pas !) Il va te faire visite, à Coq sur Mer ; il veut monter tout de suite une de tes pièces pour le théâtre National. Il voudrait que tu lui écrives, pour l'avenir, et ce en outre, un *Thyll Ullenspiegel* [sic]. Il attend donc de toi ceci : que tu le convoques (24 rue St Bernard, Bruxelles) et pourrait passer te voir entre le 19 et le 23 de ce mois, au Coq. Mon vieux Luppe, je crois que c'est le grand départ. Donc écris-lui. Et donc écris-lui. Écris-lui. Écris-lui. » Ghelderode oublie également qu'il a écrit à Huisman dès le 13 et que le 21, neuf mois après la fondation du TNB, il lui a vaguement promis, au Coq, un « Ulenspiegel populaire », tout en lui suggérant de lire d'abord ses pièces publiées. Je révèle tout ceci dans le tome VI de mon édition de la *Correspondance*, lettre 50 et note 4, où j'aurais dû ajouter que dans une interview publiée dans l'hebdomadaire *Septembre* le 23 novembre, sous le titre « Avec Michel de Ghelderode... », le dramaturge déclare à Jean Francis : « Le théâtre National de Belgique est venu me trouver aussi pour me demander de lui écrire une pièce. L'idée me séduit, car on dit beaucoup de bien de cette troupe et, je pense qu'ils peuvent se permettre beaucoup de hardiesses étant à la période héroïque de leur existence. Seulement, avant de poursuivre une œuvre que j'ai en chantier et qui leur conviendrait, sans doute, j'aimerais beaucoup qu'ils voient dans les pièces déjà écrites si aucune ne leur convient, si aucune ne leur semble répondre à leur attente. Voyez-vous, j'aime beaucoup la pièce dont je parlais tout à l'heure. Il s'agit d'un “ Uelenspieghel ” [sic] dont l'acte trois est déjà écrit, mais je pense qu'il sera un peu

subversif. Il est évidemment difficile de faire de cette matière une œuvre de tout repos. C'est pourquoi j'aimerais assez attendre encore. »

Le codirecteur du TNB ne semble pas avoir insisté en 1946. Il n'est pas impossible toutefois qu'il soit retourné chez Ghelderode en 1949, l'année où il devint seul directeur, après la rupture avec son frère Maurice, avec lequel il avait créé en 1938, au sein du groupe « Honneur » des Boy-Scouts de Belgique, les Comédiens Routiers, choisis en septembre 1945 pour constituer l'aile francophone du théâtre National, créé à l'initiative de Pierre Vermeylen et de Sarah Huysmans, la fille de Camille Huysmans, l'ancien président de l'Internationale socialiste. Le fait que l'État avait choisi des boy-scouts pour leur confier la direction du premier théâtre francophone subventionné avait provoqué en 1945, dans les milieux du théâtre professionnel et dans la presse théâtrale, une indignation et des moqueries qui n'avaient pas cessé en 1949 et qui n'ont pas pu échapper à Ghelderode. Le 11 janvier, celui-ci reçoit la visite d'un homme qui prétend avoir rendez-vous chez lui avec Francis. Le 13, le dramaturge écrit à son ami : « J'ignore toujours pourquoi ce personnage, ancien boy-scout, est venu me trouver [...] évitez de m'envoyer des inconnus sous prétexte de théâtre. [...] Je ne recevrai plus ce bonhomme. [...] On m'a ignoré comme un pestiféré pendant des années, et soudain, parce que les affiches parisiennes portent mon nom, on a l'urgent besoin de me connaître, m'interroger, m'extorquer des pièces inédites alors qu'on m'avoue n'avoir pas même lu les pièces éditées ! » Le 16, le dramaturge revient sur l'incident : « Cher Ami, soyez sans crainte : plus aucun emmerdeur n'entrera chez moi. Quant au boy-scout sur le retour de l'autre soir, douchez-le. J'ai renouvelé les interdictions de jouer pour 1949, en mentionnant les exceptions en France. Et *Pantagleize* reste interdit en Belgique, en flamand comme en français, par convenance personnelle. Seuls Grenier-Hussenot pourront venir jouer cette pièce. » Le 22, il insiste : « J'ai renouvelé mes interdictions de jouer *Pantagleize* en 1949, exception faite pour Grenier-Hussenot... Le boy-scout enmerdâtre peut toujours essayer !... » Vu l'idée exprimée, la même qu'en 1946, il n'est pas impossible que « le boy-scout enmerdâtre » qui a tellement énervé Ghelderode en janvier 1949 ne fût personne d'autre que Jacques Huisman, que le dramaturge, souvent malade et drogué médicalement, n'a pas reconnu. Quoi qu'il en soit, le 25 janvier 1950, il écrivit à Jean Francis : « Et pour ce qui est de la Belgique, peau de balle. Rien à personne. Théâtre National, refus catégorique : j'ai mes raisons. »

Trois ans plus tard, le 4 mai 1953, après avoir refusé *Barabbas* à Jean-Pierre Rey, Ghelderode l'accorde au TNB, sous réserve :

« *Demande Huisman* – J’accepte, mais sous conditions. Il faudrait que ce directeur nous laisse savoir s’il a l’intention de monter sérieusement cette œuvre, ou bien s’il compte la jouer vaille que vaille et à de moindres frais dans le but de remplir ses obligations à l’égard du théâtre dit “ national ”, afin de justifier ses subsides et de pouvoir déclarer par la suite que les auteurs dits “ nationaux ” ne valent pas un pied de cochon en gelée. C’est bien assez que *Barabbas* soit massacré par les patronages – ce qui ne tire pas trop à conséquence ; mais si cette œuvre est desservie par un théâtre représentatif et se présentant partout en Belgique comme chargé d’une mission culturelle, il en peut résulter pour moi le plus grand dommage. Dès lors, que Monsieur Huisman me dise à quel acteur de valeur il confiera le rôle de Barabbas ; à qui il confiera la mise en scène de cette pièce ; enfin, qui signera les décors. Si je n’obtiens pas d’assurances sur ces points élémentaires, c’est refusé par avance. »

Le 18 mai, le directeur de la SABAM répond que Huisman fait savoir que « le rôle de Barabbas serait confié soit à Marcel Berteau, soit à Robert Lussac », que « la mise en scène serait confiée soit à M. Jacques Huisman, soit à Joris Diels ou à Johan de Meester » et que « les décors seraient signés par M. Denis Martin ou M. Charles Godefroid ». Le 6 juin, Ghelderode répond, après avoir reçu un rappel le 4 : « Cher Monsieur van Durme, en rentrant pour un jour, je trouve votre rappel au sujet de la lettre Huisman – *Barabbas*, que j’avais oubliée. Ce qui est “ national ” a si peu d’importance, à mon regard de Belge sortant de la fosse à merde où les nationaux ont voulu me faire crever ! D’accord ? Je suis donc enchanté des représentations futures de *Barabbas*, mais j’accorderais la préférence à Diels pour la mise en scène et à Godefroid pour les décors ; quant à l’interprète, je n’ai pas d’opinion : ce sera à choisir au moment voulu, car je ne connais ni Berteau ni Lussac, sauf de réputation. Il faudra donner le rôle titulaire à celui des deux qui a le meilleur physique pour cet emploi, ou mieux, à celui des deux qui aime le rôle et désire le jouer. Je prends également bonne note de l’assurance que nous donne M. Huisman de monter la pièce avec soin. L’enfer est pavé de pareilles intentions !... »

La suite se passe en dehors de Ghelderode, qui n’assiste ni à la première, le 29 mars 1954, dans la mise en scène de Maurice Vaneau, ni à aucune des trente représentations à Bruxelles, ni à la reprise au festival de Venise le 27 juillet. Le 17 septembre, il confie à ce sujet à André Reybaz et Catherine Toth : « On m’avait invité à Venise, l’été, mais vous devinez pourquoi je me suis abstenu. Ce festival a été une plaisanterie, comme je l’avais pressenti dès le début. Après m’avoir demandé mon avis l’an dernier, et j’avais aussitôt désigné les deux troupes françaises et les œuvres qu’il

convenait de montrer, ces gens m'ont laissé dans une totale ignorance de leurs combinaisons. Je savais qu'on me jouerait au festival 1954 mais impossible de savoir quoi ! Peu de semaines auparavant, la nouvelle éclata : des Belges allaient jouer *Barabbas* ! Une troupe sans valeur, subsidiée par l'État, dans une pièce jouée partout depuis vingt-cinq ans, la moins intéressante et la moins représentative de toutes, du théâtre de patronage enfin, de la façon dont ils la jouèrent, m'a-t-on dit ! Pas question de ceux qui avaient révélé mes œuvres marquantes et difficiles, pleines de risques et sans aide ! Ni Toth-Reybaz avec *Mademoiselle Jaire* ni Lupovici avec *L'École des Bouffons* – puisque la possibilité s'offrait telle : une salle close et un théâtre en plein air ! Les Belges ont obtenu un succès d'estime, mais les critiques lucides ont parlé de trahison. On n'a pas montré Ghelderode, ou alors, honteusement et dans la crainte d'offenser la censure ! Pour éclairer le tableau, je vous confierai que je n'ai jamais eu le moindre contact avec ce théâtre National qui m'a toujours ignoré et ne m'a joué que contraint sans doute, à l'ordre de je ne sais qui ! Mieux encore, je n'ai jamais été consulté, lorsque ces gens montèrent *Barabbas*, ni invité à une représentation ! Cette hostilité ne désarmera jamais à mon égard et ne fait que grandir à mesure que Paris et l'étranger me donnent raison. Mais cette hostilité me semble salutaire, car que seraient l'amitié et l'adulation de ces individus, mercantis ou entremetteurs de l'art théâtral ! Je préfère leur haine, et vous devez être dans la même situation ! »

Le 1<sup>er</sup> mai 1955, Ghelderode écrit aux mêmes Reybaz et Toth : « Je vous raconterai aussi comment il se fit l'été dernier, que ceux de Venise, en leur festival, virent mal jouer du Ghelderode par des Belges imposés – une troupe qui me déteste et avec laquelle je n'ai jamais eu de rapports ! Méfaits des politiques secrètes ! Et vous savez que je suis leur ennemi mortel, à ces politiciens de tout bord, droite ou gauche. J'avais désigné, à la demande des Italiens, *Mademoiselle Jaire* et *L'École des Bouffons*... À la stupeur de nos amis d'Italie, les jeunes troupes françaises furent “ oubliées ” – et la chose n'est pas encore digérée, ne le sera jamais. Vous devinez ma position dans mon propre pays : ce serait atroce si j'étais un faible ! Mais je ris dans mon silence, dans ma chambre forte, entouré de talismans, de reliques, d'objets magiques [...]. »

Ghelderode ne se réconcilia, temporairement, avec le TNB qu'après sa grande tournée en Amérique latine pendant l'été 1955, à l'occasion de la reprise de *Barabbas* à Bruxelles, le 1<sup>er</sup> mai 1956, dans une nouvelle mise en scène, signée Jacques Huisman, mise au point en vue de l'ouverture au théâtre Sarah-Bernhardt à Paris, le 15 mai, du III<sup>e</sup> festival international d'Art dramatique. C'est l'académicien

Robert Guiette qui, le 18 février, apprend à l'auteur la nouvelle de cette reprise : « Je viens d'apprendre que le théâtre National va ouvrir le festival de Paris par une de vos pièces. Est-ce le *Barabbas* ? Quand un Belge a fait "son chemin", les autres Belges lui sautent aussitôt sur le dos. Mais c'est très bien, malgré le retard, qu'ils vous aient "découvert" ! » Le lendemain, Ghelderode lui répond : « J'irai à Paris vers le 21 mars, assister aux répétitions de *Magie Rouge* qu'on re-crée (officiellement cette fois) au théâtre du Quartier Latin. Par contre, j'ignore tout de la présence des Belges au festival international du Théâtre ! On ne m'a rien fait savoir, comme d'habitude ; et je ne demande rien – mais cette reprise de *Barabbas* est probable – car je ne vois pas quelle pièce ce théâtre National (il n'a de national que sa goujaterie !) pourrait jouer : je l'aurais appris, s'il s'agissait d'autre chose, par ma Société d'Auteurs ! Pas d'importance, et d'ailleurs, je n'irai pas voir ça, n'étant pas avisé ni invité. On a sa dignité, Monsieur ! »

Quelques semaines plus tard, Ghelderode apprend qu'Alain Bosquet va lui consacrer à la Sorbonne, le 14 mai, une conférence illustrée de lectures par André Reybaz et Catherine Toth. Le 24 avril, il lui fait savoir qu'il assistera à la conférence, mais il ajoute, évoquant pour la première fois, à ma connaissance, sa réconciliation avec le TNB : « Le même soir, on donne *Barabbas* au festival intern. du Théâtre. Bien que vaguement réconcilié avec la troupe belge – sur les instances d'un brave et intelligent ministre, Léo Collard, je ne m'y montrerai pas ! C'est la foire d'empoigne, la cloche à plongeur, le pilori, la morgue en fête, le bordel intellectuel où tous les coups sont permis mais aucun loyalement tiré. Merde ! J'irai le lendemain, par solidarité avec mes acteurs, qui sont admirables – surtout Nergal, le *Barabbas* du mauvais lieu : vous verrez, car je vous ai fait inviter pour le mardi 15 – à tout hasard... »

Le 1<sup>er</sup> mai, Ghelderode assiste à la première de *Barabbas* à Bruxelles, très content du spectacle et de l'hommage que lui rend Roger Bodart au nom du ministre Collard, très ému aussi par la présence de ses amis et notamment du poète Jean Stiénon du Pré qui, de 1934 à 1944, avait été un de ses intimes. Le 30 juin, il lui écrira : « Je suis très heureux de vous avoir retrouvé au grand soir de *Barabbas* – qui signifiait une sorte de réconciliation (Pax vobis !) avec cette Belgique canaille et mesquine qui m'avait, durant des années, persécuté – le mot n'est pas trop fort ! Et pourquoi, Dieu du ciel où se fait la seule justice, pourquoi ? Pour n'être pas conforme, pour avoir déplu, pour n'avoir pas séduit, ou sucé les pieds puants des gens en place ? Quelles gens ? Oui, j'ai bu le calice jusqu'à la lie, à l'euphorie – cette amertume devenant un philtre transfigurant, toutes larmes, toutes hontes bues... »

Ghelderode est tellement satisfait du TNB qu'il se rend à Paris à l'occasion de ses trois représentations, les 14, 15 et 16 mai. Le 30 juin, il écrit : « Cher Reybaz, je vous mande mon pardon de tous mes silences, depuis que, pareil à un fantôme, je suis venu me glisser, pendant quelques minutes, dans une salle de la Sorbonne, le 14 mai, où, une fois encore, vous mettiez votre pathétique éloquence au service de mon Art – accompagné de l'inoubliée, l'inoubliable Catherine Toth... C'est une sorte de songe, un cauchemar presque... Et je reste confus, incapable d'autrement exprimer et ma confusion et ma gratitude ! La vérité est cruelle à confesser : j'étais revenu à Paris, souffrant, beaucoup pour Alain Bosquet – grand prêtre officiant – [et] pour vous deux, qui dominez toute ma carrière en ses heures culminantes ; mais j'étais malade, d'un précédent voyage où je pris froid, et je ne serais plus revenu si ce théâtre National, en suite d'interventions venues de très haut, n'avait sollicité la paix – la trêve-dieu [*sic*]... Duquel *Barabbas*, je n'ai vu que le troisième acte, ce même 14 mai – puis plus rien du tout, ayant fait le *minimum* de concessions exigées. Si peu mon genre, si peu mon caractère, vous le savez ; et sans joie – cet encens grossier m'asphyxiant ! Mais les braves types qui me jouaient, les acteurs, je les ai salués le dernier soir [le 16], vers minuit, tout achevé. J'étais trop las pour venir vous voir à Montmartre, d'ailleurs, ni pour voir personne. Et rentré chez moi, j'ai dû m'allonger, épuisé, le cœur claqué et les nerfs aussi, jusqu'à ces derniers jours ! Voilà le motif de mon silence. Si vous ne comprenez pas, qui comprendra ; vous qui avez souffert dans votre chair ! »

En réalité, Ghelderode, piètre critique, était très content du TNB. Il ne se rendait certainement pas compte que le grand gala du 14 mai, auquel assistaient, outre les écrivains Mauriac, Sartre, Cocteau, Roussin, Salacrou, de nombreux acteurs et directeurs de théâtre, a fait le plus grand tort à sa réputation à Paris et dans le monde, à cause de la mise en scène faussement moderniste de Jacques Huisman, très mal accueillie par la critique.

Ce gala fut d'autant plus désastreux qu'il fut précédé en mars-avril et suivi en juillet de deux spectacles montés par Gilles Chancrin, également mal reçus par la critique : *Magie Rouge* au théâtre du Quartier Latin et *Les Aveugles, Escorial et Trois Acteurs, un Drame* au théâtre de Poche. Ghelderode, qui n'avait vu que le troisième acte de *Magie Rouge*, prit la défense du metteur en scène et des acteurs. Le soir du 14 avril, il écrivit à Chancrin : « On vous reproche votre jeunesse, votre foi d'artiste, votre audace, votre noble fièvre – tout ce que les crapules, les ratés, les impuissants ragent de voir chez autrui. Attendez donc ! J'aime *Magie Rouge* monté par vous et vos acteurs si fraternellement unis si équilibrés :

tous sont bons. Votre Hiéronymus [Pierre Debauche] est sensationnel, je l'adore tel ! [...] À tous mes félicitations, sans limites ! »

Six semaines après la fin de son second spectacle, Ghelderode se brouille avec Chancrin, qui avait l'intention de créer *D'un Diable qui prêcha merveilles* et de fonder à Paris un « théâtre Ghelderode ». Le 31 octobre, le dramaturge écrit à Debauche : « Du Ghelderode, vous n'en jouerez plus vite, je pressens. Sûrement pas Chancrin ! Il s'éloigne chaque jour, il s'éloignait déjà en juillet – n'ayant plus besoin de mon nom pour valoriser sa firme. Je lui faisais confiance, au départ, avec restriction mentale : quoi dans le regard, de dur et fourbe ? On ne le verra plus, plus en art, du moins. Tant pis si vous restez amicalement attaché à ce garçon. Moi non : il repousse l'amitié. Il n'aime personne. Il a tout fait pour connaître mes ressources (phynancières) et mes points vulnérables (en moralité) sans doute pour me “tenir” comme on dit. J'en ai vu d'autres, à mon âge, et je sais lire les hommes et dans les hommes, sonder les cœurs et les reins. [...] ne parlez pas de moi : je suis malade (la vérité d'ailleurs), et je me contrefous du Théâtre (la vérité, aussi !) Dites-lui qu'il ne me verra plus. Et s'il parle du *Diable*, que je ne désire pas du tout qu'il monte cette pièce, pas du tout ! *Magie Rouge*, très bon. Les trois actes de Poche, moins, sauf *Escorial*, grâce aux deux interprètes [Debauche et Marc Eyraud]. Il n'a pas le souffle, ni la maîtrise de ses humeurs, pour monter cette fresque vocale, aux timbres et modulations insolites. Et ceci ne supporterait pas le genre misérabilisant, le théâtre prisunic ! » Et Ghelderode, qui pressent la fin de la ghelderodite parisienne, termine sa missive par : « Parlez-moi de ce qu'on dit, de mes pièces futures ? Je crois que tout va trop mal pour ce théâtre non marchand, qu'il n'y aura plus rien – que des songes, l'irrépressible espérance... »

Un mois plus tard, six mois après la contre-performance parisienne du TNB, Ghelderode, dans une lettre à Lupovici datée de « fin novembre 1956 », se dit fort déçu par ses trois séjours à Paris, par le dernier surtout : « Les jeunes même m'ont paru monstrueux dans leur vanité, leur irrespect, leur mépris du saint labeur ! » Mais il y parle toujours positivement du TNB : « Si vous ne jouez rien, cet hiver, on ne jouera rien de Ghelderode à Paris, Lupovici étant le seul à ne pas lâcher prise ! Je le sais : vous êtes d'acier... Quant à la Belgique ? Néant ! Je suis resté des mois sans quitter ma chambre, et l'hiver est si dur, que je passerai vraisemblablement la saison sans voir grand monde ! Les absents ont tort, dit-on : certes, je me suis fait bien des alliés, bien des partisans, qui m'ont tout promis, même ce que je ne leur demandais pas... Je suis médiocre quémandeur, dépourvu de tout esprit politique, lorsqu'il s'agit de mes œuvres propres, surtout ! Dès lors, ces relations, réelles et très puissantes, me sont de peu de secours ! Et je garde des détracteurs

tout aussi puissants ! Par exemple, si le théâtre National, la Radio et la Télévision me sont devenus favorables – le théâtre du Parc, dont vous me parlez, ne veut pas entendre mon nom ! De même, les Galeries et autres Rideaux. Je ne les fréquente pas, donc je ne les flatte pas. Et c'est l'arme à employer avec cette sorte de gens. Impossible !... »

Quatre ans plus tard, le dramaturge ne compte plus le TNB parmi les instances qui lui sont « devenu[s] favorables » et il semble se rendre compte du fait que sa prestation parisienne lui a fait plus de tort que de bien. Le 8 avril 1960, il écrit à Jean Stevo : « Je vais me coucher glorieux : vous savez que j'ai triomphé au Marché aux Pucés, le soir du 6 avril, avec *La Passion de Notre Seigneur* aux Marionnettes. Oui ! Deux mille personnes, des centaines de ketjes resquilleurs, des flics en grande tenue – des échevins de la Capitale du Royaume. Et on ne s'est pas emmerdé du tout, paraît-il : autre chose que le théâtre National, des fois ! »

Le 2 décembre, lorsque le poète français Emmanuel Looten lui demande d'intervenir « pour que soit présenté à Bruxelles, au théâtre National un jumelage de *Khaim* avec l'une de [ses] prestigieuses pièces », Ghelderode lui répond : « Votre colloque vous a fait obliquer à Paris, vers ce théâtre National belge qui ne joue pas les Belges (ou ne les joue que forcé). Je n'ai avec ce monde glacé que des relations de courtoisie. Ils n'aiment pas le Théâtre libre, le mien : ils ont peur, ils souffrent de... moralité aiguë. S'ils m'ont joué, une seule pièce, c'est avec le repentir, timidité, prudence – et sans la présence d'un acteur “monstre” [Jean Nergal], c'eût été ridicule, à Paris, où ce “National” s'est présenté au cycle des Nations, sauvant tout juste l'honneur ! Il suffirait que je vous recommande pour que vous soyez condamné ! Et puis, ils sont incapables non seulement de monter mais de lire *Khaim* ! Ils s'y refuseraient ! C'est une fondation bureaucratique, l'ignoriez-vous ? Peut-être, fortement recommandé par des francs-maçons, ou bien par la Société de Jésus (ou par les deux) obtiendriez-vous peut-être une lecture – rien de plus... Mais ne prononcez pas mon nom, qui terrorise et les Maçons et les Jésuites et les bureaucrates théâtraux du “National” qui n'ose pas alléguer son nom vrai : chiotte, pissoir ou poubelle ! Les autres théâtres de Belgique ? Ils ne me connaissent pas et je les ignore. Incompatibilité totale ? Que voulez-vous que me foutent les théâtres d'ici ? Et les théâtres en général ? Toutes mes pièces sont l'œuvre d'un poète, qui n'attendait pas, n'espérait pas la représentation ! Et ce théâtre pour courir le monde, il le fait sans la permission de personne, n'a pas besoin de passer par Bruxelles en Brabant, comme le Juif errant de la vieille complainte ! »

Le 8 janvier 1961, André Reybaz écrit à Ghelderode : « Nous avons joué, tout près de chez vous, *Le Schisme d'Angleterre* de Calderon et *Le Misanthrope*. [...] La presse de votre pays m'a réservé une sacrée volée de bois mort ! L'avais-je méritée ? Il paraît que l'affaire est compliquée... qu'on m'a engagé pour gêner le TNB, que ce TNB s'est vengé avec violence ; enfin je vous fais grâce d'une histoire compliquée et passablement sordide. » Ghelderode lui répond le 4 février : « Je ne sais rien du complot contre votre groupe, qui doit gêner, si proche et si prometteur, le théâtre soi-disant national de Belgique – et d'autres. On me tient à l'écart, ce sont mes ennemis même ! Les autres troupes m'ignorent comme je les ignore, à part les étudiants de l'Université libre de Bruxelles, qui me jouent avec cœur, feu et flammes. »

À Marcel Lupovici, il écrit le 8 février : « En Belgique, il ne se passe rien qui puisse me toucher : on m'ignore et c'est parfait. J'ignore aussi, bien content quand j'apprends par quelque indice que ma présence ou mon existence gêne bien des gens... Si j'habitais la France ou au diable, on m'en serait reconnaissant. Mais je suis l'abominable homme de quoi ? des cimes, l'invisible qui ne va nulle part, qui refuse et sait dire non ! Je refuse leurs académies comme leur estime. Mon œuvre entier aura été fait dans l'hostilité, voire sous le regard verdâtre de la haine – j'achèverai cette carrière, cette *Saison en Belgique*, comme je l'ai commencée, en 1917, dans une chambre sous les toits ! Non, on ne vient plus, et si vous voulez des nouvelles d'ici, il faut courir au théâtre National ou dans quelque boutique où se vend la camelote américaine et les pièces des sans-couilles du genre Closson, l'auteur de quelques clossonneries péniblement reprises tous les dix ans ! Bien sûr, il y a des gens de talent, mais ceux-là on ne les joue pas, ou si peu, ou si mal... Mieux vaudrait pour eux qu'ils se fassent gendarmes ou journalistes !... »

Deux jours plus tard, le 10 février, il adresse à Robert Delieu une longue missive dans laquelle il présente une douzaine de ses pièces et il la clôt par le post-scriptum suivant : « Je ne vous dis rien du "monstre" *Barabbas*, la plus connue de mes productions, dont la TV et la radio se sont emparées ! On la joue à Washington depuis janvier [1961] et dans quelques jours, New York – Broadway continue la série ! En Belgique même, où je ne suis joué "officiellement" qu'en désespoir de cause et comme bouche-trou (le cahier des charges) on a vu le théâtre National reprendre cette chose, à contresens bien entendu et bien à contrecœur !... »

Il est vrai que Jacques Huisman attendra la mort de Ghelderode avant de le remettre à l'affiche, mais l'auteur de *Barabbas* restera l'un de ses auteurs favoris, joué avec autant de pièces différentes

qu'Anouilh, Brecht, Labiche, Musset et Bernard Shaw, battu seulement par Molière et Shakespeare. Plutôt que de le monter lui-même, le directeur de TNB fera désormais appel à des hommes de théâtre passionnés de Ghelderode : Jean-Claude Huens, qui avait réalisé en 1960 *La Balade du Grand Macabre* et *Masques Ostendais* avec le Jeune Théâtre de l'ULB, montera *Don Juan* en 1963, reprendra *Masques Ostendais* en 1965 et assistera Frank Dunlop dans *Pantagleize* en 1970-1971 (Spa, Bruxelles, Londres) ; Pierre Debauche montera *Sire Halewyn* en 1965 ; Bernard De Coster *La Balade du Grand Macabre* en 1979 (Spa, Bruxelles), avant de monter *Pantagleize* à Gand en 1981, dans la traduction de Hugo Claus, et *Sortie de l'Acteur* au TRP en 1982. Comme Jacques De Decker l'indique dans *Un siècle en cinq actes. Les grandes tendances du théâtre belge francophone au XX<sup>e</sup> siècle* (Éditions Le Cri, 2003, p. 100), sa mise en scène de *La Balade* « s'est avéré[e] tellement légendaire » que treize ans plus tard, en 1992, un an après la mort prématurée du brillant metteur en scène, Yves Larec l'a reprise au TRP, « fait sans précédent dans l'histoire de notre théâtre ».

Quant aux autres théâtres auxquels le dramaturge reproche de « ne pas vouloir entendre son nom », de « ne pas le connaître », de « l'ignorer », de « vendre la camelote anglaise », seul le TRP va se convertir à Ghelderode et même battre le TNB, avec sept pièces différentes, montées elles aussi par des « ghelderodiens » : Louis Boxus, Jo Dua, Jean Nergal, Bernard De Coster, Stephen Shank. Le Rideau de Bruxelles, dont le directeur, Claude Étienne, n'aimait pas Ghelderode, va pourtant permettre à Henri Chanal de monter *Mademoiselle Jaire*, en novembre 1968 (quelques mois avant sa mort accidentelle), et accueillir en janvier 1976, dans le cadre des « Midis du Rideau », un petit « festival Ghelderode » composé de *Christophe Colomb*, monté par Nele Paxinou, et par *Les Femmes au Tombeau* et *Sire Halewyn*, interprétés par la Compagnie du Conservatoire animée par Henri Ruder et Jean-Pierre Friche. Le théâtre de Poche - Théâtre expérimental de Belgique invitera en 1970 le théâtre de l'Ancre de Charleroi à donner dix-huit représentations de *Magie Rouge*, mise en scène et jouée par Lucien Charbonnier, qui avait incarné au TRP en 1969 l'avare lubrique et métaphysique de Ghelderode, dans l'inoubliable réalisation de Jo Dua et d'Octave Landuyt pour le décor et les costumes. La Compagnie des Galeries de Jean-Pierre Rey donnera en 1978 vingt-huit représentations de *Don Juan*, monté par Daniel Scahaise au théâtre Molière.

Paul Anrieu n'attendit pas la mort du dramaturge, survenue le 1<sup>er</sup> avril 1962, pour le monter. Quand la nouvelle se répandit, il était en train de revoir, sur le plateau de l'Atelier du TNB, *Magie Rouge*,

que son théâtre expérimental de la Cambre, créé en 1958, avait promené, avec succès, en France et de Suisse pendant le mois de mars. Les cinq représentations données à Bruxelles, du 9 au 13 avril, ne furent pas très bien accueillies par la critique, mais firent qu'on reparla beaucoup de Ghelderode. À cause de sa mort, bien sûr, mais également à cause du prestige de Paul Anrieu, qui avait été le premier à jouer Brecht en Belgique (*Homme pour Homme*, aux Galeries, en 1958, avec Paul Roland) et qui, en 1962, sera nommé directeur de la section théâtre de l'INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion), créé en 1962 par Raymond Ravar.

La mort de Ghelderode ne provoquera pas dans les théâtres francophones de Bruxelles une ghelderodite comparable à celle qui secoua les scènes parisiennes pendant les années 1949-1953, mais à partir de 1962, Ghelderode y sera assez souvent représenté – moins qu'en Flandre et dans le reste du monde –, surtout par le TRP et par le TNB, mais également par quelques nouvelles compagnies. Je voudrais, pour finir, mentionner quelques spectacles qui m'ont laissé des souvenirs, que je raconterai peut-être un jour : *Le Ménage de Caroline* à l'athénée de Schaerbeek (la « pépinière » de Paul Delseemme), en mars 1963, avec Jacques De Decker dans le rôle de Pierrot et Albert-André Lheureux dans celui d'Arlequin (Lheureux qui, quelques mois plus tard, fondera le théâtre de l'Esprit Frappeur, mais attendra jusqu'en 1987 avant d'y monter *Le Siège d'Ostende*) ; *Escorial* par le TUL (Théâtre Universitaire de Louvain) en avril 1963, dans la mise en scène de Maurice Sèvenant et avec Armand Delcampe dans le rôle du Roi (Delcampe qui, à ma connaissance, ne retournera jamais à Ghelderode dans ce qui deviendra le théâtre Jean Vilar) ; *La Balade du Grand Macabre* par le théâtre de l'Alliance en 1965, dans la mise en scène de Gérard Vivane, assisté de Maurice Sèvenant ; *La Farce des Ténébreux* au théâtre du Parvis, par la Compagnie Jean Lefébure – Marc Liebens, en décembre 1970 ; *Fastes d'Enfer* au centre culturel de Bruxelles, l'ancienne église Saint-Nicolas de Neder-over-Heembeek, en octobre 1974, par La Balsamine de Martine Wijckaert, dont je n'oublie pas non plus le *Hop Signor !* qu'elle a donné au Studio Levie en octobre 1978, avec Alexandre von Sivers dans le rôle de Juréal ; *Escorial* par L'Atelier du Spectacle de Jean-Paul Humpers en mars 1978 ; *La Balade du Grand Macabre* par Les Baladins du Miroir de Nele Paxinou, à partir de 1988 ; *Mademoiselle Jaïre* de Stephen Shank au TRP en 1998, l'année du centenaire de Ghelderode, qui fut également le début de son nouveau purgatoire. Mais je voudrais terminer cette communication, comme mon discours de 1998, par une phrase prononcée par André Reybaz en 1965, devant les antennes de la télévision française : « Je pense que Ghelderode

restera un exemple, un ferment, et on se servira de lui, on partira de lui à des époques où le théâtre aura justement besoin de revenir à ses origines, à quelque chose de dynamique, à quelque chose à la fois de profond et de forain. »

# Présence, parcours et paradoxes de Valentin Yves Mudimbe

Communication de M. Willy BAL  
à la séance mensuelle du 10 avril 2004

Valentin Yves Mudimbe (ou encore Vumbi Yoka Mudimbe au temps de l'interdiction des prénoms chrétiens au Zaïre) est l'un des intellectuels africains les plus marquants du dernier tiers du vingtième siècle, tant par son œuvre elle-même que par la réception de celle-ci. Une réception à l'échelon international, intercontinental (Afrique, Europe, Amérique). Une réception contrastée : surprise, admiration, étonnement, irritation. L'œuvre est également contrastée, tant par les genres (poésie, roman, essai) que par les domaines auxquels elle touche (philosophie, anthropologie, psychanalyse, linguistique, théologie, philologie, histoire, critique d'art et histoire de l'art).

Venant d'entrer dans la soixantaine, V. Y. Mudimbe compte à son actif une quarantaine d'ouvrages et une bonne centaine d'articles. La littérature critique qui lui est consacrée ne compte pas moins, selon une bibliographie récente, de 161 items, parmi lesquels 15 travaux universitaires, des thèses de doctorat pour la plupart, présentés en Afrique, en Europe, aux États-Unis, au Canada. À cela vient de s'ajouter le gros volume de *Mélanges* qui lui a été récemment offert (Archives et Musée de la littérature, Bruxelles, 2002).

V. Y. Mudimbe est né à Likasi (ex-Jadotville) le 8 décembre 1941, dans une famille chrétienne de troisième génération. Ses grands-parents étaient cultivateurs. Son père travaillait à l'Union Minière du Haut-Katanga en qualité d'ajusteur, donc d'ouvrier qualifié. C'était un « évolutant », qui aurait ambitionné de faire de son fils un ingénieur.

Mais, élève brillant, d'une étonnante précocité, le jeune Valentin se voit, dès sa huitième année, destiné à la prêtrise. Comme bien d'autres, cette famille chrétienne avait gardé des racines traditionnelles. C'est ainsi qu'à l'occasion d'un retour au village ancestral pendant les vacances scolaires, le garçonnet a suivi l'initiation traditionnelle des Luba-Sonkye proposée par les Maîtres de la Nuit. Elle constituait en une mythologie des commencements du monde. Quoiqu'il ait dit plus tard n'en avoir guère tiré d'exaltation, l'écolier se trouve déjà placé en position d'entre-deux, entre l'enseignement, certes dominant, reçu des Pères Missionnaires et le dépôt de la tradition. Ne peut-on voir dans cette situation le premier indice de l'expérience de la « déchirure » qui va marquer sa pensée et ses écrits d'adulte ? Certains titres de poèmes ou de romans en témoignent, tels *Déchirures* (1971), *Entretailles*, précédé de *Fulgurances d'une lézarde* (1973), *Entre les eaux : Dica, un prêtre, la révolution* (1979), *L'Écart* (1979). Dix ans plus tard, on retrouvera cet écartèlement dans *Shaba Deux : Les carnets de Mère Marie-Gertrude*.

C'est sans surprise que l'on retrouve Mudimbe adolescent sous l'habit bénédictin de Frère Mathieu, au monastère Saints Pierre et Paul de Gihindmuyaga (Rwanda). Là s'impose à lui la règle *princeps* de la vie bénédictine : *Ora et labora*. Elle va imprégner profondément et infléchir à jamais sa conception de vie et de l'activité humaine, même si plus tard, pour lui, *ora* sera réduit à l'ombre d'une réflexion et d'une méditation sur le *cogito* cartésien. Vers les cinquante ans, il avouera : « J'ai dû me rendre à l'évidence : l'agnostique que je suis devenu, aujourd'hui dans ses réflexes les plus quotidiens et les plus ordinaires se réfléchit fidèlement en une lointaine éducation, en un jardin bénédictin. »

D'où le livre du cinquantenaire (publié en 1994), dont le titre *Les Corps glorieux des mots et des êtres* fait référence à Merleau-Ponty mais dont le sous-titre exprime bien une indéfectible fidélité : « Esquisse d'un jardin africain à la bénédictine. » Toujours cette dualité.

Mais revenons en arrière. Au lendemain de sa sixième latine, le jeune Valentin avait adopté une devise : *Etiam omnes, Eyo non*. Celle-ci rejoindra plus tard le « penser autrement » de Michel Foucault, que Mudimbe fréquentera beaucoup. Ainsi, dès la préadolescence, dans une sorte de choix pré-réflexif, il se plaçait à l'écart.

L'écart, autre mot-clé que nous avons déjà trouvé en titre de l'un de ses romans. À l'écart des idées dominantes, du penser collectif, globalisant.

Mudimbe rejette le monde pour une quête personnelle, permanente, sans fin, pour un questionnement de soi. Mudimbe, un homme

inquiet, en savoir et dans l'existence, ouvert à une invitation constante à la solitude et à l'austérité spirituelle. « Je suis dans la solitude comme un noyau dans le fruit » pourrait-il dire après Rilke.

Cet individualisme critique creuse profondément l'écart – encore un écart – entre lui et le caractère tribal, communautaire de la culture africaine.

En revanche, la nature africaine le marque à jamais. Je cite : « Sentir autour de moi, silencieuse et complice, la vie des arbres, la présence de la nature. » Cette proximité de cœur, c'est probablement ce qui va le garder du dessèchement intellectuel qu'auraient pu induire ses longues déambulations philosophiques.

Des années d'inconfort spirituel, de tarissement de sa vocation monastique, conduisent Valentin Mudimbe à abandonner l'habit de Frère Matthieu. Nous le retrouverons en 1961 à l'université Lovanium de Léopoldville (aujourd'hui Kinshasa).

C'est là qu'il obtiendra en 1966 une licence en philologie romane, avec un mémoire de grammaire. C'est dans ce cadre que nos destinées se sont rencontrées et même, dans une certaine mesure, mêlées. Un de ses commentateurs, Julien Kilanga Musinde, de l'université de Lubumbashi, se permettra même d'écrire que Valentin Mudimbe est le fils de Willy Bal...

De Lovanium, le chemin était tout tracé vers Louvain. Mudimbe va y préparer, sous la direction d'André Goosse, un doctorat de sémantique, qu'il défendra en 1970. Mais entre-temps, ce glouton intellectuel, d'aucuns parleront même d'un anthropophage culturel, a obtenu en 1968 un diplôme de sociologie à l'université de Paris-Nanterre – la date et le lieu sont significatifs. Cette université lui confiera bientôt un enseignement de sociolinguistique.

Il rentre au Congo, où débute simultanément sa carrière littéraire et sa carrière universitaire. Sa carrière littéraire avec un recueil de poèmes, *Déchirures* (1971), suivi du roman *Entre les Eaux. Dieu, un prêtre, la révolution* (1973). Cette œuvre sera couronnée en 1974 du grand prix du Roman catholique. Trois ans plus tard, Mudimbe recevra le grand prix Senghor des Écrivains de langue française et, à la même date, le titre de Chevalier de la Pléiade, dans l'Ordre de la Francophonie et du Dialogue des Cultures (Paris).

Il entame sa carrière universitaire à l'université Lovanium de Kinshasa et la poursuit à Lubumbashi (ex-Élisabethville) où est transférée la faculté de Philosophie et Lettres à la suite de la nationalisation de l'enseignement universitaire décidée par le régime en place.

N'étant bridé par aucune allégeance politique, usant subtilement de la réserve inculquée par les Pères Bénédictins, Mudimbe put assez longtemps voguer sans sombrer dans les eaux agitées et de plus en plus troubles de la kleptocratie mobutiste. Les années les plus pénibles pour lui furent de 1972 à 1979, pendant lesquelles il exerça des fonctions importantes à l'université – notamment celle de doyen – et hors de l'université dans des organismes scientifiques.

Malgré ses efforts et des concours importants venus de l'étranger, il ne put qu'assister, angoissé, impuissant à la décomposition progressive de l'université, minée par une politisation systématique, corrodée par une corruption généralisée, déchirée par des luttes de factions. La politique mystificatrice de l'« authenticité » devait évidemment finir par l'emporter, mettant fin à tout esprit d'université.

Puis vint le moment de vérité. Le régime de Kinshasa voulut coopter Mudimbe au bureau politique du Parti unique, faire de lui en quelque sorte le penseur du régime. Il est des promotions auxquelles, sous la dictature mobutiste, on ne peut échapper que par la fuite. Un matin d'août 1980, il se glissa silencieusement hors de l'université de Lubumbashi et put prendre un avion pour les États-Unis. Par bonheur, sa famille put le rejoindre quelque temps après.

Une nouvelle vie, une nouvelle langue, une nouvelle carrière universitaire s'ouvrent à lui. Je n'en citerai que les points les plus saillants. Il enseignera à la Duke University (Durkam, Caroline du Nord), au collège d'Haverford (Pennsylvanie), à l'université de Stanford (Californie), puis de nouveau à la Duke University. En 1989, il obtient le prix Herskovitz d'Études africaines. Il est invité comme professeur visiteur dans plusieurs universités africaines, américaines et européennes, notamment à la Freie Universität de Berlin (1999). En 1997, l'université Denis-Diderot de Paris VII le promeut docteur *honoris causa*.

Pour cerner le parcours spirituel de Mudimbe, revenons aux années soixante, à son entrée à Lovanium. Fraîchement indépendante, l'Afrique intellectuelle et politique était soulevée par diverses idéologies anti-colonialistes. À ses débuts à Lovanium, déclare Mudimbe, « Marx m'était proposé en lien d'espoir ».

L'atmosphère du temps mérite d'être rappelée brièvement. C'était l'époque de rapprochement du marxisme et de chrétiens progressistes, ce qui se disait dans les expressions d'alors « la main tendue » et « les compagnons de route ». L'exemple le plus frappant en est le dialogue officiellement engagé entre le Père Girardi, professeur au Salesianum de Rome, et Roger Garaudy, du bureau politique du Parti communiste français.

En Afrique centrale, deux faits marquants : la tentative infructueuse de Che Guevara d'y implanter l'action révolutionnaire (avril-novembre 1965), l'insurrection paysanne d'inspiration maoïste menée par Pierre Mulele, ancien novice josphite, au Kwilu (1963-1968), promise à un échec sanglant.

Jeune Africain généreux et naïf, Mudimbe n'aurait pu sans doute échapper à la tentation marxiste. Dès les premières années de l'éveil politique en Afrique noire, le marxisme paraissait en effet fournir l'inspiration utile pour le renouvellement du continent. Que ce soit dans les études africanistes, à peu d'exceptions près, comme entre autres Georges Balandier. Que ce soit en politique, c'était l'ère des « socialismes africains ». Ceux-ci étaient marqués par les fantasmes d'un renouvellement illusoire de l'histoire ; concrètement, ils n'ont abouti qu'au détournement du propos marxiste qu'ils comptaient établir. Sur ce plan aussi, des exceptions : Houphouët-Boigny en Côte-d'Ivoire, et surtout Senghor, qui, dans sa lecture du socialisme a déconstruit le Marx d'après 1848 au profit d'une interprétation proudhonienne et chrétienne.

Dans les années septante, Mudimbe croyait encore en l'efficacité du socialisme. Mais est venu ensuite l'impitoyable constat de l'échec remarquable du paradigme marxiste. Un beau rêve avorté qui sombre dans les écuries d'Augias des républiques africaines, dans le poto-poto de la corruption, du sang, de la mission généralisée, où finissent par se rencontrer tous les régimes, les capitalistes kleptocratiques, les populistes ou les marxisants ou ceux dont la tyrannie sanguinaire confinant à la folie ne s'abrite derrière aucun paravent idéologique.

De son passage par le marxisme, Mudimbe gardera une attention extrême, je cite, « à la valeur opératoire de l'analyse marxiste pour la compréhension des formations sociales africaines ». Il en vient ainsi à un humanisme spiritualiste qui s'exprime en ces termes : « [...] je me demande si en essayant de rendre simplement compte de nos misères et de nos déchirements en Afrique, je ne pourrai pas, témoignant pour la promotion de l'homme, témoigner aussi pour l'Esprit. »

Divers mouvements idéologiques se réclamant du continent noir viennent battre en brèche les évidences du colonialisme : la Négritude, le Pan-africainne généalogique de Cheikh Anta Diop, le culte de l'authenticité. Tous proclament une altérité africaine absolue.

Mudimbe est rebelle à ces diverses idéologies. Pour la Négritude, dont la belle période va de 1945 à 1960 mais qui était restée ignorée

des colonies belges jusqu'à l'Indépendance, il estime que son succès tenait à la qualité intellectuelle de ses ténors, surtout les poètes : le Guyanais Léon-Gontran Damas, le Martiniquais Aimé Césaire – qui a lancé le terme –, et le Sénégalais Léopold Sedar Senghor, l'immense Senghor dont l'œuvre poétique a véritablement « enceninté » la langue française. Mudimbe admirait profondément Senghor poète et philosophe, élégant glossateur d'un socialisme africain non marxiste. Mais pour lui, la Négritude ressortissait à un virage particulier de la pensée occidentale marqué par le relativisme culturel, qui s'était manifesté en France mais aussi en Allemagne et aux États-Unis. Plus fondamentalement, il lui reprochait son caractère essentialiste, prétendant opposer à la globalisation du regard que l'Occident porte sur les autres une globalisation africaine.

La thèse panafricaniste de Cheikh Anta Diop tendait à restituer l'Égypte au continent noir et à décrire l'identité culturelle africaine d'aujourd'hui comme remontant à la civilisation de l'Égypte ancienne. « Les fantasmes généalogiques ne m'ont jamais intéressé », commente Mudimbe.

L'autre courant de nationalisme culturel, qui n'a pas – et de loin – la même consistance intellectuelle, est le culte barnumesque, logomachique, souvent sanguinaire de l'« authenticité » d'après Mobutu Sese Seko Kuku Ngbendu Wa Za Banga. Un culte qui va du rejet des prénoms chrétiens et du costume européen jusqu'à la catastrophique zaïrianisation de l'économie.

« Les mystifications dont nous vivons ne nous sont d'aucune aide », écrit Mudimbe en 1991. « Ce sont des mythes auxquels personne ne croit vraiment. Ils tournent à vide, obscurcissant la pensée des plus intelligents et des plus généreux. Qu'au Zaïre par exemple, les thèmes de l'authenticité aient pu, sérieusement, être entonnés et aient survécu de 1970 à 1990, au moment même où le pays se dégradait progressivement et glissait dans l'incohérence, n'est simplement pas compréhensible. »

Toutes ces idéologies, de la négritude à l'authenticité, postulent un référent africain monolithique, idéalisé, complètement autre, un objet existant en soi, antérieurement à tout projet de discours, à toute expérience de conscientisation par un sujet.

Usant dans ses recherches centrées sur l'Afrique de la double discipline de la philosophie et de la philologie, Mudimbe renouvelle les conceptions en sciences humaines et sociales en proposant une véritable restauration du sujet dans la constitution du savoir propre à ces sciences. Pour lui, l'expérience du sujet y est posée comme le critère fondamental de la vérité.

Mais ce sujet lui-même est situé historiquement, il n'existe que dans un contexte. Il a une histoire, il est doté de mémoire. Or toute mémoire fait partie de la vie et d'une histoire en mouvement et donc de ses oublis.

Nous touchons ici à un point vital du discours de Mudimbe sur les réalités africaines du temps présent. Un point où se croisent l'inquiétude existentielle de l'homme Mudimbe – son appartenance à deux cultures est-elle viable ? – et d'autre part sa pratique scientifique et humaniste. Concrètement parlant, je cite : « [...] Il est clair que les mémoires "africaines", les anciennes et la coloniale, loin de s'opposer se complètent plutôt. » « Je pense les incarner », ajoute-t-il. Et encore : « [...] savoir que la colonisation belge faisait partie de l'histoire de l'Afrique centrale et que les discours de la différence, promouvant une authenticité culturelle, ne pouvaient ni s'articuler hors de ce fait brut, ni le nier. » Je cite encore : « [...] Les deux mémoires (africaines toutes les deux, l'une ancienne, l'autre moderne coloniale) ne peuvent que fusionner au mieux afin de projeter une promesse d'être moderne et Africain. C'est à produire ce "plus être" qui est notre devenir mieux comme conscience et liberté que nous devrions nous employer. »

Sans être afro-optimiste, j'ose saluer Mudimbe comme éveilleur d'une renaissance africaine. L'onomastique, qui n'est pas indifférente à la destinée, conforte d'une certaine façon ma confiance.

*Nomen est omen*, pensait déjà la sagesse antique. Il n'en va certainement pas autrement dans le monde noir où tout est signe.

La racine – *dim* – du patronyme Mudimbe désigne le cultivateur, ce qui remonte loin dans le passé des peuples bantous, plus précisément à l'époque – seuil d'une nouvelle civilisation, au passage du cueilleur chasseur à l'agriculteur.

Mais il y a plus significatif. Dès l'enfance, dès les huit ans, son père ne cessait de lui répéter qu'il était un *mukalenga*, ce que Valentin n'a jamais oublié. Plutôt qu'un nom, *mukalenga* est un titre, une sorte de grade dans le cheminement de l'initiation. Signifiant « seigneur », le mot est à gloser comme « celui qui exprime sa liberté et assume ses choix », ce qui nous reporte à la devise *Etiam omnes, Ego non* que Valentin avait adoptée dès le lendemain de sa sixième latine. L'ajusteur de l'Union Minière aurait-il pressenti la carrière prestigieuse qui attendait son fils aîné ?

Carrière prestigieuse certes, par la maîtrise exceptionnelle du savant qui embrasse tant de savoirs mais aussi par la valeur humaine de celui qui éprouve le souci constant et lancinant de contribuer au salut spirituel et matériel de son peuple. Science et conscience. Ce

qui fait décerner à Mudimbe par le chercheur kinois Makolo Muswaswa le titre de *Mukalenga Mulunda*, « seigneur de l'amitié ».

*Mukalenga Mulunda*, ce titre vaut bien celui de docteur *honoris causa*.

# La féminisation : réflexions et bilan\*

Communication de M. André GOOSSE  
à la séance mensuelle du 8 mai 2004

Une de mes premières communications à l'Académie s'intitulait *Le genre et le sexe*. C'était le 10 décembre 1977. Je voudrais éviter les redites. Il est vrai que mon auditoire est assez différent. Je rappelle que, lors de la discussion qui a suivi ma communication, Joseph Hanse a pris à partie avec vivacité Suzanne Lilar, qui avait dit que, pour elle, *directrice* s'employait pour les écoles.

Il est vrai que la question a changé depuis un bon quart de siècle, que l'évolution s'est accélérée, voire précipitée et que les revendications des féministes ont trouvé un écho favorable dans des milieux peu touchés jusqu'alors. Préparant la quatorzième édition du *Bon usage*, grammaire fondée, vous le savez sans doute, sur l'observation, j'ai rédigé pour la partie consacrée au féminin des noms un texte nouveau, dont s'inspire la présente communication.

## Préliminaires

Je dois pourtant rappeler quelques considérations générales, qui permettent d'éviter des malentendus et des dramatisations non fondées.

\* Ce texte applique les rectifications orthographiques proposées par le Conseil supérieur de la langue française de Paris et approuvées par l'Académie française.

Comme mon titre de 1977 l'annonçait, il faut éviter, en premier lieu, de confondre le genre et le sexe. Le vocabulaire y encourage, malheureusement. Si, d'une part, les adjectifs *masculin* et *mâle* maintiennent à peu près la distinction, *femelle* est quasi réservé aux animaux et *féminin* concerne donc à la fois le phénomène grammatical et la réalité anatomique et physiologique. Dès lors, la formule grammaticale *Le masculin l'emporte sur le féminin* (l'emporte ! ô tyrannie du mâle !) met hors d'elles certaines féministes, alors que, dans la plupart des phrases écrites ou prononcées, la règle s'applique à des noms sans rapport avec la différence sexuelle : *Le crapaud et la grenouille sont parfois pris l'un pour l'autre, Le narcisse et la jonquille sont apparentés, L'amour et la haine sont tous deux présents dans certaines familles.*

Le genre n'a aucun rapport objectif avec une caractéristique sexuelle pour la grande majorité des noms : pour la totalité de ceux qui désignent des choses ou des concepts ; pour la plupart des noms d'animaux ; et même pour quelques-uns qui désignent des êtres humains : *Ma mère a été le témoin de l'agression dont mon père a été la victime.*

Mais les poètes ont le droit de rêver : « Objets inanimés, avez-vous donc une âme ? » Il est plus rare que des linguistes s'abandonnent à l'anthropomorphisme ; ainsi quand Damourette et Pichon traitent du genre d'*Automne* : « Il est trop naturel d'y voir une belle femme mûre pour que ce vocable n'ait pas été souvent employé au féminin » (*Des mots à la pensée*, § 332).

Parenthèse. J'ai dit : les noms qui désignent des êtres humains et non les noms en rapport avec les différences sexuelles ; en effet, que ce soit pour l'homme ou pour la femme, les désignations scientifiques ou vulgaires des organes caractéristiques sont masculines ou féminines aussi bien pour l'homme que pour la femme, je devrais dire ici pour le mâle que pour la femelle. Je fais confiance aux connaissances lexicales de mes auditeurs pour la vérification de mon affirmation. Pour la botanique, Liliane Wouters m'a signalé que ses petites élèves trouvaient étrange que le pistil soit l'organe femelle et l'étamine la partie mâle. Autre exemple : la barbe et la culotte, quoique représentés par des noms féminins, ont été le symbole, l'un de la virilité, l'autre de l'autorité maritale.

Pour tous les noms indifférents au sexe le genre est arbitraire : il varie d'une langue à l'autre ; il est souvent lié à l'étymologie, mais les perturbations ont été nombreuses, et, tout au cours de l'histoire du français, bien des noms ont changé de genre ou connu des hésitations.

## Aperçu historique

Mais ce sont les noms de personnes qui doivent nous occuper surtout. Je commencerai par un aperçu historique, parce qu'il me semble que l'on donne parfois une image embellie du statut social de la femme dans le passé à travers le vocabulaire.

Du point de vue morphologique, la situation du féminin en ancien français est effectivement plus simple : 1° Chaque fois que la réalité désignée est une femme, une forme féminine apparaît, 2° Ces formes suivent des règles nettes, quasi automatiques.

Il faut mettre à part les couples formés de mots comme *homme / femme* ; *frère / sœur* ; *père / mère* ; *oncle / tante* (devenu *tante*), héritiers du latin (pas toujours classique) ; ou un couple mixte : *gendre* latin et *bru* germanique ; ou des couples du aux initiatives françaises, comme *amant / maîtresse*, d'ailleurs postérieur au Moyen Âge. (Les couples d'animaux, *coq / poule*, etc. sont heureusement exclus de mon sujet, car la complexité y est extrême.).

En dehors de ces cas, le féminin des noms suivait en ancien français deux règles. Le plus souvent, addition pure et simple d'un *e* ; la formule valait aussi bien pour la graphie que pour la phonétique, la consonne finale se prononçant au masculin. Pour les noms terminés au masculin par *-e*, addition du suffixe *-esse* : aussi bien dans *prince / princesse* que dans *danseur / danseuse*, *empereur / impératrice*.

Mais tous les noms désignant des hommes avaient-ils un féminin ? Cela va de soi pour les ethniques (*Liégeois*), comme je viens de le dire, mais aussi pour les qualités et défauts communs aux deux sexes, ainsi que pour divers métiers.

En revanche, pas de place pour les femmes dans la hiérarchie militaire, dans l'Église (la *prestresse* est la concubine du *prestre* – sauf en termes d'Antiquité). Ce n'est que dans les ordres religieux de femmes que les fonctions apparaissent au féminin : depuis *l'abbesse* ou *la prieuse* (remplacé ensuite par *prieure*), *la secrestaine* (plus tard la *sacristaine* ou *sacristine* ; la fugue de l'une d'elles a inspiré une étude érudite à notre confrère Robert Guiette), plus tard *l'apoticaresse*, etc.

Dans la noblesse, la *princesse* est la femme ou la fille d'un *prince* ; ce n'est que veuve qu'elle aura l'autorité correspondante ; de même *châtelaine*, etc. La *reine* en France n'est que la femme du roi. Cas particulier : Louis VIII a désigné dans son testament Blanche de Castille comme *régente* du royaume, pouvoir qu'elle exerça pendant la minorité de Louis IX (ainsi que pendant la septième

croisade), mais, disent les dictionnaires, elle « a dû faire face à un soulèvement des barons, opposés au gouvernement d'une femme ». Elle en sortit d'ailleurs avec brio.

Dans l'administration de la justice ou dans celle de la cité, les femmes sont absentes : la *baillive* et la *mairesse* sont, l'une la femme du *maire*, l'autre celle du *baillif*, la *borjoise* n'a pas les droits des *borjois*.

Parmi ce que nous appellerions professions, il y a celle de médecin, qui n'exigeait évidemment pas les titres d'aujourd'hui. Quant à la fréquence relative des formes féminines, *miresse*, *cirurgienne*, *fisiciene*, il faut tenir compte des applications métaphoriques, notamment à la Vierge Marie, à propos de laquelle on a aussi employé *jugeresse*.

On ne s'étonnera pas que ce qui concerne la grossesse, l'accouchement et les soins aux petits enfants ait été confié à des *sage-femmes* (où *sage* désigne la compétence), désignation attestée au treizième siècle. Le synonyme *accoucheuse* n'est attesté que depuis 1671 (quelques années avant *accoucheur*), mais il n'a jamais eu beaucoup de succès en France, les dictionnaires le considérant comme rare ou comme réservé à des femmes non diplômées ou non professionnelles. En Belgique, au contraire, *sage-femme* est peu usité. Un autre synonyme est *matrone*, attesté déjà dans ce sens au quatorzième siècle, mais qui a désigné des femmes non seulement habiles en obstétrique, mais aussi expertes en gynécologie, voire en sexualité : on serait tenté de dire *experts* plus qu'*expertes*, parce qu'elles étaient habilitées à témoigner devant les tribunaux de la virginité d'une femme ou de la perte de cette virginité et aussi à vérifier la puissance virile des hommes, notamment quand il fallait prouver la nullité d'un mariage. Par parenthèse, cette preuve devant témoins se faisait dans ce qu'on appelait un *congrès* ; rude examen pour les timides ! Quand a été pris à l'anglais un autre sens de *congrès*, celui de vaste réunion, on comprend qu'il y ait eu certaines oppositions, dont témoigne le *Dictionnaire de Trévoux*. Ce sens de *matrone* a été reconnu comme vieilli par l'Académie française en 1878, mais le mot s'emploie encore pour *sage-femme* dans certaines régions de France.

## Le français moderne

La simplicité morphologique du féminin en ancien français ne vaut plus pour le français moderne, les responsables étant les usagers eux-mêmes et non les grammairiens. Pour les mots maintenus, l'évolution phonétique a beaucoup compliqué les choses : amuïssement

des consonnes finales du masculin avec nasalisation des voyelles quand la consonne était une nasale ; *e* final non prononcé ; *-euse* comme féminin des noms en *-eur*, par confusion avec la finale *-eux*. Une autre cause, les emprunts : mots isolés comme *impératrice* ou *cantatrice* ; finale en *-teur*, avec son féminin en *-trice* ; noms en *-seur* (*précurseur*, *professeur*, etc.) rebelles au féminin.

Mais, pour l'évolution lexicale comme reflet d'une évolution sociale, une évolution des institutions, comme une marche vers l'égalité, on en reste à l'état décrit pour le Moyen Age. Quelques exceptions spectaculaires : d'autres régentes en France, deux gouvernantes pour la direction des Pays-Bas, ailleurs des reines, des tsarines qui ne sont pas les femmes de rois. Quelques petites avancées par-ci par-là : *écrivaine* est attesté quelques fois, au quatorzième et au dix-septième siècles. Des rêves comme l'utopie de Marivaux en 1750 dans *La Colonie*, où les femmes revendiquent : « Nous voulons [...] exercer avec vous tous les emplois, ceux de finance, de judicature et d'épée. [...] De même qu'au Palais à tenir l'audience, à être Présidente », un homme s'exclame : « Des femmes avocates ? » La Révolution française, si novatrice, n'apportera rien aux femmes. Les féminins continuent à servir à désigner la femme d'après la fonction de son mari : en plein vingtième siècle, *la pharmacienne* chez Colette (*La Maison de Claudine*, XVIII), *la sénatrice* chez Hervé Bazin (*Vipère au poing*, II). Aujourd'hui encore, on se bat pour laisser l'*ambassadrice* préparer les diners officiels de l'ambassadeur.

C'est seulement à la fin du dix-neuvième siècle que tout s'ébranle.

Tandis que des hommes ont critiqué le fait que des femmes osassent prétendre à la profession d'avocat ou de médecin, d'autres les ont blâmées de se désigner par des dénominations masculines. Peut-être était-ce parfois les mêmes, ou le même regret, pour deux causes : on leur prenait à la fois leurs places et leurs noms ; les femmes perdaient la *féminité* qui faisait leur intérêt aux yeux des hommes.

Même des linguistes ont joint leur voix : Ferdinand Brunot présente sardoniquement les femmes comme des sortes de dévoreuses : « Beaucoup de femmes croiraient n'avoir rien obtenu si l'assimilation n'était pas complète. Elles veulent porter tout crus des titres d'hommes » (*La pensée et la langue*, p. 90). Damourette et Pichon (*op. cit.*, § 277) reprochent amèrement et emphatiquement aux femmes ces « dénominations écœurantes et grotesques, aussi attentatoires au génie de la langue qu'aux instincts les plus élémentaires de l'humanité ».

Au-delà du désir d'être traitées en égales, comment reprocher aux femmes de ne pas avoir employé des féminins qui, dans ce sens-là, n'existaient pas ou n'avaient encore qu'une existence précaire et contestée ou qui parfois ne sont pas encore sorties de ce statut (*médecin* et même *docteur*), qui, en outre, existaient avec un autre sens (« épouse de ») ou qui étaient souvent employés péjorativement (surtout par des hommes). Comment leur reprocher d'employer le masculin figurant sur leur diplôme ?

Cela a parfois sa justification dans le petit nombre des femmes exerçant ce métier ou sur la difficulté de créer une forme féminine (j'y reviendrai). Est-ce pour la première raison que le masculin *imprimeur* continue à désigner des femmes ?

Le combat pour l'égalité passait par l'usage d'une dénomination identique. C'était une constatation plus qu'une revendication.

Les noms concernés ont changé en fonction du nombre des bénéficiaires. D'abord des noms comme *avocat* ou *pharmacien*, mais, ce nombre augmentant, *avocate* et *pharmacienne* se sont banalisés et sont finalement entrés dans le dictionnaire de l'Académie française en 1932-1935, avec quelques dizaines d'autres. Plus tard, la conquête du titre, d'abord au masc., a porté sur *député* ou *ministre*, sur *ambassadeur*, ainsi que sur *directeur de cabinet*, *président-directeur générale*, *secrétaire d'état*, *rédacteur en chef*, qui se distinguaient de *directrice d'école*, *présidente d'une société locale*, *secrétaire administrative* ou *rédactrice* ordinaire. La première femme nommée bâtonnier de cour d'appel (*Figaro*, 10 juillet 1957) pouvait-elle être désignée autrement que par *bâtonnier* ? Dans le *Figaro littéraire* du 24 janvier 1976, Aristide (c'est-à-dire Maurice Chapelan) a rappelé qu'il venait de dire le 30 décembre précédent (à l'émission de Bernard Pivot) *Madame la Ministre* à Françoise Giroud, qui n'aurait pas apprécié cette innovation lexicale. La première femme rabbin a voulu être *rabbin*. Aujourd'hui encore, Hélène Carrère d'Encausse est une des rares femmes *perpétuel* d'une académie.

Cette étape dans la conquête de l'égalité est souvent méconnue par les mouvements féministes actuels. Ils exigent que les femmes soient reconnues en tant que femmes, donc sous une dénomination féminine, non sans quelque dédain pour les pionnières ni sans mépris pour celles et ceux qui ne sont pas entièrement convaincus (et qui ne sont peut-être pas minoritaires). Ces revendications ont été relayées par le monde politique, en premier lieu au Québec, puis dans certains cantons suisses, en France ensuite, d'abord en vain, puis victorieusement, en Belgique entretemps. On a donc entrepris de féminiser de façon systématique et autoritaire, du moins pour les documents administratifs.

## Les procédés

Sans partager le mépris dont nous venons de parler, sans considérer les nouveautés, et surtout toutes les nouveautés, comme acquises ou comme le seul usage régulier, on peut penser que ces formes nouvelles (qui surprennent aujourd'hui comme *avocate* jadis), du moins celles d'entre elles qui exploitent les procédés traditionnels, sont dans le droit fil d'une évolution elle-même justifiée.

Parmi ces procédés normaux, il y a celui qui concerne les noms terminés par *e* muet et qui consiste à charger les déterminants (ainsi que les épithètes, etc.) d'exprimer le féminin : *la juge, la ministre, la maire*. Quelques-unes des autres finales se prêtent très facilement au féminin. Les modèles sont nombreux pour *-ant, -ier, -eur* et *-teur, -é, -i, -u*. *Ecrivaine, magistrate* suivent *châtelaine, avocate*. *Substitute* est plus isolé.

Exemples, précurseurs. Pour les noms terminés par *-e* : *Madame la bourgmestre* chez Maurice Bedel en 1927 (*Jérôme 60° lat. nord*, VII). *Elle est la juge et la faiseuse des succès littéraires* dans le *Journal des Goncourt* (cit. Robert). *La capitaine* chez Duhamel en 1930 (*Scènes de la vie future*, XII) et *Une aimable capitaine des W. A. C. S.* chez Maurois en 1947 (dans les *Nouvelles littéraires*, 18 déc.). *Ma jeune guide* chez Gide en 1919 (*La Symphonie pastorale, Les Meilleurs Livres fr.*, p. 9). – Pour l'addition d'un *e* : *courrière*, précieuse auxiliaire dans la Résistance chez Roger Vailland (*Drôle de jeu*, V, 5); *écrivaine* dans le *Journal* de Jules Renard (6 mars 1905), chez Colette (*Trois... six... neuf...*, p. 34) et chez Jean-Louis Bory (*Le Pied*, p. 247); *soldate* chez André Thérive en 1928 (*Sans âme*, p. 31), André Biolly en 1945 (dans le *Figaro*, 10 nov.) et Emile Henriot en 1948 (*Le monde*, 20 oct.); *une colonelle*, à la Libération, chez Marguerite Duras (*La douleur*, p. 25). – Pour la substitution de *-trice* à *-teur* : *sculptrice* chez Mérimée en 1868 (*Correspondance*, dans le *Trésor*) et chez Giraudoux en 1928 (*Siegfried*, I, 5); *autrice* chez Damourette et Pichon (*op. cit.*, § 421 et passim) et chez divers *philologues* depuis 1953.

Il y a des difficultés, objectives ou non, qui ne rendent pas automatiques les formes féminines et qui font reculer les réformateurs modérés.

L'usage traditionnel refuse une forme féminine à l'ensemble des mots en *-seur* empruntés du latin : *censeur, successeur*, etc. La forme féminine serait identique à un mot existant dans le même domaine sémantique : *médecin, marin, camelot*. Finales peu faciles à féminiser : *clerc, flic; jockey; chef* – comme, en dehors des noms de métiers, *escroc, snob, bobo*. Crainte du jeu de mots, pour

*amateur* par exemple, ou d'emplois péjoratifs existants (*coureuse*) ou de l'ambiguïté (*Jeanne est experte*). Pour *prudhomme* (qu'on écrit d'habitude avec une apostrophe peu justifiée), on aurait cru \**prudefemme* impossible, et pourtant on propose en Suisse *prudfemme*, où une suite graphique aberrante ne résout pas la difficulté (en France, on recommande *une prudhomme*). Il y a aussi une résistance particulière pour les mots de la langue familière ou populaire (surtout s'ils ont des finales peu propices à la féminisation) : *colon* (pour *colonel*), *toubib*, *prof*, *cabot*, *capiston*, *kiné*, *mécano*, *psy* – outre *aristo*, etc.

La solution la plus simple parce qu'elle contourne les difficultés quelles qu'elles soient est de ne pas modifier le masculin rebelle aux changements et de confier aux déterminants, aux épithètes, etc. la charge de marquer le genre. C'est le procédé le plus naturel parce qu'il fonctionne déjà non seulement pour un grand nombre de masculins terminés par *e* dans l'écriture, mais aussi pour des masculins ayant une autre finale dans la langue générale et surtout dans la langue familière, comme le montrent les exemples suivants : *Aucune* [imprimé en italique] *amateur de Paris ne les chantera jamais* [les airs de Rossini] (Stendhal, *Corresp.*, t. V, p. 345). *L'auteur de Lélia*, qui a été [...] *élevée dans un couvent* (Sainte-Beuve, *Portraits de femmes*, Pléiade, p. 1 035). *L'armée espagnole, principale auteur et bénéficiaire unique de l'effroyable gabegie marocaine* (Bernanos, *Grands cimetières sous la lune*, p. 90). *L'auteur plutôt intemporelle du Rempart des béguines* (Poirot-Delpech, dans le *Monde*, 3 juin 1983) *Une sous-chef de bureau* (Troyat, *Si long chemin*, p. 70). *Je n'aime ni cette avocate ni cette grand-couturier* (Colette, *Seconde*, Les meilleurs livres fr., p. 95). *La prossesseur* (R. Rolland, *L'âme enchantée*, Livre de poche, t. II, p. 367). *La professeur de mathématiques fut courtoise, sèche et rapide* (Jacques Laurent, *Le Mariage de M<sup>lle</sup> Beaunon*, p. 155). *Un clerc de notaire et une future professeur des lettres, pourquoi pas* [un mariage] (A. Dhôtel, *Je ne suis pas d'ici*, p. 31.) *Une jeune professeur allemande* (J. Piatier, dans le *Monde*, 1<sup>er</sup> sept. 1978, p. 10). *N'importe quelle petite prof de banlieue* (Sollers, *Femmes*, p. 191). Etc.

Cette invariabilité en genre est une tendance profonde de la langue actuelle. Ou l'on observe pour de très nombreux adjectifs (outre des exemples anciens comme *une robe marron*) : *Une robe chic*, *une église rococo*, *une revue porno*, *une fille sympa*, etc. etc.

Il faut noter aussi que beaucoup de noms féminins ont une finale qui n'a rien de féminin, particulièrement les noms abstraits en *-eur* (*douceur*), ainsi que *la nef*; en outre, les noms en *-tion* et en *-ssion*, en *-té*, *une auto*, *une tribu*, *une fourmi*, *une paroi*, *une fois*, *une noix*, *la peau*, *une jument*, etc.

La solution qui a été décrite ci-dessus a prévalu en Belgique. Au Québec, où l'on craint moins de bousculer la tradition, on a choisi une option radicale : ajouter un *-e* à tous les masculins (sauf quand ils en sont déjà pourvus) ; cette option oblige à créer de nouvelles alternances graphiques, comme *un chef, une cheffe* (la langue ne connaissait que *-f* → *-ve* : *veuf, veuve*). Elle ne tient guère compte des obstacles signalés ci-dessus. Là où il n'existe pas déjà une forme féministe, les directives françaises laissent souvent le choix entre deux possibilités : *une médecin* ou *une médecine, un professeur* ou *une professeure*.

Ni en Belgique ni en France, on ne suit la proposition adoptée au Québec consistant à ajouter un *-e* même aux noms qui avaient déjà dans l'usage un autre féminin. La rupture avec la tradition serait totale : le suffixe *-esse* existe depuis les origines de la langue ; sa productivité aujourd'hui est fort limitée, il est vrai (pour *maitresse*, ce serait pourtant bien commode). Mais l'alternance *-er, -euse* est en pleine activité (*footballeuse*) et concerne un très grand nombre de mots, aussi bien dans la langue littéraire ou scientifique que dans la langue populaire (et dans les dialectes). La paire *-teur, -trice*, quoique concernant davantage la langue écrite, a suffisamment de force pour empiéter sur le cas précédent (*débitrice, enquêtrice*). En outre, ces deux alternances ne s'appliquent pas seulement aux noms désignant des professions, fonctions et titres, mais aussi aux noms concernant les comportements humains (*dormeur, dormeuse*), les animaux et aux adjectifs, qu'ils se rapportent aux humains, aux animaux (*Cette poule est une bonne pondeuse*) ou aux choses (*Une publicité accrocheuse. Des cellules migratrices*). Il faudrait donc subdiviser en deux chacune des deux règles actuelles.

Enfin, ces réformateurs qui ne voient le français que sous sa forme écrite feraient disparaître de nombreuses formes où le féminin était aussi distinct à l'oreille et, en rapprochant le plus possible le féminin du masculin, ils réduisaient la présence de la féminité dans la langue, ce qui est contraire au but poursuivi et qui reproduirait avec d'autres mots la situation contre laquelle ils s'élèvent.

On dit parfois que ces féminins suffixés sont péjoratifs. *Poétesse* est péjoratif comme *avocate* l'a été, pour ceux à qui déplait la présence des femmes en dehors des sphères dans lesquelles une certaine tradition aurait voulu les enfermer. Est-ce pour éviter ces critiques-là que les femmes masqueraient en partie leur féminité ? D'ailleurs, l'énorme majorité des noms en *-euse* et *-trice* n'ont rien de péjoratif, et, pour les nouveaux qui paraîtraient tels, ce n'est qu'en raison de leur nouveauté. Lors du colloque que notre Académie a organisé sur Marguerite Yourcenar, deux orateurs ont employé *écrivaine*. Au repas qui coupait la journée, j'ai entendu deux fois (et

je crois que c'étaient deux dames) : « *Écrivaine* est affreux. » J'ai dit alors : « Moi, je déteste *châtelaine*. » On m'a regardé d'un air interloqué. Je voulais suggérer que de tels jugements ne sont fondés que sur l'inaccoutumance.

### Bilan rapide et provisoire

L'Académie française a protesté avec véhémence contre les directives officielles, avec des arguments qui ne sont pas tous négligeables : il y a notamment des circonstances où la fonction est considérée indépendamment de la personne, où l'on a besoin d'un terme non marqué, et le masculin ne peut être évité. Je préfère dire Liliane Wouters est *un grand poète* plutôt qu'*une grande poétesse*.

Mais, lorsque le dictionnaire de l'Académie française écrit, dans un fascicule publié en août 2002 : « L'emploi du féminin dans *La ministre*, et dans *Madame la Ministre*, qui est apparu en 1997 [date inexacte, on l'a vu] constitue une faute d'accord [pourquoi d'accord ?] résultant de la confusion entre la personne et la fonction », il est difficile d'approuver cette formulation. Quand l'Académie donnait cet exemple en 1934 : *Elle est la présidente de cette œuvre de bienfaisance*, c'est bien d'une fonction qu'il s'agit, quoique modeste ; il n'en va pas autrement de *directrice*, dont l'Académie a élargi les applications en 1992 : *Directrice d'une société, d'une compagnie d'assurance*. Et cet usage n'est pas récent pour des fonctions plus nobles : je rappelle ce que j'ai dit plus haut de *reine*, de *tsarine*, de *régente* et de *gouvernante*. L'Académie écrit d'ailleurs depuis 1694 à l'article *reine* : « princesse qui de son chef possède un royaume ». L'habitude de confier à des femmes de hautes fonctions officielles s'était perdue. Elle est revenue, avec l'évolution morphologique que cela entraîne.

L'administration, dans les divers pays francophones, est obligée (en principe) de suivre les directives officielles. Mais celles-ci ne régissent pas l'usage des individus, qui restent libres, malgré ce modèle officiel et malgré la pression morale qu'exercent les mouvements de pointe : les femmes n'ont pas seulement le droit, elles ont le devoir, de s'affirmer comme femmes et selon la manière qu'on a décidée pour elles. Certaines ne sont pas convaincues qu'elles soient moralement obligées de mettre en avant en même temps leur profession ou fonction et leur sexe ; elles se sentent, par exemple, *sculpteurs*, ou *écrivains*, ou *policiers*, comme les hommes. Les femmes *grands couturiers* ne souhaitent pas être confondues avec des *couturières*. Sur un plan plus modeste, dans la série télévisée française dont l'héroïne est *le commissaire Julie Lescaut*, ses subordonnés continuent en 2004 à l'appeler *Patron*. Je constate même

que des femmes emploient des masculins qui ne semblent pas s'imposer : Régine Pernoud parle des *événements dont Jeanne d'Arc sera le héros* (*Jeanne d'Arc*, Que sais-je ? p. 19) ; Françoise Lalande dit que la sœur de Rimbaud s'est instaurée *gardien du tombeau, un inquisiteur doublé d'un censeur* (*Décortiqueurs de mouches et vierges violées*, p. 5). Denise François se désigne elle-même comme *l'enquêteur* dans son livre sur le *Français parlé* (p. 32) et c'est aussi d'elle-même que Françoise Mallet-Joris écrit *Je vais devenir le champion du guillemet* (*La Double Confiance*, p. 270). Dans ces temps passionnés, cette sérénité est rafraîchissante. À l'inverse, même si *avocat* en 1974 et même au-delà continue à s'employer à propos des femmes, l'affirmation qu'on lit dans le *Trésor de la langue française* en 1974 : « La forme féminine *avocate* appartient à la langue parlée » est contredite par ma documentation et, j'en suis sûr, par la documentation du *Trésor*.

Les journaux ont adopté assez facilement, mais non avec une parfaite constance, divers nouveaux féminins, en Belgique d'abord, en France ensuite (sans parler du Québec, pays des pionniers et des pionnières, ni de la Suisse romande, qui enchaina).

Quel sera le destin de ces innovations ? Constitueront-elles le bon usage ? Pour le moment, l'observateur serein constate 1° que les formes masculines utilisées à propos de femmes gardent une place non négligeable dans l'usage actuel et que, dans certains cas, elles sont difficiles à éviter ; 2° que des formes féminines nouvelles (ou rares jusqu'à présent) rencontrent un succès incontestable, et difficile à critiquer quand elles suivent des modèles appartenant à la langue générale ; 3° que les emplois au féminin sans changement de forme ont un succès analogue et peuvent d'ailleurs se fonder sur une tradition ; 4° qu'il y a, pour divers mots, une concurrence entre les procédés (*une femme auteur, une autrice*, comme en Suisse, *une auteure* avec un *e*, comme l'écrivait récemment un de nos confrères – je ne sais comment il prononce). Il est difficile de distinguer dès maintenant le vainqueur.

Je terminerai sur une inégalité dont on ne parle guère. La femme du roi est *la reine*. Pur éclat de reflet ! diront avec dédain les féministes intégristes. (Par parenthèse, certaines de nos reines sont allées au-delà du reflet.) Mais pour les reines régnantes, quel rôle a son mari ? *Prince consort* est un titre peu emballant. Et le mari de *l'ambassadrice* ? Il lui faut de la modestie, vertu que les hommes-*viri* ont de la peine à acquérir.

# **De la table à l'écrit, petit traité des gourmand'ses littéraires**

## **II. Du bar de Marcel Thiry à la barbue de Marcel Proust, précédé d'un émincé Palmeira à la façon Owen**

Communication de M. Yves NAMUR  
à la séance mensuelle du 12 juin 2004

« Il n'y a que les imbéciles qui ne soient pas gourmands » disait Guy de Maupassant, ajoutant, comme s'il fallait encore convaincre ou rassurer quelques-uns d'entre nous : « On est gourmand comme l'on est artiste, comme on est poète. Le goût, c'est un organe délicat, perfectible et respectable comme l'œil et l'oreille. »

La littérature, à tout le moins celle que je considère, ne nourrit pas ou si peu son homme. Mais force est de constater que l'écrivain, qu'il soit poète mais surtout romancier, ne lui en tient guère rigueur. Mieux encore, il l'inonde de nourritures et de breuvages et l'on ne compte plus aujourd'hui les auteurs qui un jour ou l'autre se sont assis à « la table mystérieuse » de Brillat-Savarin et qui, comme ces princes et ces illustres étrangers dont il parlait, « sont venus pour s'instruire dans le grand art de bien manger ».

Lorsque j'apposai, sans trop me soucier, un « à suivre » à la dernière ligne de ma première communication, j'ignorais alors où pourrait me mener cette impertinence ou cette maladresse ! On me demanderait probablement une suite... il y en a donc une et il pourrait en

être d'autres, quelques décennies durant, même si aujourd'hui mes préoccupations sont essentiellement d'une autre nature, d'une autre nourriture !

Mais revenons à nos auteurs gourmands. Thomas Owen, le premier dont nous parlerons aujourd'hui, est de ceux qui consacrèrent quelques pages aux *Sept péchés capitaux*, un livre publié chez Jacques Antoine en 1984 et dont l'achevé d'imprimer se termine laconiquement sur ces mots : « Le livre ne sera pas réédité et constitue authentiquement l'édition originale des sept péchés capitaux. »

La gourmandise est ici traitée, par feu notre confrère, de la manière étrange et insolite que l'on devine aisément sous la plume du « fantastiqueur ».

« Le gourmand, s'interroge Thomas Owen, est-il un bon gros paisible, accueillant, engourdi par la digestion ou un être primitif et sanguinaire, trouvant son plaisir à mordre, à jouer de la dent ? On pourrait croire que sa propension à la mastication naît de ce qu'il éprouve de la joie à faire fonctionner ses mâchoires. La gourmandise n'est donc pas seulement un plaisir du palais qui savoure, de l'estomac qui s'emplit. C'est aussi une affaire de mandibules. La manducation est née de l'instinct de la survie, soit en mangeant la proie qui nourrit, soit en détruisant l'ennemi qui menace. »

On imagine volontiers le gourmand – les lithographies des siècles passés nous le caricature ainsi – comme, et je cite Owen, un « ventru, le menton luisant de beurre, la joue gonflée et l'œil humide, attablé – une serviette nouée autour du cou – fourrageant du couteau et de la fourchette dans une assiette encombrée de nourriture ».

Igor, le gourmand de Thomas Owen, est aux antipodes de ce modèle-là. C'est « un bien bel homme », un célibataire qui avait fait « des études de médecine et avait été interne à l'hôpital Gallien » mais une affaire malheureuse l'éloigna de la médecine et de ses patients. Fort heureusement, un somptueux héritage le mettait à l'abri des soucis matériels et lui donnait l'occasion inespérée de donner libre cours aux « loisirs auxquels son tempérament artistique et jouisseur aspirait depuis toujours ». Cet homme détenait un secret honteux, « il ne vivait que pour manger » et c'est au service d'un tel personnage qui « aurait pu passer pour un gentilhomme, un diplomate, un prélat en habit laïque » que se tenait Madame Palmeira, femme de maison qui « avait servi naguère chez un Roque-Folâtre de la branche cadette qui s'était suicidé au pigeon bourgogne en moins de dix jours ».

Ainsi notre homme, lorsqu'il rentrait à la maison, s'en allait directement à la cuisine où s'affairait Madame Palmeira. « Il passait,

nous dit Owen, une main caressante sur le généreux derrière de l'officiante, riait aux promesses de voluptés culinaires, soulevait le couvercle des casseroles et humait avec avidité le fumet toujours raffiné qui montait à ses narines. »

Cet homme-là aimait la peinture et « il lui prenait parfois l'envie de goûter au sujet de la toile ». C'était vrai pour les corbeilles de fruits ou pour « l'humble pomme de Cézanne sur une blanche assiette » mais c'était plus vrai encore « pour les visages et les corps de femmes » et notre conteur d'ajouter : « Telle épaule soulignée d'un caprice de lumière, la rondeur duvetée, la provocation païenne d'un sein agressif avaient un effet particulier sur ses glandes salivaires. »

« Vous avez de beaux bras, bien ronds, dit-il un jour à Madame Palmeira. J'aimerais en manger. » Un autre jour, alors qu'il avait surpris Madame Palmeira « vêtue seulement d'un tablier sur son slip... Il lui trouva le dos appétissant et lui dit : Fameux râble, en réalité ! on en ferait un mets de roi... Lui qui avait goûté les plats les plus fins, l'ortolan et la gazelle, la cervelle d'okapi et le blanc de tétas, le caviar blond d'Iran et l'œuf de pluvier doré, sentit monter de ses entrailles à ses papilles gustatives un furieux goût de chair humaine ».

Je ne vous conterai pas la suite de cette histoire ni sa chute. Elle est, pour le quidam, surprenante et inattendue mais conforme au genre littéraire et à l'esprit de son auteur.

Sachez simplement que le maître et sa servante conclurent un certain accord « devant une bouteille de Chambolle-Musigny, grande année, en savourant les perdreaux fourrés d'une caille et celle-ci fourrée de foie gras, que l'habile cuisinière avait réussi magistralement comme à l'accoutumée » et qu'il sera aussi question, dans ce récit, d'une portion de viande, « l'émincé Palmeira » qui fut cuisiné « sur un lit de pourpier aux feuilles bien charnues, entouré de fins oignons confits ».

Igor était heureux et il avait ainsi atteint un degré important dans la gastronomie. Quant à Madame Palmeira, elle se plongeait avec délectation dans la lecture d'un livre curieux, *Les Cent Meilleures Recettes* de Monsieur de Montallon de Ferzac, un « ouvrage dont la reliure en peau de femme témoignait déjà du raffinement des seigneurs, lettrés et gourmets du début du dix-septième siècle ».

La fin du récit, dont je vous laisse le soin d'imaginer ce qu'elle sera, réveille en moi quelques vieux souvenirs de l'apprenti gastronome que j'étais, arpentant la Loire et cette maison étoilée de Tours où l'on me servit, pour mon plus grand plaisir, un certain feuilleté d'amoureuses.

Voici une bonne année, et je vous relate les faits tels qu'ils se sont réellement produits, le hasard – cette merveilleuse invention comme le disait André Breton – me mit entre les mains la véritable et la très fidèle « Palmeira » de Thomas Owen dont je devins le médecin. Je vous avoue avoir inspecté avec minutie les bras et les jambes de Gustavine B., à la recherche du moindre indice comme celui, par exemple, « d'une petite cicatrice vite blanchie ». Jusqu'à ce jour mes observations n'ont abouti à rien ou presque, mais il me reste un peu de temps, entre deux ou trois livres de son maître qu'elle sort de la bibliothèque et qu'elle m'offre régulièrement, pour explorer quelques régions secrètes d'un corps où les « fantômes carnassiers » d'un auteur se seraient un jour attardés.

Cet aspect, quelque peu singulier, d'une littérature gourmande et il est vrai « anthropophagique », n'est pas sans rappeler cette page déjà citée de *Dona Flor et ses deux maris*, un roman du brésilien Jorge Amado et dont je vous relis un fragment pour le plaisir.

« Quelqu'un, écrit Amado, a demandé l'autre jour... ce que l'on peut offrir à un invité raffiné, exigeant, aux goûts recherchés, un artiste enfin, réclamant des mets délicats... Outre la tortue, je recommande le gibier en général : une soupe de lézard, un pécarî rôti... Mais si notre invité désire un gibier encore plus rare [et gageons que le Igor de Thomas Owen fut de ceux-là]... pourquoi ne pas lui servir une jeune et jolie veuve mijotée, dans ses larmes de tristesse et de solitude, dans sa pudeur et son deuil, les appels de son désir brûlant qui lui donne un goût de faute et de péché ? Ah ! je connais une veuve semblable, de piment et de miel, mijotée chaque nuit à petit feu, juste à point pour être servie... »

La littérature use, et abuse peut-être j'en conviens, de cette « immédiate association entre la femme et la table » et, de l'aveu de ses exégètes, le grand Casanova lui-même avait « dans sa célèbre préface à *Histoire de ma vie*, une troublante et tenace tendance à confondre les plaisirs de la table et ceux du lit ».

Selon ces mêmes spécialistes du dix-huitième siècle, et il en est parmi nous, ce serait d'ailleurs au travers du roman libertin que « l'art gastronomique fait son entrée en force dans la littérature. Considéré comme l'un des ingrédients du plaisir, il reste un précieux témoignage des mœurs galantes de l'époque ».

Casanova, Sade ou Crébillon fils ont certes tous mangé beaucoup et de toutes sortes avant de passer dans le boudoir. Mais je n'aborderai pas aujourd'hui ces appétits-là, nous réservant, peut-être pour un futur, ce siècle et ces nourritures d'amour. Un livre du poète et chroniqueur Serge Safran – il est intitulé *L'Amour gourmand* (La

Musardine, 2000) – analyse avec beaucoup d’attention et d’à-propos ces libertinages gastronomiques. Des huîtres de Casanova au menu du premier dîner de Monsieur de Gernande, dans *Justine ou les Malheurs de la vertu*, il y aura, croyez-moi, de quoi assouvir la soif et la faim de chacun d’entre nous !

« Le chocolat intime » pour lequel je confesse un penchant extrême comme le fut celui des Ninon de Lenclos, La Pompadour ou La Dubarry, n’échappe pas à ce siècle des libertins. André de Nerciat dans *Le Diable au corps* (1776) évoque ainsi les prouesses d’un amant – des « politesses encore dont il venait de payer sa tasse de chocolat ».

Mais c’est avec un autre siècle et un autre *Diable au corps* – celui de 1923 paru chez Bernard Grasset – que je voudrais parler encore de la gourmandise, de cette gourmandise singulière et volontiers « anthropophagique ».

Ainsi, le héros de Raymond Radiguet proposera-t-il à Svéa, la jeune fille suédoise, de venir goûter à J... « Ce n’est pas par vice, dira-t-il, que je convoitais Svéa, mais par gourmandise. Ses joues m’eussent suffi, à défaut de ses lèvres... / Je désirais Svéa comme un fruit, ce dont une maîtresse ne peut être jalouse... »

Et quelques lignes plus tard : « Enfin, la satiété arriva, comme la gourmandise s’arrête après trop de crème et de gourmandise. »

Chez le même éditeur, une Londonienne dont je ne sais à peu près rien, une certaine Lily Prior, fit paraître en 2002, *La Cucina*, un livre où se déploie ici encore l’argument bien connu et déjà développé de la connivence entre l’art amoureux et l’art culinaire.

Signora Rosa Flor est un personnage hors du commun, une femme de l’excès dont la cuisine est le lieu d’élection. « La cucina, dira-t-elle, c’est le cœur de la *fattoria* et la toile de fond sur laquelle s’inscrit la mémoire de notre famille, les Fiore. Depuis des siècles, la cuisine est le témoin privilégié de tous les événements familiaux heureux et malheureux, des naissances, des morts, des mariages, des fornications. »

Devenue bibliothécaire à Palerme, c’est au sein de sa petite cuisine qu’elle trouvera secours et réconfort. C’est là qu’elle confectionne les recettes insulaires dont on prendra connaissance dans les moindres détails, des plats comme la *caponata*, la *pasta con le sarde*, les *ragù* ou le fameux *timballo*, un plat baroque que pratiquait autrefois l’aristocratie de l’île.

C’est aussi dans ce lieu sacré, qu’elle attirera son amant, l’Inglese, pour lui révéler tous les secrets de l’art gastronomique alors que lui,

on s'en doute aisément, lui apprendra ceux, tout aussi subtils, de l'alcôve.

« Je suis, dira-t-elle, allongée sur la table, nue, la chair généreuse de ma croupe et de mes cuisses épousant la surface lisse et fraîche du chêne. Ce soir, c'est le sommet, la dernière leçon. À la lueur des bougies, j'observe les gestes souples de l'Inglese qui s'active dans les profondeurs obscures de la cuisine, tandis que, dans la nuit d'été, le braiment d'un âne ou le bourdonnement d'un moustique viennent de temps à autre faire écho au remue-ménage de ses casseroles. »

Il me semble, mes chers consœurs et confrères, vous entendre déjà me dire que ces propos nous éloignent dangereusement de ce grand art suggéré par Brillat-Savarin dans la *Physiologie du goût* !

Je laisserai donc Rosa Fiore et son amant à leurs jeux d'ombres non sans vous dire cependant qu'ils consommèrent, ce soir-là, un plateau d'huîtres bien grasses en guise d'*antipasto*, qu'*il primero* fut un fabuleux *ragù* riche en viande, en tomates et en ail, le tout mélangé aux spaghetti, qu'*il secondo* était « un plat de veau de lait fondant sous la langue, mijoté dans une sauce à base de champignons sauvages et accompagné d'épinards et de petits pois extra-fins » et que le dessert, enduit sur les seins de Rosa Fiore, était composé d'une crème glacée et son coulis de framboises.

Mais il est d'autres raffinements, d'autres degrés dans la gourmandise des hommes et des femmes. *Le Temps retrouvé* de Marcel Proust en est une illustration, un chapitre de *Comme si* de notre confrère Marcel Thiry en propose aussi quelques exemplaires hélas assez onéreux par les temps qui courent.

*Comme si*, publié une première fois en 1959 (et réédité au Cri en 1993), raconte avec moult détails un déjeuner au Béfou de Paris. Il n'y a aucun doute sur la chose, Marcel Thiry doit avoir poussé un jour ou l'autre la porte du Grand Vefour, ce restaurant célèbre du Palais-Royal. Peut-être y a-t-il même croisé Raymond Oliver qui en deviendra le propriétaire en 1948. Un personnage étonnant nous dit l'*Almanach historique de la gastronomie française*, délicieux cabotin qui connut la gloire grâce à sa barbe méticuleusement entretenue et à une série impressionnante d'émissions culinaires à la télévision française. Nos Colette et Jean Cocteau, nous confie le même almanach, fréquentèrent assidûment l'établissement et Oliver dédiera à chacun d'eux, ainsi qu'à d'autres célébrités, quelques-unes de ses recettes personnelles.

Je ne pense pas qu'il en fut ainsi avec Marcel Thiry ; il n'y a pas, à ma connaissance, d'émincés ou de plats de poisson qui porte son nom, mais les pages qu'il consacre au repas du Béfou sont dignes d'une anthologie gourmande.

En voici quelques extraits choisis et je n'oublie pas, à cet instant où il faut situer l'événement, que notre regretté Charles Bertin fut, pour ce texte, mon initiateur.

Octave qui était arrivé le premier au rendez-vous, avait fait connaissance avec l'officier de bouche et « son gilet de piqué blanc qui parlait de tradition et marquait un étage au-dessus des modes culinaires aventurées ». Il avait aussi insisté pour s'installer à la table « près de laquelle une plaque était enchâssée dans le mur : M. Honoré de Balzac ».

Il s'était donné le temps de « goûter le meilleur Amontillado », un sherry qui « lui parut amer, il en voulut un peu plus de cette amertume et il en redemanda ». Puis il prit la carte glissée près de sa serviette lorsque le maître d'hôtel parut.

Voici cette page, ce dialogue, digne à mon sens des meilleures anthologies gourmandes.

– Je ne sais si du poisson vous plairait, Monsieur, mais en ce cas je vous ferais présenter tout de suite un beau bar. La marée n'est pas encore très régulière dans ses arrivages, n'est-ce pas, c'est encore un peu une rareté, c'est pourquoi je voulais vous signaler que j'ai cette belle pièce.

– Du bar ? J'avoue que je n'en ai jamais mangé. Et je ne savais pas que c'était un poisson de mer.

– D'estuaire, plus exactement, Monsieur. Faites voir le bar à monsieur.

Octave, favorablement impressionné par cette exactitude en science ichtyologique, ne le fut pas moins par la belle perche de mer ou d'estuaire qu'on lui apporta sur son lit de glace. Françoise aimait le poisson.

– On peut vous le faire grillé, monsieur, avec un beurre nantais très léger, ou bien flambé au fenouil.

Le bar fut retenu, destiné au beurre nantais ; on aviserait pour le reste : peut-être un pintadeau ? oui, peut-être ; Octave avait un faible pour ce volatile qui change de nom d'après un certain méridien français, pintadon en Savoie, pintadeau à Paris, et il rêvait de découvrir une différence gustative qui aurait pu correspondre à cette variation onomastique. Et pour débiter ? Fort peu de chose, vu la taille du bar.

– Certainement, Monsieur. Peut-être un petit rien, une sorte de hors-d'œuvre chaud : un fond d'artichaut Béatrice ; c'est tout léger, un paillis croquant de jambon lamellé, truffe et gruyère, à peine gratiné au porto... Mais Monsieur verra avec Madame.

Pour le vin, sans attendre sa convive, Octave dressa le programme avec le sommelier. Le Chablis Grenouille pour accompagner le bar, sans hésitation. Avec le rôti, quel qu'il dût être, un bon bordeaux ; foin des bourgognes rouges à midi.

– Pour le pintadeau éventuel, j'ai un Mission Haut-Brion 34...

Octave s'absorbait dans l'analyse de la carte.

– Ma foi, pourquoi Mission ? Je vois un Haut-Brion tout court, et 1923...

Qu'il vous suffise encore de savoir, chers amis, qu'Octave déjeunera désespérément seul, mais qu'il « commandera le tout, l'artichaut, le bar, le pintadeau en papillote ombré d'un rehaut de foie gras », qu'il goûta ainsi de tous les plats, « comme le roi d'Angleterre aux dîners de l'Élysée », qu'il suivit les bons conseils du sommelier qui osa cette suggestion : « Je vous dirais, Monsieur, de prendre un verre de votre vin rouge avec l'artichaut gratiné, et de n'en venir au chablis que pour le poisson. Vous prendrez ainsi [ajouta le sommelier] un premier contact – favorisé par la truffe et le gratin – avec votre grand bordeaux... puis vous vous préparerez pour une frasque au bourgogne blanc, et vous verrez quelles retrouvailles quand je vous ramènerai votre Haut-Brion avec le rôti. »

Notre homme ne se laissa point tenter par le soufflé Meihac, pourtant la gloire de la maison, mais il se fit servir un vieil armagnac avant de gagner seul « le redoutable trottoir de la rue noirâtre ».

Je vous le demande sincèrement, mes chers consœurs et confrères, lequel d'entre nous, que ce soit le plus sage ou le plus ascète, lequel ne succomberait-il pas au plaisir d'une telle table, à cet arrivage providentiel d'un bar, la marée fût-elle encore irrégulière à cette époque de l'année ?

C'est aussi, ou plutôt hélas, une telle marée qui fut la perte du cuisinier Vatel, maître d'hôtel de Monsieur Fouquet et qui « l'était présentement de monsieur le Prince ».

Si cette tragédie nous est bien connue depuis un film et un Depardieu, interprétant avec talent notre maître d'hôtel, c'est à Madame de Sévigné que l'on doit d'avoir consigné la chose une première fois, dans une lettre adressée à sa fille et datée du 24 avril, suivie le 26 avril par une missive qu'accompagnaient moult détails sur le drame.

Vatel, de son vrai nom Fritz Karl Watel, était d'origine suisse et au moment des faits, au service de la maison de Chantilly. La rumeur et la légende font de lui un cuisinier qu'il n'était en réalité

nullement. Il était en fait chargé de l'organisation, des achats, du ravitaillement, de tout ce qui concernait « la bouche » et les services administratifs du château.

En avril 1671, le prince de Condé reçut donc à sa table Louis XIV accompagné de trois mille invités. Le roi était arrivé le jeudi soir et, nous rapporte Madame de Sévigné, « il courut un cerf au clair de lune ; les lanternes firent des merveilles, le feu d'artifice fut un peu effacé par la clarté de notre amie ; mais enfin le soir, le souper, le jeu, tout alla à merveille ». Dans la lettre suivante, elle précisera cependant qu'il y eut « quelques tables où le rôti manqua, à cause de plusieurs dîners, à quoi l'on ne s'était point attendu », ce qui fit dire à Vatel : « Je suis perdu d'honneur ; voici un affront que je ne supporterai pas. » Le rôti qui avait manqué n'avait certes pas fait défaut à la table du roi, mais « aux vingt-cinquièmes », soit deux tables.

Après un feu d'artifice qui avait coûté seize mille francs et cependant gâché parce que « couvert d'un nuage », Vatel passa la nuit à attendre les chasse-marée mais seul un petit pourvoyeur lui apporta dans la nuit « deux charges de marées ». « Je ne survivrai point à cet affront-là » dit Vatel qui « monte à sa chambre, met son épée contre la porte, et se la passe à travers du cœur ; mais [ajoute Madame de Sévigné dont on connaît le souci du détail] ce ne fut qu'au troisième coup, car il s'en donna deux qui n'étaient pas mortels ; il tombe mort ». La marée cependant arrivait de tous côtés et la perte de Vatel fut vite réparée, « on dîna très bien [dit Madame de Sévigné], on fit collation, on soupa, on se promena, on joua, on fut à la chasse, tout était parfumé de jonquilles, tout était enchanté » comme cette histoire que Madame de Sévigné tenait de la bouche de Moreuil !

Madame de Sévigné nous aura encore décrit quelques tables et quelques penchants gourmands. Je n'ai point lu toutes ses lettres avec l'attention qu'elles méritent. Qu'il me suffise simplement de rappeler ses démêlés avec le chocolat. D'abord elle s'enthousiasme, en sainte dame, pour les seules vertus thérapeutiques du chocolat. « Vous ne vous portez point bien, vous n'avez point dormi ? Le chocolat vous remettra » dit-elle dans une lettre du 11 février 1671. Quelques mois plus tard, elle se dira fâchée avec lui : « J'eus seize heures durant une colique et une suppression qui me fit toutes les douleurs de la néphrite. Pecquet [médecin du surintendant Fouquet] me dit qu'il y avait beaucoup de bile et d'humeur. En l'état où vous êtes [Madame de Grignan est alors enceinte], il vous serait mortel. » Ce chocolat est « source de vapeurs... il vous flatte pour un temps, et puis vous allume tout d'un coup une fièvre continue qui vous

conduit à la mort » ! Plus tard, elle se « raccommode » avec le chocolat, « j'en ai pris avant-hier pour digérer mon dîner, afin de bien souper, et j'en ai pris hier pour me nourrir, afin de jeûner qu'à ce soir », plus tard encore elle retrouva à l'égard du chocolat tant de reproches à faire.

Voilà donc un *discours* bien *curieux* pour reprendre et emprunter un titre de livre sur le même sujet – le chocolat – que l'on doit au chocolatier parisien Christian Constant.

Permettez-moi, mes chers consœurs et confrères, de terminer ici cette deuxième considération gourmande par l'évocation d'un dîner qui lui aussi en appelle au raffinement, à l'attention extrême aux choses qui font de la cuisine et du bien manger un art qui devrait tenir sa place parmi les autres que les muses célèbrent.

Si la « madeleine » de Proust, « ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines », a fait recette dans les diverses anthologies gourmandes, c'est un autre dîner que je voudrais vous rappeler, vous lire. Celui où Verdurin, l'ancien critique de *La Revue*, « l'amoureux de tous les raffinements, de toutes les jolieses de la chose peinte » emmène dîner chez lui notre narrateur.

Proust y évoque, au moment de passer à table, « un extraordinaire défilé d'assiettes qui sont tout bonnement des chefs-d'œuvre de l'art du porcelainier, celui dont, pendant un repas délicat, l'attention chatouillée d'un amateur écoute le plus complaisamment le bavardage artiste... ».

Vient alors le repas dont il apprécie « la qualité vraiment tout à fait remarquable des choses qui sont servies là-dedans, un manger finement mijoté, tout un fricoté... qui me rappelle certains cordons-bleus de Jean d'Heurs. Même le foie gras n'a aucun rapport avec la fade mousse qu'on sert habituellement sous ce nom ; et je ne sais pas beaucoup d'endroits où la simple salade de pommes de terre est faite de pommes de terre ayant la fermeté de boutons d'ivoire japonais ».

Le repas est accompagné d'un vin rouge, « un extraordinaire Léoville acheté à la vente de M. Montaliet, et c'est un amusement pour l'imagination de l'œil et aussi, je ne crains pas de le dire, pour l'imagination de ce qu'on appelait autrefois la gueule, de voir apporter une barbue qui n'a rien des barbues pas fraîches qu'on sert sur les tables les plus luxueuses et qui ont pris dans les retards du voyage le modelage sur leur dos de leurs arêtes ; une barbue qu'on sert non avec la colle à pâte que préparent sous le nom de sauce

blanche tant de chefs de grande maison, mais avec de la véritable sauce blanche, faite avec du beurre à cinq francs la livre... ».

Nous laisserons ici ce que Proust a appelé, avec beaucoup de goût, une « raffinée mangeaille », nous laisserons aussi les reproches de Madame Verdurin à l'encontre de son ingrat de mari. Un homme, en fin de compte, « indifférent à toutes ces jolités », « un manique qui aurait plutôt l'appétit d'une bouteille de cidre, bue dans la fraîcheur un peu encanaillée d'une ferme normande » !

Ce beurre et cette ferme normande me font rappeler, qu'on me pardonne ce détour, la lettre que le poète Jean Follain, grand connaisseur des choses de la table et normand de surcroît, avait adressée à un restaurateur de province, l'aubergiste du Vieux Logis qui se vantait d'avoir banni le beurre de sa cuisine. « J'affirme, dira Follain, que bon nombre de mets de la grande cuisine française n'acquièrent leur finesse et leur fini que par l'utilisation même du beurre ».

La cuisine, s'interroge Follain, est-elle une science ou un art ? Et s'il hésite encore entre la logique et l'intuition, j'ose prétendre qu'elle est un art et une philosophie de vie. Antonin Carême ne déclarait-il pas que : « Lorsqu'il n'y eut plus de cuisine dans le monde, il n'y eut plus de littérature, d'intelligence élevée et rapide, il n'y eut plus d'inspiration, il n'y eut plus d'idée sociale. »

Ces mots, je le sais bien, auraient pu suffire pour, sur le sujet abordé, prendre momentanément congé de vous tous, nous laissant les uns et les autres avec quelques regrets, quelques soifs ou quelques faims à satisfaire encore.

Mais j'en terminerai volontiers avec un portrait de gourmand qui n'est pas, je m'en défends, le mien. Tout au plus est-il, il est vrai, un souhait que je m'adresse à moi-même ; un souhait, une exhortation même, que je vous adresse à tous et que j'emprunte à l'*Essai sur la gourmandise* (Hachette, 1926) d'un certain Jean-Louis Vaudoier.

Le véritable gourmand n'est pas celui « qui a su éduquer, civiliser ses papilles », ce n'est pas non plus celui qui fréquente à longueur d'années telle ou telle autre table étoilée, qui court la mangeaille et les mondains. Non, « le vrai gourmand l'est aussi du toucher, de l'odorat, de l'ouïe, de la vue », c'est, j'en suis convaincu, un humaniste. Bref, un homme rare ou qui le devient.

« Je veux, écrit Vaudoier, que tu sois gourmand dans un jardin et au concert ; chez le couturier et chez le tailleur ; chez l'antiquaire et

devant le ciel du couchant ; au musée, au théâtre. Je veux que tu sois gourmand dans la bibliothèque. Je veux que tu sois gourmand près de la bien-aimée à qui tu as donné ton cœur ; gourmand aussi devant la jolie fille qui passe ou qui s'arrête une minute, une heure, une nuit... Exerce-toi à être gourmand dans tes rêves ; laisse la gourmandise t'ornementer l'imagination. »

C'est tout le bonheur qu'aujourd'hui je vous souhaite !

*(à suivre)*

**Prix de l'Académie  
en 2003**

# Les lauréats

## Prix Albert Mockel (Grand prix de poésie)

Le lauréat :

André Miguel pour l'ensemble de son œuvre. L'auteur a apporté sa collaboration critique à diverses publications, et ce depuis les années cinquante. L'essentiel de son activité se situe cependant dans le champ du poétique, où il a beaucoup œuvré en collaboration avec sa femme, la peintre et poète Cécile Miguel.

Extrait de l'avis du jury :

Cette œuvre entamée en 1949 a épousé la sensibilité extrême de la poésie de la seconde moitié du vingtième siècle. Éprise de liberté, partie du surréalisme, aucun essai d'affranchissement du langage ne lui est étranger. « Que le lecteur », écrivaient Alain Bosquet et Liliane Wouters dans leur anthologie, « aille au-delà des apparences, il y a ici un œil expert à capter l'insolite ». Si la surprise et le mouvement de l'écrit sont des éléments majeurs, le poème se nourrit également à « la fontaine miraculeuse de la pensée, née de la profonde contemplation de la nature », note Miguel dans *L'Oiseau vespasien* en 1981.

Accordant une place prépondérante au visuel – et ses travaux graphiques en témoignent – il obtient le prix Antonin Artaud en 1972 avec *Boule androgyne*. Auteur d'une vingtaine de recueils, publiés entre autres par Gallimard, Saint-Germain-des-Prés, L'Arbre à Paroles et Rougerie, une anthologie 1949-1999 a récemment été publiée par le Taillis Pré sous le titre *Voix multiples*. Il est également l'auteur de romans, nouvelles, pièces de théâtre et essais parmi lesquels un texte central, *L'Homme poétique* (1974).

## Prix Nicole Houssa

Le lauréat :

Fabien Abrassart pour *La Chose humaine*. Âgé de trente ans, a fait des études de psychologie à l'UCL et a publié ses premiers poèmes dans le *Mensuel littéraire et poétique*.

Extrait de l'avis du jury :

À première vue, l'œuvre ne paraît pas être celle d'un débutant, d'autant plus qu'elle est, dans sa plus grande partie, écrite en vers réguliers remarquablement maîtrisés, d'abord une quarantaine de dizains décasyllabiques, placés sous le signe de l'alchimie, dans un chapitre intitulé « Coagula et solve », ensuite quelques poèmes en vers de neuf pieds évoquant Judas sous le titre « Semence du pendu ». Ce classicisme assez surprenant chez un jeune homme de trente ans n'a cependant rien de daté. Nous nous trouvons devant une voie originale dont certains accents rappellent Philippe Lekeuche ou, plus souvent, le Compère des *Écrits de la caverne*. Poésie d'altitude recourant fréquemment aux tournures archaïques, aux termes rares, poésie dont le but n'est pas de charmer mais de transmettre une vérité difficile, que certains trouveront peut-être ésotérique, *La Chose humaine* a retenu l'attention du jury par l'exigence de son écriture alliée à la hauteur du propos.

Écrite en vers libres, saccadés, ramassés, d'un abord plus direct, apparemment plus accessible, « Aïon (le temps suspendu des anges) », la troisième partie du livre est cependant tout aussi construite. On peut se demander quelle sera l'évolution de ce jeune poète, on ne peut nier qu'il se situe très au-dessus des balbutiements de certains débutants. C'est pourquoi nous lui décernons volontiers le prix Nicole Houssa.

## Prix Léopold Rosy

Le lauréat :

Jean Weisgerber pour *La Muse des jardins. Jardins de l'Europe littéraire (1580-1700)*. Jean Weisgerber est professeur honoraire à l'ULB, où il a enseigné la littérature néerlandaise et comparée, spécialiste des avant-gardes, comparatiste de grand renom, auteur d'une œuvre essayistique aussi vaste que variée.

Extrait de l'avis du jury :

Il s'agit bien de l'Europe littéraire, puisque l'auteur aborde le thème du jardin dans les littératures française, anglaise, italienne, allemande et néerlandaise. Le grand mérite du livre n'est pas seulement dans l'ampleur de l'enquête ; il est aussi dans l'originalité des vues et dans la finesse des analyses.

Le jardin occupe une place importante dans l'inspiration des grands écrivains du dix-septième siècle. Il y est perçu sur des modes très variés et dans des optiques souvent divergentes. Il y a loin du jardin d'Éden évoqué par Milton au jardin d'Armide imaginé par le Tasse, et du merveilleux chrétien à la magie païenne de la séduisante sorcière. Mais le jardin peut être aussi l'emblème du pouvoir, ou celui de la richesse, qu'il s'agisse de Versailles, de Vaux-le-Vicomte ou de Hofwyck. En littérature, il est tantôt le paradis perdu et tantôt l'Éden retrouvé. Il peut se situer très loin, aux « îles fortunées », ou à proximité de l'auteur qui le décrit (Andrew Marwell et Appleton House).

Le livre de Jean Weisgerber montre de façon éloquente combien le jardin, ce lieu éminemment civilisé, a nourri à la fois le regard et l'imaginaire de l'époque complexe, et parfois contradictoire dans sa richesse, que fut le dix-septième siècle européen.

### **Prix Georges Vaxelaire**

Le lauréat :

Hippolyte Wouters pour son œuvre théâtrale. L'auteur exerce la profession d'avocat, étant inscrit au barreau de Bruxelles. Son activité théâtrale ne se limite pas à l'écriture de pièces : il lui arrive aussi de mettre en scène ses propres textes, et même de les interpréter.

Extrait de l'avis du jury :

Les pièces de Wouters sont des explorations amoureuses et intelligentes du passé. Elles excellent à rendre vie à des figures disparues, plus ou moins illustres, que l'auteur nous restitue dans leurs débats, qu'ils conduisent avec une alacrité et un brillant qu'il leur prête tout autant qu'il leur emprunte. Wouters semble les avoir fréquentés de près, tant il nous les rend proches et vivants. C'est le cas dans *La Conversation*, qui met en présence Tocqueville et Madame Récamier en 1849, peu de temps avant la mort de cette dernière, et à un tournant de l'histoire de France. Il est tout aussi convaincant lorsqu'il fait dialoguer Ninon de Lenclos avec Françoise d'Aubigné, future Madame de Maintenon, dans *Lenclos ou la liberté*, dont le titre est déjà tout un programme. Au surplus, dans cette pièce, Hippolyte Wouters se joue de l'alexandrin avec une virtuosité peut-être anachronique, mais redoutablement efficace, brio que l'on retrouve avec un indéniable plaisir dans *Le Choix d'Hercule* qui met en scène Haendel placé devant un dilemme. Avec un plaisir très contagieux, ce dramaturge qui voyage à travers le temps se divertit en nous faisant partager ses divertissements.

## Prix Lucien Malpertuis

La lauréate :

Jeanine Laruelle, pour sa pièce *Le Camping du chat perdu*, parue aux éditions du Cerisier. L'auteur a participé depuis les origines à l'aventure du Théâtre Prolétarien, puis du Studio Théâtre de La Louvière, auprès de Jean Louvet, son compagnon. Elle a joué, elle a mis en scène, maintenant elle écrit, après s'être fait les armes dans un atelier d'écriture créé au sein de la compagnie.

Extrait de l'avis du jury :

En dix-sept scènes, Jeanine Laruelle nous fait vivre un petit monde. Mais son regard n'est pas étroitement localisé pour autant. Certes, on sent qu'elle écrit de première main, qu'elle a observé bien des réalités qui lui sont proches. Elle sait ce qu'est la précarité, la tolérance conditionnelle, la crainte du lendemain dont on a cessé de penser qu'il pourrait chanter. Mais on y croit tout de même, et la preuve, c'est que l'écriture survient, qui porte cette ultime espérance.

*Le Camping du chat perdu* se donne pour du théâtre-action, et c'en est certainement, par la volonté d'aider le public à une prise de conscience. L'auteur n'a cependant pas l'ambition de se substituer à un théoricien ou à un intervenant politique. Elle se situe ailleurs, au théâtre qu'elle tient pour une caisse de résonance des questions et des inquiétudes qui abondent dans un monde où tout tend à s'unifier, même les injustices et les lois iniques de l'économie qui prennent le pas sur d'autres considérations, essentiellement sociales, et souvent tenues pour secondaires.

Elle dessine des personnages diversifiés, montre la richesse de leurs relations, se fait l'écho de leurs réflexions, ne se veut pas un porte-parole ou un porte-drapeau, mais parvient à ce que l'évidence des situations parle d'elle-même.

Une dramaturge attentive et sensible, avec un sens très sûr du langage de la scène : Jeanine Laruelle, auteur à la vocation mûrie, méritait qu'on la salue.

## Prix Franz De Wever

La lauréate :

Sandrine Willems, pour son recueil de nouvelles *Les Petits Dieux*. Née en août 1968, elle a fait des études de philosophie, ponctuées par un doctorat. Elle débuta très jeune comme comédienne, et revint plus tard à ce mode d'expression, notamment avec une pièce de sa main sur la Malibran, intitulée *Una voce poco fa*, qu'elle monta

elle-même dans le cadre du festival les Estivales, en 2000. Elle est également l'auteur de plusieurs scénarios, d'un film sur Philippe Herreweghe, et d'un roman, *Un roman dans les ronces*, récemment retenu parmi les finalistes du prix Rossel.

Extrait de l'avis du jury :

En publiant (aux éditions Les Impressions Nouvelles) cet ensemble de fictions toutes inspirées de la relation que les hommes peuvent entretenir avec des animaux, l'auteur a inventé une forme qui n'est guère simple à définir entre le roman bref et la longue nouvelle. La publication de l'ensemble sous forme de fascicules ensuite regroupés dans un boîtier reflète bien ce format très original.

Mais l'essentiel est dans la pensée qui préside à l'entreprise : elle vise à rendre compte d'une communication singulière, qui abolit les frontières entre les règnes, et reflète ainsi un besoin de consolation qui transcende les limites du dialogue humain, qui atteint une autre universalité, où l'auteur se sent visiblement à l'aise, trouvant, pour évoquer ces confrontations, un langage sensible, très intuitif, usant d'une expression claire et classique pour exprimer l'inouï.

### **Prix Auguste Michot**

Le lauréat :

Alain Bertrand pour *La Lumière des polders*. Né à Gand en avril 1958, Alain Bertrand enseigne à Bastogne à l'Institut d'Enseignement Technique (ICET), il a obtenu en 1999 le prix Eugène Schmits de l'ARLLFB. Il est l'auteur de divers essais, notamment sur Simenon, et d'un récit, paru également chez Arléa, *Lazare ou la Lumière du jour*.

Extrait de l'avis du jury :

Les polders, guère éloignés de la ville natale de l'auteur, lui demeurent à jamais précieux : « J'y reconnais la vieille terre de mon âme », écrit-il. « Ces contrées de ciel me donnent la vie. [...] J'y croise l'inespéré dans un déplacement de lumière. »

Six récits, variations sur le plat pays, composent son livre. Ils mettent en scène une poignée de personnages : un critique d'art bougon, une pharmacienne amoureuse, un père et son fils pédalant dans les environs de Furnes, un vieux prêtre marqué par le drame du « boyau de la mort », le conservateur du musée de Damme, etc. Tous nous ramènent à la magie des noces de la terre, du ciel et du vent.

La langue est fluide, teintée d'une douce mélancolie en harmonie avec la nature intime des polders. Par surcroît, l'auteur révèle une

approche personnelle de la peinture d'Ensor, Permeke et Spilliaert, il cite avec à propos Guido Gezelle ou Paul Neuhuys et semble bien connaître le monde du cyclisme, apanage de la Flandre. Au passage, il esquisse même la trame d'une enquête de Maigret qu'aurait pu écrire Simenon, le romancier auquel il a jadis consacré un essai.

### **Prix Henri Cornélus**

La lauréate :

Françoise Lalande, pour son œuvre de nouvelliste. Née à Libramont en octobre 1941, Françoise Lalande est professeur de littérature française de Belgique et de littérature du vingtième siècle à la Haute École de Bruxelles. Elle a vécu en Afrique et en Amérique latine, et fut administrateur de Amnesty international. Elle a publié des recueils de poésie, des romans, des pièces de théâtre, et des biographies qui eurent un grand retentissement, qu'il s'agisse de la mère de Rimbaud, ouvrage qu'elle adapta au demeurant elle-même au théâtre, ou de Christian Dotremont, dont elle retraça la vie dans un ouvrage qui fait autorité.

Extrait de l'avis du jury :

Venue à la nouvelle par diverses voies, Françoise Lalande semble y avoir trouvé un espace de prédilection. Son expérience poétique a conduit à une recherche de l'expression la plus juste, la plus dense, son élucidation de quelques destins lui a appris que la condition humaine se mesurait à des détails, à d'infimes orientations, dérisoires au premier regard, essentielles au fond. Dans des recueils successifs, *L'Homme qui aimait*, *Moi aussi j'ai une histoire* (éditions du Grand Miroir), qui en laissent augurer d'autres, elle montre que, de fait, chacun a une histoire, mais qu'il appartient à l'écrivain de la débusquer. Elle le fait en explorant des parcours humains qui, parfois, atteignent leur climat au hasard d'une apparente coïncidence, d'une rencontre fortuite, d'un frôlement d'itinéraires. À chacune des nouvelles, Françoise Lalande trouve une musique, une respiration, une cadence qui leur soient propres. Elle expérimente une forme induite par le thème, et ainsi élargit à chaque fois son registre.

### **Prix Gaston et Mariette Heux**

Le lauréat :

Michel Gheude, pour *Le Catalogue de la dérouté*, paru à la Renaissance du Livre. Né en 1949, l'auteur est licencié en linguistique de l'université de Paris VIII, et a animé diverses émissions de radio et de télévision à la RTBF ainsi que sur diverses autres

fréquences, notamment à France Culture et France Musique. Collaborateur à la presse quotidienne et périodique, membre de la rédaction de diverses revues culturelles, il a rempli de nombreuses missions d'expert et de consultant dans le domaine de l'audiovisuel. Il a enseigné notamment au département cinéma de Paris VIII, ainsi qu'à l'ISTI et à l'EFAP. Auteur de divers textes théâtraux, il a aussi réalisé des mises en scène. Il a publié quelques fictions romanesques, ainsi que divers essais sur les médias et la publicité.

Extrait de l'avis du jury :

Esprit infiniment curieux, ductile, éclectique, ludique et optimiste, Michel Gheude est un véritable enfant de son siècle. Né au lendemain de la dernière guerre, il s'est passionné pour toutes les représentations qu'on a données de son époque, et de ses innovations. Il dit se méfier de la nostalgie et ne jamais s'abandonner à la sinistrose. Préfère Prévert à Mallarmé, et la musique rock à Chopin. Ainsi que les magazines féminins à Marguerite Duras. Nous lui en laissons la responsabilité et ne lui en ferons pas trop grief, d'autant plus qu'il nous a donné avec *Le Catalogue de la déroute* un livre très sérieux et très grave – s'il est aussi sarcastique et sensuel – sur notre « bal aujourd'hui ». Toutes les formes du terrorisme (en particulier celui des Brigades Rouges et de la Bande à Baader), les idéologies et les manipulations auxquelles elles se prêtent, sont passées au crible et au peigne fin. On peut être impertinent et sage. Un humour généreux peut bien être la politesse la plus raffinée d'un désespoir modéré.

## Prix Félix Denayer

Le lauréat :

Alain van Crugten, pour l'ensemble de son œuvre. Professeur honoraire de littérature à l'ULB, traducteur des œuvres romanesques et dramatiques du Polonais Witkiewicz, ou du Flamand Hugo Claus, on lui doit la version française du *Chagrin des Belges*, unanimement saluée par la critique et le public, avant d'être couronnée par de nombreux prix internationaux.

Extrait de l'avis du jury :

Fréquentant les grands auteurs au quotidien, analysant leur langue, interprétant leur discours avec ses étudiants, prêtant sa voix à certains d'entre eux lorsqu'il transpose la version originale dans le registre francophone, tout cela ne pouvait manquer de donner à Alain van Crugten l'envie de passer enfin de l'autre côté du miroir en devenant auteur à son tour. Il s'essaya d'abord au théâtre *Le Catastrophiste* puis *Le Cabriolet*, représentés à Bruxelles dans une mise en scène de l'auteur avant de tenter l'aventure romanesque.

Publié en 1997, *Des fleuves impassibles* sélectionné parmi les cinq finalistes du prix Rossel, s'inscrit dans la tradition des récits de formation. La vertu émancipatrice de la littérature, soulignée ici par l'omniprésence d'un intertexte rimbaldien, transparait en filigrane des pages consacrées à ce grand-père inconnu dont van Crugten entreprend de retracer l'existence et les combats. Le changement de forme et de tonalité est radical avec *Spa si beau* (1998) qui, sous des allures de farce bouffonne teintée d'intrigue policière, se révèle une profonde réflexion sur le théâtre et la nature du grotesque. Curieux de s'essayer à tous les genres, Alain van Crugten a publié un recueil de nouvelles (*Personnes déplacées*, 2000) avant de revenir au roman avec le tout récent *Korsakoff* (2003). Dans cette « autobiographie de l'autre », où un humour décapant s'allie à la recherche stylistique, le romancier s'emploie avec brio à dénoncer la mode de l'auto-fiction.

Sans jamais faire étalage de son érudition, cet auteur a su tirer profit des innombrables lectures auxquelles il s'est livré par devoir professionnel et, surtout, par goût. Le jeu incessant avec la langue, un certain maniérisme totalement dépourvu de pédanterie, la puissance de l'intertextualité et les différents niveaux de lecture présents dans ses livres confèrent à son écriture une indiscutable force et une réelle beauté.

Imprimé sur les presses de Chauveheid s.a.  
à Stavelot (Belgique)