



Le Bulletin

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

Séance publique

Réception d'Éric Brogniet et de Paul Emond

Philippe Jones - Éric Brogniet - Gabriel Ringlet - Paul Emond

Séance publique

Signé Michel de Ghelderode

Jean-Baptiste Baronian De la note, de la notice, de ceux qui les rédigent et de Roland Beyen – **Jacqueline Blancart-Cassou** Sur l'œuvre de Roland Beyen – **Laurence Pieropan** Jeune correspondance éditée cherche investigateurs téméraires – **Patrick Zeyen** La Flandre rêvée de Michel de Ghelderode – **Marc Quaghebeur** Dans la filiation réinventée de Joseph Hanse – **Roland Beyen** En finir avec Ghelderode ?

Communications

Marc Wilmet Terminologie, nomenclature, métalangage : l'exemple du verbe français – **Jacques Charles Lemaire** Locutions et expressions idiomatiques originales dans les *Angoysses et remedes d'amour* de Jean Bouchet (1536) – **Roland Beyen** Dans les coulisses de la correspondance de Ghelderode – **Claudine Gothot-Mersch** Mythologie et poésie dans *Salammbô* – **Jean-Baptiste Baronian** Octave Mirbeau vient à Bruxelles en automobile – **Jacques De Decker** Retrouver Albert Dasnoy – **Danielle Bajomé** Claire Lejeune, une voix pourpre – **Daniel Droixhe** Spa au XVIII^e siècle : les chemins croisés de l'écriture

Texte

Philippe Lekeuche Que nous enseigne Casanova sur nous-mêmes ?

Prix de l'Académie en 2011

Ceux qui nous quittent

Henry Bauchau par Myriam Watthee-Delmotte – **Dominique Rolin** par Jeannine Paque – **Guy Vaes** par Jean-Baptiste Baronian





Le Bulletin

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

Séance publique

Réception d'Éric Brogniet et de Paul Emond

Philippe Jones - Éric Brogniet - Gabriel Ringlet - Paul Emond

Séance publique

Signé Michel de Ghelderode

Jean-Baptiste Baronian De la note, de la notice, de ceux qui les rédigent et de Roland Beyen – **Jacqueline Blancart-Cassou** Sur l'œuvre de Roland Beyen – **Laurence Pieropan** Jeune correspondance éditée cherche investigateurs téméraires – **Patrick Zeyen** La Flandre rêvée de Michel de Ghelderode – **Marc Quaghebeur** Dans la filiation réinventée de Joseph Hanse – **Roland Beyen** En finir avec Ghelderode ?

Communications

Marc Wilmet Terminologie, nomenclature, métalangage : l'exemple du verbe français – **Jacques Charles Lemaire** Locutions et expressions idiomatiques originales dans les *Angoysses et remedes d'amour* de Jean Bouchet (1536) – **Roland Beyen** Dans les coulisses de la correspondance de Ghelderode – **Claudine Gothot-Mersch** Mythologie et poésie dans *Salammbô* – **Jean-Baptiste Baronian** Octave Mirbeau vient à Bruxelles en automobile – **Jacques De Decker** Retrouver Albert Dasnoy – **Danielle Bajomée** Claire Lejeune, une voix pourpre – **Daniel Droixhe** Spa au XVIII^e siècle : les chemins croisés de l'écriture

Texte

Philippe Lekeuche Que nous enseigne Casanova sur nous-mêmes ?

Prix de l'Académie en 2011

Ceux qui nous quittent

Henry Bauchau par Myriam Watthee-Delmotte – **Dominique Rolin** par Jeannine Paque – **Guy Vaes** par Jean-Baptiste Baronian



Séance publique du 20 octobre 2012

Réception de MM. Éric Brogniet et Paul Emond

Discours de M. Philippe Jones	9
Discours de M. Éric Brogniet	19
Discours de M. Gabriel Ringlet	39
Discours de M. Paul Emond.....	51

Séance publique du 24 novembre 2012

Signé Michel de Ghelderode

De la note, de la notice, de ceux qui les rédigent et de Roland Beyen

par M. Jean-Baptiste Baronian.....	65
------------------------------------	----

Sur l'œuvre de Roland Beyen

par Mme Jacqueline Blancart-Cassou	71
--	----

Jeune correspondance éditée cherche investigateurs téméraires

par Mme Laurence Pieropan	79
---------------------------------	----

La Flandre rêvée de Michel de Ghelderode

par M. Patrick Zeyen	89
----------------------------	----

Dans la filiation réinventée de Joseph Hanse

par M. Marc Quaghebeur	93
------------------------------	----

En finir avec Ghelderode ?

par M. Roland Beyen.....	101
--------------------------	-----

Communications

Terminologie, nomenclature, métalangage : l'exemple du verbe français

Communication de M. Marc Wilmet à la séance mensuelle du 14 janvier 2012	109
---	-----

Locutions et expressions idiomatiques originales dans les *Angoysses et remedes d'amour* de Jean Bouchet (1536)

Communication de M. Jacques Charles Lemaire à la séance mensuelle du 11 février 2012.....	129
--	-----

Dans les coulisses de la correspondance de Ghelderode

Communication de M. Roland Beyen à la séance mensuelle du 14 avril 2012	151
--	-----

Mythologie et poésie dans *Salammbô*

Communication de Mme Claudine Gothot-Mersch à la séance mensuelle du 12 mai 2012.....	179
--	-----

Octave Mirbeau vient à Bruxelles en automobile

Communication de M. Jean-Baptiste Baronian
à la séance mensuelle du 8 septembre 2012..... 193

Retrouver Albert Dasnoy

Communication de M. Jacques De Decker
à la séance mensuelle du 13 octobre 2012 207

Claire Lejeune, une voix pourpre

Communication de Mme Danielle Bajomée
à la séance mensuelle du 10 novembre 2012..... 217

Spa au XVIII^e siècle : les chemins croisés de l'écriture

Communication de M. Daniel Droixhe
à la séance mensuelle du 8 décembre 2012..... 237

Texte

Que nous enseigne Casanova sur nous-mêmes ?

Texte de M. Philippe Lekeuche 261

Prix de l'Académie en 2011

Palmarès 279

Ceux qui nous quittent

Henry Bauchau par Mme Myriam Watthee-Delmotte 289

Dominique Rolin par Mme Jeannine Paque 291

Guy Vaes par M. Jean-Baptiste Baronian 297

**Réception
de MM. Éric Brogniet
et Paul Emond**

Séance publique du 20 octobre 2012

Réception de M. Éric Brogniet

Discours de M. Philippe Jones

Monsieur,

Notre rencontre aujourd'hui m'oblige à prendre quelque distance. L'appellation « Monsieur » et le vouvoiement sont de tradition en de telles circonstances. La camaraderie et le quotidien s'estompent pour faire place aux décors de l'accueil. Et je me sens à l'aise, malgré le vocabulaire, et fidèle à mes sentiments qui, vous le savez, sont ceux d'une amitié claire. Que votre caractère, qui peut être vif et spontané, n'en prenne donc aucun ombrage.

Et ne croyez pas que vous entrez pour autant dans une Compagnie formaliste et sclérosée, comme ceux qui n'en sont pas aiment à le sous-entendre. Vous êtes ici parce que vos Confrères, à l'image de ce qu'ils furent eux-mêmes, ont estimé que la qualité de vos travaux se devait d'être reconnue et ont voté librement, à bulletin secret, votre élection.

Vous êtes reçu ce jour académicien par vos pairs. Une distinction donc, mais aussi une charge. N'imitiez pas certains, une infime minorité heureusement, aggravée hélas par l'âge, qui se bornent à s'en réjouir, le font savoir, et restent chez eux ! Nous sommes une Compagnie et cela implique un mouvement commun, des obligations, des réunions mensuelles, des exposés, des jurys, une action constante et éclairée, bien au-delà du feu médiatique et des modes du jour, pour la défense et l'illustration des lettres belges de langue et de littérature françaises. C'est ce que vous avez déjà fait, Monsieur, et que vous continuez à faire. Nous avons donc confiance.

Accueillir un poète est une tâche délicate. Tout poème ne questionne-t-il pas ? Tout texte contemporain part d'un réel ou s'efforce de l'atteindre, et l'on pourrait dire que chaque poème se situe entre ciel et terre, enfer compris. Les variantes entre tangible et imaginaire peuvent être multiples, équivoques ou ténues.

Commenter réduit la chair vive du poème ; toute explication en modifie l'accent ou l'équilibre. Tout discours jette un trouble, seul le tête-à-tête peut déboucher sur un accord ou un divorce selon l'apriorisme du quémandeur.

Vous êtes né, Monsieur, à Ciney le 16 août 1956. La mère et l'enfant vivent le grand événement pendant six jours et rejoignent la maison familiale à Andenne où le père, expert-comptable, est fondé de pouvoir à la fonderie de la ville et fils, lui-même, d'un artisan ébéniste. La mère appartient à une famille de commerçants en textiles ; Éric aura deux sœurs. Il fait ses études primaires à l'École Libre Saint-Louis et entame ses humanités gréco-latines au Petit séminaire de Floreffe jusqu'à la troisième année. Il y reçoit une bonne formation et s'affirme un sportif, pratiquant le football et le judo. Un différend l'oppose à un surveillant, ce qui provoquera le renvoi de l'un et l'autre. Il continuera ses études à l'Athénée royal d'Andenne et les terminera au Jury Central de Bruxelles. Tels sont les faits.

Lors de ces années d'Andenne, dont il deviendra plus tard citoyen d'honneur, il suit des cours à l'Académie de Musique, se passionne pour le rock, acquiert une batterie avec l'argent gagné pendant ses vacances, s'intéresse au bouddhisme, lit Tagore, Michaux, Huxley, William Blake... Son père, dont la santé décline, l'informe qu'il ne pourra lui payer de longues études et l'oriente vers la bibliothéconomie et les sciences documentaires.

Éric Brogniet commence à écrire à quinze ans et la poésie se révèle à lui telle une ascèse et une voie privilégiée de la connaissance.

La nature existe, elle aussi, celle qui entoure Andenne, « la rive droite de la Meuse, la lumière du Condroz, sa pierre, les carrières, les terres agricoles et forestières, il y a là, déclare-t-il plus tard, une réserve d'images et d'impressions dont le poète se nourrit et qui donne une tonalité à son écriture¹ ».

Lorsqu'il a vingt ans, son père décède, et le fils en souffrira. Le père est quelqu'un vers lequel on se tourne pour poser des questions et recevoir des réponses, des avis, des conseils. Je le sais, ayant perdu le mien, jeune encore, fusillé en 1943, en cette date précise

1. Interview d'Éric Brogniet sur le site de la Maison de la Poésie de Namur.

d'aujourd'hui, où la vie de votre œuvre, Monsieur, vient contrer l'absence. Une mère peut vous sentir et vous comprendre ; au père il faut parler et la formulation est chose importante.

Vous trouvez dans la bibliothèque paternelle *L'Histoire du surréalisme* de Maurice Nadeau et un ouvrage sur les peintres impressionnistes, des leçons de lumière qui rejoignent vos expériences mystiques, celles de l'énergie. En 1981, vous devenez fonctionnaire provincial à Namur, ayant, de plus, découvert les poètes contemporains.

Je reçus *Femme obscure*, votre premier recueil, en 1983, accompagné d'une carte manuscrite respectueuse, écrite sans doute par quelqu'un qui se croyait au bas de l'échelle et qui cherche à la gravir. Le premier poème me surprit ; le voici :

Là où existe la mèche ils ignorent
La lampe
Là où existe la lampe ils ont
Vendu la mèche
Et là-bas
S'ils gardent
Mèche et lampe
C'est pour mieux
Tuer la lumière

Il y a ici une économie du verbe, un jeu de langage et une chute surprenante. Il y a de l'humour dans cette mise en garde qui met la pendule à l'heure, après le sourire. C'est l'écrit du poète qui sait que « Tout peut dépendre d'un regard /Au milieu des cascades² ».

Un autre vers, rencontré un peu plus tard dans l'œuvre, « L'orage aimante, très haut, les sources³ » m'apparaît comme un parfait résumé de l'éclosion poétique, en fait de la création. Nous sommes en 1989, le poète trouve son rythme, sa cadence, des textes courts s'enchaînent l'un à l'autre, et l'œuvre, sans cesse grandissante, fera dire au poète français Jean Orizet : « Pour lui, l'acte poétique consiste bien à transgresser sans cesse le réel pour en faire, non pas un surréel, encore moins un irréel, mais un réel supérieur, cette synthèse entre mythe et réalité, impossible pour la pensée scientifique, mais que l'imaginaire poétique parvient à concevoir⁴. »

2. *Femme obscure*, Paris, Le Pont de l'Épée, 1982, p. 5, 12.

3. *Poèmes I*, Amay, L'Arbre à paroles, 2002, p. 280.

4. Jean Orizet, préface à *Le Feu gouverne*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986, p. 7-8.

Dès 1993, en tête du recueil *Surgissement*, vous écrivez : « Au commencement / Cette beauté de l'air / L'or du ciel / Que le temps sait foudroyant⁵ », cette prise de conscience tourne court et les cinq vers suivants infirment ce qui vient d'être dit :

Mais il n'est nul commencement
 Nous créons sans cesse
 Par approches par fractures
 Ce qui nous requiert
Et nous échappe cependant

Les images s'accumulent, des blancs les séparent, et, dès *L'Ombre troue la bouche* en 1996, la densité s'accroît, il y a choc, il y a lutte, « Un va et vient perpétuel⁶ ». Et plus tard, « On travaille le dos au mur / En état d'urgence et de rupture⁷ ». La juxtaposition des contrastes ou des compléments crée un rythme, sans doute saccadé, mais qui n'est pas sans rapport avec celui d'une batterie de jazz, familière à l'oreille et aux gestes de l'auteur dans sa jeunesse.

Parfois, lorsque la tension se détend, que le frein ne répond plus, le poète nous confie : « Et la nuit était pleine de pneus hurlants et de verre brisé⁸ ». La réalité vous saute au visage, les grands principes, les petits conflits, tout y passe ; si le recul fait quelquefois défaut, le souffle emporte ce que Christophe Van Rossom appelle « la beauté déchirée d'être⁹ ». Le cauchemar est proche, la nuit, le jour et les faits se nomment, par antithèse, *L'humanité délivrée* !

La mainmise revient. Dans une interview récente, vous déclarez : « Ce qui m'intéresse, c'est le destin de l'homme d'aujourd'hui dans le monde d'aujourd'hui. Le poète est de plus en plus seul, face à lui-même dans un monde en mutation. (...) Pour écrire j'ai besoin de vivre des expériences, me mettre en situation de pouvoir ressentir une traversée des dangers (...). Écrire, c'est un acte où on s'affronte à soi-même. (...) Remuer à l'intérieur de soi les zones de l'inconfort¹⁰. »

En 1997, vous publiez *Dans la chambre d'écriture*, où devrait se passer matériellement la création des textes. Lieu privilégié, clos, puisque chambre où la concentration se fait, mais aussi chambre

5. *Poèmes II*, Amay, L'Arbre à paroles, 2002, p. 13.

6. *Ibid.*, p. 116.

7. *Ibid.*, p. 133.

8. *Ibid.*, p. 259.

9. Christophe Van Rossom, « L'angoisse et la ferveur », *Éric Brogniet, poète de haute exigence*, L'Arbre à paroles, n° 152, 2011, p. 24.

10. Voir note 1.

d'échos où ceux du monde, de l'extérieur, rencontrent ceux de l'intérieur, où la jonction peut s'opérer entre ailleurs et soi-même ; une « chambre d'écoute » telle que la nomme Magritte en y représentant une pomme occupant, du sol au plafond et du mur à la fenêtre, tout l'espace, le fruit concret, vert de sa jeunesse, l'œuvre accomplie.

Mais ce lieu n'est pas que celui des échos ou de l'écoute, il est aussi celui des réponses, où l'un et l'autre se mêlent, une chambre d'accouchement où une libération s'accomplit, où le transfert se traduit : « Dans nos veines désertées à nouveau tombera le jour¹¹ », dites-vous, et vous ajoutez :

Dans le trou du poème dans la tombe du livre
Bouge et grandit cette parole qui nous dépouille
Un peu plus chaque jour
De nous-mêmes

Ainsi le mariage se fait, ainsi l'enfant s'annonce et se révèle. Le réel n'est pas ce que l'on voit ou trouve d'un coup d'œil distrait. Notre Confrère Jacques Crickillon fait appel à une très belle image pour qualifier ce recueil : « Cette écriture dense, serrée, écrit-il dans la préface, qui s'ouvre pour se refermer, c'est la main de l'enfant légendaire en quête de ses cailloux blancs que la vie lui a dispersés¹². » Et Brogniet précisera plus tard : « Le réel est une pellicule surexposée / Où l'on ne peut bien voir qu'en se brûlant les yeux¹³... » L'image n'est pas ici excessive, se brûler les yeux n'est pas devenir aveugle, c'est l'éblouissement.

La création n'est-elle pas une accumulation de nuées qui doit se résoudre ? Votre admiration pour Pierre Reverdy vous fait choisir une autre image, presque inverse : « Le poète est un plongeur qui va chercher dans les plus intimes profondeurs de sa conscience les matériaux sublimes qui viendront se cristalliser quand sa main les portera au jour¹⁴. » L'image est différente, mais le résultat est le même, et j'y souscris, comme l'aurait fait sans doute Fernand Verhesen qui fut mon grand frère pendant plus de cinquante ans et auquel vous allez rendre hommage.

Revenons à vous. À côté du poète, il y a l'homme et, selon les saisons, celui-ci peut passer devant l'autre sans l'exclure pour

11. *Dans la chambre d'écriture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1997, p. 40, 43.

12. Jacques Crickillon, préface à *Dans la chambre d'écriture*, *op.cit.*, p. 7.

13. *À la table de Sade*, Châtelineau, Le Taillis Pré, 2012, p. 92.

14. Pierre Reverdy, « Pensées sur la poésie », *Sources*, n° 21, octobre 1998, p. 5.

autant, le poète reste toujours présent dans le sensible comme dans l'action. L'action occupe, en effet, chez Éric Brogniet, une place importante. En 1988, il est détaché par le Conseil provincial auprès de la Maison de la Poésie de Namur, en qualité de conseiller littéraire, et organise des rencontres et des colloques. Il en deviendra directeur en octobre 2003, après avoir été, pendant trois ans, Conseiller du Ministre des Arts et Lettres de l'Exécutif de la Communauté française, où sa charge fut celle du livre et de la lecture. Ses expériences et ses connaissances passent donc de la bibliothéconomie au plus haut niveau de la politique des Lettres.

La Maison de la Poésie n'est pas une mécanique que l'on fait rouler, c'est une institution qu'il faut animer par des conférences, des festivals, une bibliothèque et un centre d'archives ouverts aux consultations, et c'est au directeur de rendre tout cela accessible et vivant.

La présence d'une revue s'impose, elle se nomme *Sources*. Brogniet la crée et la dirige depuis 1987. Elle sera l'une des plus denses et révélatrices de la poésie de langue française en Belgique, mais attentive aussi à la poésie mondiale.

Sources, de 1987 à 2000, s'exprime sous forme d'épais volume, de deux cents à trois cents pages, publiant des études, des textes, des inédits. À titre d'exemple, en octobre 1998, un numéro intitulé *Poésie, réel, réalité* a trait principalement à Jacques Ancet, Fernand Verhesen, Philippe Jones, Yves Peyré et Jean-Luc Steinmetz. L'étude critique que Brogniet me consacre dépasse les quinze pages imprimées, auxquelles s'ajoutent des poèmes inédits, le tout étant la conséquence d'une invitation à une rencontre littéraire antérieure.

Le volume se termine par des *Lectures* de Brogniet lui-même, vingt-sept pages en petits caractères, non pas des comptes rendus vite faits bien faits, mais des analyses critiques dont certaines occupent deux ou trois pages. Ce même complément peut être ailleurs collectif et réparti selon l'origine des textes, Belgique, Québec, Italie, Espagne, Catalogne, Angleterre, Allemagne et même Russie.

La revue est diffusée par une série de librairies belges et françaises et ce travail critique présente un double intérêt : l'engagement de son directeur et le choix des ouvrages retenus qui permet de faire un relevé des œuvres les plus notables à l'époque. Cette initiative continue et amplifie sensiblement le travail entrepris, dans les années 1980, par les *Dossiers L* de la Province du Luxembourg qui réunissaient des monographies plus courtes sur nos auteurs.

Pour en revenir à l'activité de la Maison de la Poésie, vous y fondez le Festival international de Poésie Wallonie-Bruxelles, auquel assistent des écrivains de notoriété. Vous participez vous-même à de

nombreuses conférences à l'étranger, Canada, Russie, Espagne, France, Israël et jusqu'en Slovénie. Je ne sache pas que vous ayez semé la bonne parole à Bornéo ou aux îles Aléoutiennes !

Pour terminer à grands traits l'activité critique, vous êtes également l'auteur d'ouvrages sur Christian Hubin et Jean-Louis Lippert et vous vous êtes par ailleurs ouvert à l'Orient en publiant, en 2001, *La Poésie arabe moderne. Vers un nouvel humanisme*.

Poèmes, critiques, lectures, si ces matières constituent presque la totalité de la demeure d'Éric Brogniet, il reste encore une large fenêtre de sa sensibilité ouverte sur les arts autres que littéraires. L'activité plastique occupe une place de choix. Dès 1991, *Nicolas de Staël, le vertige et la lumière*, poétiquement vous retiennent, ainsi que Modigliani ou Marc Chagall. Des peintres collaborent, illustrant ou rehaussant vos textes, des gravures ornent certains recueils, le poète dialogue avec les photographies que lui propose Bernard Gilbert, sous le titre évocateur, pour l'un et l'autre, *Une errante intensité*, et dans *L'Atelier transfiguré* il nous avoue « Je vous peins la vie / Avec les couleurs élémentaires / De l'amour et du temps¹⁵ ».

Ce dernier recueil reçut à Paris le Prix Louise Labé en 1992. Cette distinction n'est pas la première ni la dernière. Il y eut conjointement le Prix Robert Goffin et le Prix Hubert Krains pour le second recueil publié en 1984. D'autres prix suivirent en Belgique et en France, du Prix Max-Pol Fouchet au Prix Maurice Carême et aussi des prix de notre Académie, le Malpertuis, l'Eugène Schmits ou le Félix Denayer, autant de jalons vers aujourd'hui.

J'ai appris en préparant ce texte que vous aviez reçu le Prix Adam en l'an 2000, décerné au meilleur animateur culturel dans le domaine de la poésie en Communauté française. Ceci démontre l'ampleur de votre action et m'évite de la détailler davantage. Ce prix m'intrigue par son appellation apparemment réductrice : Prix Adam. Il n'était pas seul sur terre, Adam, notre père à tous. Et Ève, où se cachait-elle ? Car la présence féminine habite les pensées et l'imaginaire du lauréat.

Revenons, Monsieur, à la poésie, qui, ainsi que la qualifie Leopardi, « est elle-même le sommet du discours humain¹⁶ ». Vous publiez en 2009 *Ulysse, errant dans l'ébloui* qui est le terme d'un long voyage, évoqué dès 2001, dans *Autoportrait au suaire* dont Jacques De Decker dira : « Il y a une fièvre dans cette poésie de la passion, mais

15. *L'Atelier transfiguré*, Paris, Le Cherche-Midi, 1992, p. 43.

16. Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, Paris, Allia, 2003, p. 182.

aussi une intelligente guidance¹⁷ » ; et que devait prolonger en 2007 *Ce fragile aujourd'hui*.

Selon Myriam Watthee-Delmotte, cet *Ulysse errant* est « échoué et sans repères dans une existence dont il ne comprend guère le sens, il est le survivant d'un naufrage intérieur¹⁸ ». Est-ce un aveu, est-ce une projection du poète lui-même ? Le poème abouti est toujours une délivrance, car s'il n'y avait rien à délivrer, il n'y aurait pas de vrai poème. Dans *Ce fragile aujourd'hui*, vous notiez déjà¹⁹ :

Le corps qui écrit est une solitude vivante
 Sans écran : on peut le toucher
 Et si on le touche, il faut savoir l'aimer
Dans la solitude qui le traverse

Cette tension, cette angoisse, s'apaise et trouve une aisance nouvelle dans votre dernier recueil publié cette année, *À la table de Sade*. Malgré le titre, malgré le sujet qui implique l'éveil des sens, choisissons un poème heureux dans sa formulation²⁰ :

Voici l'oracle de la neige
 Les nébuleuses prises au pied de la lettre
 Avec l'ambre et l'ombre des orages
 Et le premier cri du secret
 Sur votre bouche quand l'aube
 Traverse le jardin
 Avec sa voix blanche et ses fumées

Il est un vers de Shakespeare, dans *Vénus et Adonis*, qui m'habite depuis longtemps : « *Then why not lips on lips, since eyes in eyes* » (« Et pourquoi pas lèvres sur lèvres, si les yeux dans les yeux »). Pour moi, c'est une évocation merveilleuse de la sensualité, celle que je trouve dans votre poème.

Et je souhaite, Monsieur, rester dans la blancheur de votre évocation avec deux de vos vers qui y font allusion²¹ :

Avec l'étincelle boréale de l'air
Et la nudité blanche des femmes

17. Jacques De Decker, « Une conscience de référence », *Éric Brogniet, op. cit.*, p. 26.

18. M. Watthee-Delmotte, 4^e de couverture de *Ulysse, errant dans l'ébloui*, Châtelaineau, Le Taillis Pré, 2009.

19. *Ce fragile aujourd'hui*, Châtelaineau, Le Taillis Pré, 2007, p. 87.

20. *À la table de Sade, op. cit.*, p. 24.

21. *Ibid.*, p. 35.

Ainsi, avec celle que l'on voit et que l'on ne peut atteindre et celle qui est là et que l'on pourrait toucher, nous embrassons, grâce à vous, la sensibilité de l'univers et, avec le réel, vous jonglez dans l'imaginaire.

Soyez donc, Monsieur, le bienvenu.

Réception de M. Éric Brogniet

Discours de M. Éric Brogniet

Notre première rencontre, Monsieur, eut lieu en 1986 sous le signe de votre livre *Images, incendie, mémoire* : j'admiraï alors René Char, qui exprimait sa vision de la poésie par ces mots : « Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir. » Fernand Verhesen y répondra par : « On n'habite que le lieu que l'on quitte. On ne crée que l'œuvre dont on se détache. » L'œuvre du grand poète et résistant français se trouve à la confluence de valeurs qui nous ont rapprochés tous les trois. D'autres signes de notre histoire plus personnelle, cher Philippe, conduiront à l'amitié qui nous lie aujourd'hui et au respect que je porte à la mémoire de Fernand, dont vous disiez que parler de lui « c'est tracer la silhouette d'un être curieux de la vie, soucieux de la vivre et de l'éprouver, désireux d'y répondre en actes et en textes¹ ».

Chères Consœurs, chers Confrères,
Mesdames, Messieurs,
Chers amis,

C'est un privilège d'être appelé à succéder, au sein de cette Compagnie, à une personnalité telle que celle de Fernand Verhesen : ses différentes activités furent semblables à des rivières que le cours singulier n'empêcha pas de se fondre en un même fleuve fertile. Je mesure la responsabilité que votre accueil fait

1. Philippe Jones, « Fernand Verhesen et la clarté en partage », *Image donnée, image reçue*, Bruxelles, Palais des Académies, 1989, p. 425.

peser sur mes épaules et, comme vous le disait mon prédécesseur lors de sa propre réception, « toutes nos raisons d'être modestes² » eu égard à l'œuvre qu'il nous a laissée.

« Le style n'est pas l'homme. C'est l'homme qui est le style³... » déclarait-il. D'une grande probité intellectuelle, Fernand Verhesen, en effet, n'aimait pas ceux qui, au lieu de servir la Poésie, se servent d'elle comme d'un marchepied destiné à exhausser leur insignifiance. Il n'eut de cesse, dans tous ses domaines de création, de manifester le souci d'une perpétuelle et précise germination. Il n'aimait pas les feux de la rampe et les positions hiérarchiques mais il fut souvent l'éminence grise des entreprises auxquelles il a participé ou qu'il a créées. Il avait une règle de vie, dites-vous, cher Philippe, « faite de réserve mais aussi de sincérité, de rigueur mais aussi de recherche. (...) L'exploration du moi et la découverte de l'autre, (...) c'est le dialogue où se fondent le partage, l'amitié et l'amour (...). Ni l'envie, ni la haine, ni l'orgueil à pas feutrés, n'ont cours ici. La poésie d'ailleurs n'a pas pour mission d'être le compte rendu, plus ou moins sublimé, des faits et gestes du poète ; elle est un moyen de se situer et de se connaître, d'extraire du vécu le pouvoir d'en reculer l'horizon⁴ ». Verhesen reste l'homme, aujourd'hui encore, de la présence discrète mais intense, et d'une pensée, libre, qui s'assume jusqu'aux plus extrêmes conséquences : toute son œuvre est soutenue par une certaine posture intérieure... À ce sujet, la philosophe Maria Zambrano précisa que ce concept d'une « poésie pure », dont Baudelaire fut le pionnier, repose sur « une croyance en la poésie, en sa substantialité, en sa solitude, en son indépendance », impliquant désormais « une éthique⁵ ».

Fernand Verhesen a vu le jour le 3 mai 1913 à Saint-Gilles (Bruxelles). Il effectue ses études primaires et secondaires à l'Athénée de sa commune natale et reçoit à 17 ans le prix « Romantique » pour une étude de l'œuvre de Gérard de Nerval⁶. Il entreprend des études de philologie romane à l'Université Libre de

2. « Discours de réception de M. Fernand Verhesen (6 octobre 1973) », *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, Tome LI, n° 2, Bruxelles, Palais des Académies, 1973, p. 99.

3. Fernand Verhesen, *Propositions*, Bruxelles, Le Courrier du Centre international d'études poétiques (CIEP), coll. « Textes », 1994, p. 12.

4. Philippe Jones, « Fernand Verhesen et la clarté en partage », *Image donnée, image reçue*, *op. cit.*, p. 425-426.

5. Maria Zambrano, *Philosophie et poésie*, traduit de l'espagnol par Jacques Ancet, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2003, p. 114-115.

6. Il publiera *Gérard de Nerval, El Desdichado*, en 1938, aux éditions de l'Îlot, à Rodez.

Bruxelles, jusqu'au stage d'agrégation de l'Enseignement, qu'il effectue sous la direction d'Émilie Noulet. Lors d'un stage à Madrid, en 1934-1935, il découvre un manuscrit inédit : les dix *Autos sacramentales* de Calderon de la Barca (1600-1681), qu'il publie dans la revue de la Bibliothèque Nationale de Madrid, assorti d'une étude expliquant sa découverte. Il obtient en 1935 un diplôme d'études françaises supérieures en phonétique historique du français à l'Université de Besançon avant d'effectuer l'année suivante son service militaire. Il poursuit, en 1937, des études et travaux à l'Institut de phonétique de la Sorbonne, travaille un moment aux Usines frigorifiques de Beck, avant d'enseigner, en 1938, comme agrégé dans l'enseignement moyen.

Il se marie avec Suzanne Gaudy, une condisciple de l'ULB, fille du docteur Gaudy et d'Irène Kufferath, une familière du cercle de Valère-Gille⁷. Suzanne demeura, jusqu'à sa disparition en novembre 2006, une compagne fidèle et dévouée — elle l'informait notamment de la production romanesque contemporaine, car Fernand ne lisait généralement pas de romans, ses lectures s'orientant vers la poésie, la philosophie et les sciences. Il lui dédiera ce poème⁸ :

Répartir les pauses et se reconnaître entier à nulle arrivée.
Poursuivre enchaîne et toute aube éveille. L'imprévisible
s'improvise un lieu sûr éphémère, pour éviter un trop long
silence. Moment de répit pour combler encore quelque dette.
Combien d'années d'aventures enlacées pour un instant de
survie...

Au début des années trente, à Bruxelles, un groupe d'amis — Pierre Bourgeois, Maurice Carême, Georges Linze, Norge et Edmond Vandercammen — a créé une revue de poésie : le *Journal des Poètes*. Verhesen les rejoint et devient co-directeur du *Journal* en 1939. Il ne se limite pas à cette activité collective. Il conçoit aussi, en janvier de la même année, la revue littéraire *Les Cahiers nouveaux de France et de Belgique* où il publie notamment le texte

7. Notre confrère Georges-Henri Dumont précise, dans sa communication à la séance mensuelle de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, du 13 septembre 1997, *À propos de Valère-Gille*, qu'Irène Kufferath faisait partie du cercle des familiers de Valère-Gille, qui écrivit quelques vers sur l'un de ses éventails, éventail que Fernand Verhesen possédait (*Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, Tome LXXV, n° 3-4, Bruxelles, Palais des Académies, 1997, p. 376-377).

8. Fernand Verhesen, *L'Instant de présence*, Bruxelles, Le Cormier, 2007, p. 64.

intégral des *Mémoires d'Adam*, de Pierre Albert-Birot, poète alors injustement oublié. Il termine en même temps sa thèse de doctorat, sans pouvoir néanmoins la déposer et la défendre : les troupes allemandes avaient envahi notre pays en mai 1940. Il venait d'être nommé Lecteur à l'Institut d'Études hispaniques de l'ULB : il assumera bénévolement et clandestinement cette charge, à son domicile, de 1941 jusqu'à la Libération. En 1942, Fernand remet enfin sa thèse de doctorat à deux professeurs et à son directeur de thèse : il attendra jusqu'en 1945 avant de pouvoir la défendre. Fernand Verhesen, victime d'une sombre histoire de népotisme, démissionne définitivement de sa charge de lecteur en 1948. Il n'enseignera donc pas à l'Université.

Si l'Université perd un enseignant, le monde de l'édition et de la poésie gagne l'un des plus éminents traducteurs qui soient, révélant notamment aux lecteurs européens l'œuvre du poète argentin Roberto Juarroz, dont il fut le premier à traduire et éditer en français l'œuvre majeure *Poésie verticale*. Verhesen publiera de nombreuses anthologies et traductions, révélant des poètes hispanophones importants, alors inconnus en Europe⁹. Sa connaissance de la poésie castillane et des poètes hispano-américains constitua aussi un des socles de l'amitié solide qui le lia au poète Edmond Vandercammen, avec lequel il traduisit, en 1951, les *Poésies lyriques* de Lope de Vega.

Cette intense activité de traducteur nous est accessible, sur le plan de la réflexion critique, à travers deux grands textes qu'il consacra aux enjeux de la traduction : *Les Machinations de l'ambiguïté*¹⁰ et *À la lisière des mots*¹¹. Le travail du traducteur, dit Maurice Blanchot, consiste à formuler « une identité à partir d'une altérité...

9. Outre les anthologies qu'il a traduites (Garcia-Prada, Octavio Paz, Francisco de Onis) ou élaborées (comme l'*Anthologie de la poésie ibéro-américaine* ; les *Poètes d'Espagne et d'Amérique latine*, 1960 ; *Six poètes*, 1962 ; *Poésie vivante en Argentine*, 1962 ; *De l'incidence des pierres*, 1966), des études générales explorent aussi le champ poétique hispanique, comme les *Voix vivantes de la poésie hispano-américaine*. Il contribue à révéler des poètes comme Carrera Andrade (*Les Armes de la lumière*, 1949), Vicente Huidobro (*Altaïgle*, 1957, etc.), Alonso (*Poèmes*, 1961, etc.), Diaz-Casanueva (*Le Chant de la conjuration*, 1971, etc.), Alejandra Pizarnik (*Où l'avidité environne*, 1974), Silva Estrada (*Poèmes*, 1975, etc.), del Cabral (*Saveur d'ombre*, 1976), Gonzalez de Leon (*Ciel entier*, 1978, etc.), Cesar Vallejo (*Poèmes*, 1981), Laura Cerrato (*Altérités*, 1985, etc.), Tenca (*Mémorial du regard*, 1989), Antonio Porchia (*Voix abandonnées*, 1991), ou Elsa Cross (*Miroir au soleil*, 1996).

10. Fernand Verhesen, *Propositions*, op. cit., p. 109-144.

11. *Id.*, *À la lisière des mots*, Bruxelles, La Lettre volée, 2003.

rendant visible ce qui fait que toute œuvre sera toujours “ autre ”, mouvement dont il faut précisément tirer la lumière qui éclairera, par transparence, la traduction¹² ».

« (...) phénomène en phase d’instabilité¹³ », selon Jacques Garelli, le poème est un organisme vivant dont « le fixisme d’une forme », dit Verhesen, « est une vue de l’esprit. (...) Cette forme (...) advient à elle-même, (...) grâce à une lecture (...) qui “ provoque ” les potentialités d’un texte (...) en fonction de la stimulation dont il est l’objet. Transformation qui permet l’économie — ce qui n’est pas sans prix — de toute illusoire transcendance. Un texte poétique est toujours en attente d’être¹⁴ », précise-t-il. Pour Verhesen, « l’opération de la traduction révèle, presque subrepticement, les implications philosophiques du poème¹⁵ ». Le traducteur comme le poète, homme du risque et du partage, doit sentir, au cœur même du poème à traduire, le noyau qui n’est peut-être « que le rien central dans le silence duquel tout se crée et autour duquel le poète répond à un appel. (...) Le traducteur ne peut que se mettre à l’écoute de ce “ rien ”, de ce “ silence ” pour percevoir, à son tour et comme en écho, l’appel de ce qui n’est pas dit, l’appel du “ muet ”. Ce non-dit est situé dans les “ blancs », les vides qui recèlent l’énigme fondamentale de tout poème¹⁶ ».

Le travail du traducteur montre aussi « que l’acte poétique (...) ne peut se vivre, qu’au confluent, au croisement, d’identités multiples et diverses¹⁷ ». La rencontre d’une identité avec une altérité, dans un processus sans cesse mouvant, est une expérience d’ouverture : « Le dialogue », écrit Verhesen, dans la continuité d’un Maurice Blanchot, « ne s’instaure vraiment que lorsque la parole étrangère permet au traducteur de reconnaître au fond de la sienne sa propre *étrangéité*¹⁸ ». Cette expérience de la traduction — déterminante — enrichira beaucoup la poétique de Verhesen et sa pratique d’écriture.

Mais revenons un instant au parcours biographique du poète. Après la guerre, à l’initiative de Flouquet et d’Arthur Haulot, se met en place un projet de *Rencontres européennes de poésie* qui, en septembre 1952, accueillent au Casino de Knokke des poètes du monde entier. De cette première édition des *Biennales*

12. Maurice Blanchot, *Reprises*, n° 93, Paris, NRF, 1969, cité dans Fernand Verhesen, *À la lisière des mots*, op. cit., p. 6.

13. Jacques Garelli, *Rythmes et Mondes*, Grenoble, Million, 1991, p. 133.

14. Fernand Verhesen, *À la lisière des mots*, op. cit., p. 7.

15. *Ibid.*, p. 15.

16. *Ibid.*, p. 10-11.

17. *Ibid.*, p. 8.

18. *Ibid.*, p. 19.

Internationales de Poésie, il résulte la publication d'un rapport de synthèse, rédigé par Verhesen, *La poésie du demi-siècle*¹⁹, dans lequel il précise que « (...) la poésie est un témoin de l'unité de l'homme, en même temps que de l'identité de l'homme et de l'univers, conçus tous deux comme valeurs complémentaires d'une même réalité²⁰ ». Plus tard, à travers un brillant essai sur la poésie française moderne²¹, il analysera finement les figures majeures et les mouvements de la poésie contemporaine. La rupture intervenue à partir des romantiques dans la conception du poème retiendra toute son attention. Il y posera la question — essentielle — des rapports entre réel, réalité et imaginaire. Mais aussi, au-delà du surréalisme, la question de la réunification entre le « monde de la veille et le monde du rêve²² ». Ce faisant, après l'*impensable* de l'Holocauste, Verhesen cherche à rendre possible l'émergence d'une nouvelle poéticité.

Il ne se contente pas de cette activité analytique personnelle. Le projet du *Centre international d'Études poétiques* et de son *Courrier*, une des revues parmi les plus remarquables qui ait jamais paru dans notre pays, fut conçu lors de la Biennale de 1954. Par le biais des échanges internationaux et la variété des informations critiques rendues disponibles de manière indépendante, le Centre et son *Courrier* concourent à préciser les enjeux de la modernité puis de la post-modernité poétiques. Le *Courrier du Centre international d'études poétiques* publiera « des études critiques dont le choix répond au critère de haute exigence appliqué à l'analyse de l'activité poétique, et maintient un lien d'amitié entre ceux qui estiment que la poésie a sa place dans l'ordre général des connaissances et des activités humaines²³ »: l'aventure durera près d'un demi-siècle...

Dernier vecteur enfin de cette démarche de refondation, Verhesen crée en 1949 les éditions Le Cormier, dont il imprima longtemps lui-même, à son domicile de la rue de la Croix de Fer, les livres, sur une petite presse à bras, avec un grand soin de la typographie et de

19. *Témoignages sur la poésie du demi-siècle*, Bruxelles, Éditions de La Maison du Poète, 1953. Première Biennale internationale de poésie, Knokke, 1952.

20. *Ibid.*, p. 183-184.

21. Fernand Verhesen, *Voies et voix de la poésie française contemporaine*, Bruxelles, Éditions des artistes, 1960.

22. *Ibid.*, p. 84.

23. Fronton du *Courrier*, cité par : Edmond Vandercammen, « L'aventure collective du Journal des Poètes », communication à la séance mensuelle du 13 mars 1976 (*Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, Tome LIV, n° 1, Bruxelles, Palais des Académies, 1976, p. 38).

la mise en pages, répondant aux nécessités de « présence » des textes publiés. L'une des premières publications imprimées par ses soins fut *L'Homme et ses miroirs*, de Maurice Blanchard, « le plus grand méconnu de ce temps », selon René Char et André Pieyre de Mandiargues. De 1948 à 1957, Verhesen entretendra avec Blanchard une intéressante correspondance. À propos de la forme poétique, ce dernier lui écrit :

Ainsi le poème se fait. Comme une avalanche, il se forme et s'il est poème, il apparaît réel, debout, avec un commencement, un milieu et une fin. Ceci expliquerait la faillite d'un grand nombre de surréalistes qui ont cru qu'en attrapant des images comme on attrape des mouches on arrive à faire un être organisé (...). Dans un poème vivant, quelques images polyvalentes apparaissent, disparaissent et reparaissent plus loin comme des truites dans leur ruisseau. On comprend très bien alors pourquoi les formes traditionnelles ne peuvent subsister²⁴.

Le poète publié au Cormier, aventure éditoriale qui se poursuit toujours aujourd'hui, répond à la définition de l'intellectuel qu'a donnée Albert Camus : « C'est quelqu'un qui sait résister à l'air du temps, et tient la poésie pour un instrument de vigilance et un lieu d'insubordination, où la pensée investigatrice affronte le risque de toute expérience assumée par l'acte poétique²⁵. »

Professeur de français à l'Athénée Adolphe Max à Bruxelles, Verhesen fut invité comme professeur-visiteur, en 1964-1965, à enseigner l'histoire de la poésie française à la Columbia University à New-York. Ses activités de traducteur lui valurent plusieurs prix²⁶, mais il fut surtout ému de recevoir en 1959, des mains du Président Salvador Allende, la décoration d'Officier de l'Ordre de Bernardo O'Higgins, pour le travail accompli dans la diffusion et la traduction des poésies hispano-américaines. Fernand Verhesen, élu au sein de notre Compagnie en 1973, occupa le fauteuil successivement attribué à Arnold Goffin, Horace Van Offel puis Paul-Henri

24. Maurice Blanchard, « Lettres inédites », *Le courrier du centre international d'études poétiques*, Bruxelles, CIEP, novembre-décembre 1988, n° 180, p. 20.

25. www.arlfb.be/composition/membres/verhesen.html

26. Il reçut aussi en effet, en 1959, le prix Koopal du Ministère de l'Instruction publique et, en 1972, le Grand Prix du Mont-Saint-Michel pour son œuvre de traducteur. Son œuvre poétique reçut en outre le prix de la Fondation Broquette-Gonin, de l'Académie française. Léopold Sedar Senghor l'avait également élevé, en 1964, au rang de Commandeur de l'Ordre du Mérite du Sénégal.

Spaak. Il reçut en 1996 le Prix Émile Bernheim de la Fondation belge de la Vocation et, en 1998, le Grand Prix Albert Mockel décerné par l'Académie.

La vie sociale d'un poète ne doit pas occulter l'essentiel : l'œuvre qu'il nous laisse. Dans le cas de Fernand, il importe pourtant de souligner que l'amateur de whiskies — trait qui me le rend au demeurant profondément aimable — fut aussi un grand-père attendri par les enfants de sa fille Claire et de son beau-fils Paul, ses petites-filles Kerstin et Lise, et par la fille adoptive de Kerstin, la petite Noëllie, pour laquelle il éprouva une tendresse et une complicité toutes particulières. Il entretint aussi une amitié fidèle avec le graveur René Mels, à qui il consacra, sous le titre de *Réflexions sur l'œuvre de René Mels*²⁷, une étude éclairante.

Verhesen disposait d'une extraordinaire capacité à établir des relations signifiantes entre divers domaines des arts et de la pensée pour en souligner ou dégager les enjeux communs. Dans l'œuvre de l'artiste louvaniste, il note qu'« une sorte de tremblement ou de vibration semble parcourir cet espace qui intègre les objets. (...) la nouvelle profondeur ainsi créée (...) établit un courant qui (...) confère à l'œuvre une dimension qui est celle de la vie²⁸ ». Comme le plasticien, Verhesen s'applique à établir, dans ses poèmes, un réseau de relations, incluant les blancs et la perception du silence, laissant respirer chaque vocable et offrant au lecteur la possibilité d'une « lecture infinie »... Si René Mels exerce une fascination artistique sur Verhesen, l'homme possède aussi un caractère et une personnalité proches, au point que Fernand reconnaît en lui un frère qu'il dépeint comme « un grand artiste, à ce point incapable de concessions ou de compromission, à l'égard de qui ou de quoi que ce soit », et un « (...) isolé dans le monde des arts dont il est cependant l'une des “ présences ” les plus significatives²⁹ ».

Le poème, comme la vie, est donc passage et appel d'air. La genèse d'une telle conception du poème s'explique par l'expérience que Verhesen a de la traduction, par sa réflexion philosophique ou scientifique, mais aussi par son intérêt pour la pensée chinoise, via l'apport d'un François Jullien³⁰. Elle recoupe la pensée d'un Henri Maldiney, qui développa une réflexion sur l'Ouvert, qu'Hölderlin, déjà, indiquait être le cœur de toute poétique.

27. Fernand Verhesen, *Propositions*, op. cit., p. 293-303.

28. *Ibid.*, p. 297.

29. *Ibid.*, p. 302.

30. Auteur, entre autres, de deux ouvrages mentionnés et cités par Fernand Verhesen dans sa réflexion sur l'art de la traduction : *Un sage est sans idée ou l'autre de la philosophie*, Paris, Seuil, 1997 ; et *La Propension des choses*, Paris, Seuil, 1992.

L'œuvre de Verhesen est constituée de poèmes parfaitement architecturés. Elle repose sur l'intime conviction que la poésie est un vecteur de l'unité du Monde et de l'Homme, dans la reconnaissance de sa transitivité et le risque paradoxal de son « exposition à l'être »... Cette pensée paradoxale est familière à Verhesen, qui se passionnait à la fois pour les compositions de Xénakis et de Boulez, pour l'abstraction lyrique d'un Nicolas de Staël et pour les tableaux des surréalistes, notamment ceux de Magritte, la musique d'un Jean-Sébastien Bach et celle, plus surréelle, d'un Stravinsky. Le poème, chez Verhesen, proche de la leçon d'un Reverdy et de la pratique phénoménologique d'un Du Bouchet, ne peut être un trajet descriptif et circulaire de retour sur lui-même, comme l'entendait la poésie classique. « Le poème », écrit-il, « est, toujours, une suite irréversible de questions, ce qui est également l'un des traits marquants des textes qui ont successivement conduit le langage poétique à s'affirmer comme inaugural. Autrement dit, le poème est fondamentalement un appel, qui ne peut évidemment recevoir d'écho ou de réponse qu'en dehors de lui³¹ ».

« ... les poèmes sont en chemin », écrivait Paul Celan dans *Discours de Brême*, « ils font route vers quelque chose, vers quoi ? — vers quelque lieu ouvert, à occuper, vers un toi invocable, vers une réalité à invoquer³² ».

Verhesen appartient à une génération contemporaine de la fameuse question d'Adorno : « Comment écrire encore de la poésie après Auschwitz ? » Elle est aussi confrontée à la question d'Hölderlin : « À quoi bon des poètes en temps de désespérance ? » Elle a dû résoudre la question essentielle des rapports entre le conscient et l'inconscient, déjà posée par Lautréamont et théorisée par Breton. Le poète de *Voir la nuit* et des *Clartés mitoyennes* répond à ces questions en des termes à la fois simples, lumineux et profonds : « (...) la poésie seule permet ce miracle d'associer le particulier à l'universel, l'instant à l'éternité, la vérité essentielle, commune, humaine, et le plus fugace de ses innombrables visages : la poésie n'est pas seulement paroles, elle est aussi la vie³³ », écrit-il. Parmi les poètes et les écrivains qui lui semblent avoir joué un rôle fondamental pour étayer cette intime conviction, il cite Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Alfred Jarry — dont le rôle est trop méconnu, selon lui —, Raymond Roussel et Apollinaire, et bien sûr René Char, dont l'assertion — « Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir » — indique que « l'amour et la poésie visent à saisir le réel immédiatement, conduisent à une "connaissance produc-

31. Fernand Verhesen, *Propositions*, op. cit., p. 87.

32. *Id.*, *À la lisière des mots*, op. cit., p. 17.

33. *Id.*, *Propositions*, op. cit., p. 11.

tive ” du réel, qui est devant nous et que nous ne pouvons atteindre que dans et par le poème, celui-ci étant à la fois accomplissement d’un avenir en train d’être vécu et dépassement de tout ce qui est accompli. Il est totalité en devenir³⁴ ». Fernand Verhesen considère toutefois que deux dynamiteurs ont joué un rôle particulier dans cette genèse de la modernité poétique :

La terrible lucidité de Lautréamont, dit-il, voisine de celle de Sade dont il faut reconnaître également qu’il fut l’un des plus puissants libérateurs de l’homme — et par là l’un des initiateurs indirects de la poésie moderne — ouvre à la pensée humaine des perspectives que nos regards ne peuvent encore parcourir sans éblouissement. L’intelligence à l’état pur, (...) conquiert une effrayante puissance que seule la poésie est apte à traduire, en attendant que la science la plus rigoureuse et la plus révolutionnaire nous fournisse, aujourd’hui, la preuve que l’univers multi-dimensionnel de l’auteur de Maldoror n’était pas une fiction³⁵.

Verhesen a lu aussi avec passion l’essai de Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*³⁶. À travers l’exégèse de deux poèmes essentiels de Celan, ce dernier montre que « le temps de détresse est le temps — notre histoire désormais — de ce que Hölderlin appelait aussi la douleur (...) ce mot qui scande (...) le lyrisme moderne, de Baudelaire à Trakl ou à Mandelstamm. La douleur, non exactement la souffrance, est ce qui atteint et touche le “ cœur ”, le plus intime de l’homme, cet intérieur extrême où, dans sa singularité presque (...), l’homme (...) est pure attente d’un autre, espoir d’un dialogue, d’une issue à la solitude³⁷ ». Se référant au poème célanien, *Le Méridien*, dans la traduction de Jean Launay³⁸, Philippe Lacoue-Labarthe indique que le poème ne peut plus être le fruit que d’une *expérience*, « au sens étymologique de l’*ex-periri* latin, sous condition d’y entendre la traversée d’un danger — et de se garder, surtout, de référer la chose à quelque “ vécu ” ou à de l’anecdote. *Erfahrung*, donc, et non pas *Erlebnis*. Je dis expérience parce que ce dont “ jaillit ” le poème, ici — la mémoire d’un éblouissement, c’est-à-dire aussi bien le pur vertige de la mémoire — est justement ce qui n’a pas eu lieu, n’est pas arrivé ou advenu lors de l’événement singulier auquel le poème se

34. Fernand Verhesen, *Voies et voix de la poésie française contemporaine*, *op. cit.*, p. 86.

35. *Ibid.*, p. 13-14.

36. Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1986.

37. *Ibid.*, p. 47-48.

38. Dans la revue *Poésie*, Paris, 1979.

rapporte (...)»³⁹ ». Lacoue-Labarthe en tire les conclusions, ce que n'avait pas manqué de faire aussi Verhesen dans sa réflexion à propos de la traduction :

(...) Ce qu'indique et montre le poème, ce vers quoi il se dirige, est sa source. Un poème est toujours « en route », « en chemin ». (...) La voie que le poème cherche à se frayer, ici, est la voie de sa propre source, c'est la source en général de la poésie qu'il cherche à atteindre. Le poème dit par conséquent, ou tente de dire, le « jaillissement » du poème dans sa possibilité, c'est-à-dire dans son « énigme ». (...) si le poème, de la sorte, dit — ou tente de dire — la source, il la dit comme inaccessible, non dévoilée en tout cas « par le chant lui-même », parce qu'au lieu de la source, et sur un mode lui-même énigmatique, il y a ce vertige, cet instant d'aveuglement ou d'éblouissement. (...) Il n'y a pas d'« expérience poétique » au sens d'un « vécu » ou d'un « état » poétique. Si quelque chose de tel existe, ou croit exister — et après tout c'est la puissance, ou l'impuissance de la littérature que d'y croire et d'y faire croire —, en aucun cas cela ne peut donner lieu à un poème. À du récit, oui ; ou à du discours, versifié ou non. À de la « littérature », peut-être, au sens où tout au moins on l'entend aujourd'hui. Mais pas à un poème. Un poème n'a rien à raconter, ni rien à dire : ce qu'il raconte et dit est ce à quoi il s'arrache comme poème. Si l'on parle d'« émotion poétique », il faut la comprendre comme émoi, ce qui veut dire : absence ou privation de moyens⁴⁰.

La grande leçon du poème célanien est de nous faire comprendre que le poème ne peut en aucun cas être du discours sur du vécu, ou une simple plongée dans l'automatisme et l'inconscient, mais l'expression même d'un vertige. Un reflet de ces lignes, de ces miroirs de faille, comme l'on dit en géologie, qui réfractent désormais, nous le savons, les grandes profondeurs de l'être. Dans un fragment alors inédit qu'il m'avait confié en 1993, Fernand Verhesen exprimait sous cette forme la même conviction :

Dans l'écriture s'active une poignée de jours et de nuits. Émerge exactement ce que le chaos tolère pour que soit reconnue la ligne du désir. Ce dont il ne reste que fumée eut l'éclat de l'éphémère, et pourtant demeure cette éraflure du silence, cette ingénuité fragile et essentielle. Ce qui ne sera jamais visible est à ravir d'un geste vital aux scintillements foudroyés⁴¹.

39. Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, op. cit., p. 30-31.

40. *Ibid.*, p. 31-33.

41. Éric Brogniet, *Fernand Verhesen*, Marche-en-Famenne, Service du Livre luxembourgeois, Dossiers L, 38, 4, 1993, p. 17.

Pour Verhesen, « le poème étant constitué par une série pratiquement infinie de rapports, de relations entre chacun de ses éléments, il présente un réseau structurel dont l'élucidation exige un déchiffrement qui lui restitue son espace. Ce réseau complexe de contrepoints significatifs est animé de ce que l'on pourrait appeler un dynamisme associatif. De même », dit-il, « que les directions parcourent un tableau, et ce d'une manière irréversible d'un point à un autre, les composants d'un poème créent entre eux un état de tension, un mouvement qui, loin de se retourner sur lui-même et de fermer un circuit, jalonne le rayonnement du texte de repères dialectiques (...)»⁴² ». Il reconnaissait en René Char, « qui demeure le plus hautain mais aussi le plus sensiblement humain des grands poètes qui donnèrent à toutes les avant-gardes de notre temps le sens de la profondeur et de l'espace du langage poétique⁴³ » mais aussi en André Du Bouchet, Jacques Dupin et Jean Laude, des poètes portant dans leur écriture cette scintillation relationnelle, où l'espace déployé dans le texte poétique est celui, « nouveau et fondamental (au sens donné par Heidegger à ce mot) d'une parole autonome ouvrant l'être à l'étant, et où l'involution des images dévoile une tension à la limite de la rupture⁴⁴ ».

Verhesen se situe bien dans cette même démarche d'accueil à l'*autre* ; il ne fait jamais, dans son œuvre, l'économie de « la traversée des dangers » qu'indique l'étymologie latine du mot « expérience ». D'ailleurs, dans un texte liminaire à l'édition des *Propositions*, ouvrage essentiel à la compréhension de sa pensée, De Haes, Soucy et Jones notent que « de 1951 à 1991, pour prendre les dates de deux textes majeurs, *Sciences mathématiques et Poésie* et *Le Déclin des absolus*, Fernand Verhesen a précisé, non le terrain, ni la forme du poème, mais peut-être sa trajectoire en y voyant “ une structure relationnelle dynamique ”. (...) Sa démarche ne serait-elle pas, pour le citer, “ plus que la découverte, acte de vie, comme tout poème, toute pensée, puisque l'un et l'autre sont créateurs de réel, par-dessus et grâce à la réalité ” ? ».

Pour Verhesen, « la poésie est acte, motion et devenir. Quel que soit son temps, son lieu, elle est créatrice de durée et d'espace⁴⁵ ». À travers elle, il est permis de sculpter son homme intérieur... en

42. Fernand Verhesen, « Les machinations de l'ambiguïté », *Propositions*, *op. cit.*, p. 111.

43. *Id.*, « La Poésie », *ibidem.*, p. 81.

44. *Ibid.*

45. « Fernand Verhesen : propositions, naissance et vie », dans Philippe Jones, *Signes ou traces. Arts des XIX^e et XX^e siècles*, Bruxelles, Palais des Académies, 1997, p. 382.

suivant « le chemin mystérieux qui mène vers l'intérieur, selon la parole de Novalis⁴⁶ ».

Si, pour Juarroz, le poète doit « officier quasi au sens liturgique : parler devant l'abîme que nous sommes⁴⁷ », une lecture attentive de l'œuvre poétique de Verhesen nous montre à quel point aussi, et pour cette raison, la pensée de l'ouvert et de l'indicible irrigue le surgissement de son poème. Comme le précise avec justesse Philippe Jones, dans *Image donnée, image reçue*⁴⁸ :

La poésie est mitoyenne (...) par essence ; elle qui accueille et donne, appelle et répond. La poésie intercède et se dévoile entre autres formes de réalité. Un fait matériel en général se constate, il peut s'analyser et se décrire ; le fait poétique est toujours générateur, il crée un champ de tension dont l'existence même implique un état constant d'ouverture et de possible échange. La poésie se doit en perpétuel devenir et le poème se renouvelle à chaque rencontre⁴⁹.

Dans un premier temps, il publie, sous le nom de Fernand Verhesen-Gaudy⁵⁰, plusieurs recueils, dont *Fontaine aux mensonges*⁵¹, puis *Passage de la terre*⁵² où se traduisent la terreur d'« un monde ceinturé d'armes » ; *Le Temps caché*⁵³, tout en délicatesse et en émotion, mais aussi en révolte contre la violence de l'Histoire, dédié à sa mère ; *Les Échos et les Ombres*⁵⁴ et, tout de suite après la guerre, deux recueils successifs pariant pour une aube nouvelle :

46. « Discours de réception de M. Fernand Verhesen (6 octobre 1973) », *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, Tome LI, n° 2, Bruxelles, Palais des Académies, 1973, p. 91.

47. Roberto Juarroz, *Poesía y realidad, Discurso de incorporación*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1987. Traduit de l'espagnol en français sous le titre de *Poésie et réalité*, discours d'intronisation à l'Académie des Lettres d'Argentine, par Jean-Claude Masson, Paris, Éditions Lettres vives, coll. « Terre de poésie », n° 9, 1987, p. 9.

48. Philippe Jones, *Image donnée, image reçue, op. cit.* ; voir les pages 425 à 438.

49. *Ibid.*, p. 435.

50. Cette double identité référentielle est sans doute calquée sur l'usage espagnol en matière de noms de famille.

51. Nice, *Cahiers du Journal des poètes*, « Collection des Îles de Lérins », 1947, H.C.

52. Bruxelles, Éditions Les Arts Graphiques, janv. 1940, H.C.

53. Anvers, Éditions du Carrousel, « Collection des Poètes », 1941, H.C.

54. Bruxelles, Éditions de La Maison du Poète, coll. « Messages », n° 21, 1943, H.C.

Voir la Nuit et *Le Jour naturel*⁵⁵. Au hasard de ces pages de jeunesse, on reconnaît déjà un certain nombre de matrices poétiques significatives : l'aube, la nuit, le silence, la clarté, la lumière, le temps, comme dans ce poème du *Temps caché* :

Son visage atteint parfois la hauteur du jour
Et le silence où mon geste épouse sa voix
Sur les rives secrètes de nos chairs mêlées.
Images, d'aube en aube répétées...
Paroles, de cime en cime éveillées...
Je me donne alors le plaisir d'un long écho
Lumineux sur les campagnes multipliées.

Un silence de près de 23 ans est rompu en 1970 par *Franchir la nuit*⁵⁶, puis *Les Clartés mitoyennes*⁵⁷ et *L'Archée*⁵⁸. L'œuvre poétique s'étend ensuite sur près de trente années, sans jamais se diluer.

Regagne la ville à l'heure où le vent bleu siffle dans les feuilles. La nuit supprime les ombres, institue la solitude aux confins des regards et des pierres habitées. L'or des chemins blanchit, la tiédeur embrume les cailloux délivrés du soleil. Renonce aux gerbes de voix sur l'aire des moissons, réponds aux adios immobiles sous la fraîcheur des murs. Secrets alliés, les solitaires du jour franchissent les mêmes seuils. La nuit lisse et souveraine assemble des absents⁵⁹.

Franchir la nuit est un livre-narthex, où le poète, comme initié aux mystères, affrontant ses brisures, rend compte d'un processus de mort symbolique et de renaissance. La nuit y est entendue à la fois comme un lieu et un temps d'épuration et de solitude :

Je relève de débris. Je veillais aux ruptures, adossé aux éclats.
Mes veines pouvaient s'évider, la mer dansait. Aux limites.
Ongles et couteaux. Sous un ciel de tessons, j'absorbais l'ombre
des regards. Une longue biffure s'efface. La durée de ton
sommeil s'annule sans offense, les genêts revivent, les jardins
m'accueillent. Je ne trouvais que ton sillage, te voici dans la

55. Fernand Verhesen-Gaudy, « Voir la nuit », Antibes-Bruxelles, *Cahiers du Journal des poètes*, « Collection des Îles de Lérins », 1947, et « Le jour naturel », *ibid.*, 1947.

56. Fernand Verhesen, *Franchir la nuit*, Bruxelles, Le Cormier, 1970.

57. *Id.*, *Les Clartés mitoyennes*, Bruxelles, Le Cormier, 1978.

58. *Id.*, *L'Archée*, Bruxelles, Le Cormier, 1981.

59. *Id.*, *Franchir la nuit*, Bruxelles, Le Cormier, 1970, p. 13.

clairière. Que ta voix est belle à hauteur de mon silence ! La sentence escarpée de l'aube étanche l'espace. La lumière me juge, et caresse tes hanches.

Expérimenter sa *noche obscura*, à la manière d'un Jean de la Croix, traverser son propre désert, est une étape incontournable pour atteindre la lumière ; pour, dit le poète, « gagner midi ».

Avec *Les Clartés mitoyennes*, c'est une parole oraculaire qui, ayant « traversé le temps », se déploie autour d'un noyau qui est le rien « dans le silence duquel tout se crée et autour duquel le poète répond à un appel⁶⁰ ». Après la traversée du désert, l'espace des « clartés mitoyennes » est celui de ce silence fondateur. Le poème surgit aussi de la dimension rayonnante du regard : le poète est proche, ici, de l'astrophysicien lorsqu'il parle des « parcelles d'univers en un regard » là où Reeves soutient que « l'univers prend la forme de mon regard ». Il y a dans tout le poème — car on l'aura compris, chaque livre, et non pas recueil, est un poème complet, architecturé — un certain nombre de relations entre le monde et le regard de l'être-dans-le-monde : c'est à travers ce dialogue que se révèle, à partir du silence fondamental, le réel. Comme Char, Verhesen est ici très proche de la leçon d'Héraclite et des présocratiques :

Nous échappons à l'immobile
tout geste déplace les murs
Le temps pour énigme
nous avançons hors parenthèses
Les lieux nous parcourent
dans l'instant du visible
L'image inattendue
déplace un même souffle
L'analogie n'exile
que des reflets complices
Ce qui change demeure
au centre de nous-mêmes⁶¹

Si l'espace est à la fois horizontal et vertical, le temps n'est pas arrêté par le poème. Le poème « le contredit et le transfigure⁶² ». Le

60. *Id.*, *À la lisière des mots*, *op. cit.*, p. 10-11.

61. *Id.*, *Les Clartés mitoyennes*, *op. cit.*, p. 11.

62. Roberto Juarroz, *Poesía y realidad*, Discurso de incorporación, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1987. Traduit de l'espagnol en français sous le titre de *Poésie et réalité*, discours d'intronisation à l'Académie des Lettres d'Argentine, par Jean-Claude Masson. Paris, Éditions Lettres vives, coll. « Terre de poésie », n° 9, 1987, p. 12.

poème est le témoin d'un instant, sans appel. Mais il fait de l'instant éphémère une totalité vivante. La pensée de Verhesen n'est jamais linéaire : les métamorphoses du visible n'empêchent pas la permanence d'un « feu rayonnant à l'intérieur », d'une seule source créatrice d'énergie. Roberto Juarroz soutenait que « (...) la poésie est une tentative risquée et visionnaire d'accéder à un espace qui a toujours préoccupé et angoissé l'homme : l'espace de l'impossible, qui parfois, semble aussi l'espace de l'indicible⁶³ ». Pour Verhesen, « le savoir de toute question / est surcroît d'évidences » : le poème, perforant notre réalité, notre vécu et notre environnement nous rapproche de nos vérités intérieures et de l'indicible auquel s'affronte notre condition. C'est en ce sens que la poésie de Verhesen, comme celle de Char et de Juarroz, est *engagée*. Si la poésie de Verhesen est une poésie de l'être, c'est que, répondant aux injonctions rimbaldiennes, elle va de l'avant. Nul paradis perdu chez lui. Sa poétique fait du poème un ébranlement, un bord à bord entre la parole et ce qu'elle rend perceptible. Jusqu'à buter sur l'indicible :

Face contre ciel
 vers l'intérieur
 du vif
 Sens primordial
 aux rives des formes
 Emergeante mémoire
 des abysses du temps
 une parole ultime
 survit
 au creux des brisures
 Puis l'olivier
 invente la saveur
 d'une image sans alliée⁶⁴

Nulle opposition ici entre réel et surréal, présence et absence, nuit et jour. Tout est dans tout infiniment. Dans les poèmes de *Secrète assonance*, *Lieu d'être*, *L'Instant sans appel* et *Nulle part, ici*, le poète reste fidèle à cette ouverture. Il insiste sur l'importance de « l'accueil, de l'attente, de la lucidité », d'une manière non pas conceptuelle, mais profondément *incorporée* : Verhesen, dit Edmond Vandercammen, « exalte la communion entre les êtres et

63. *Ibid.*, p. 8.

64. Fernand Verhesen, *L'Archée*, *op. cit.*, p. 21.

les choses ; il humanise l'univers⁶⁵ ». Le poème, pour Verhesen, à la suite de Rimbaud et de Char, est bien le *medium* d'une parole oraculaire, prophétique — au sens où elle est passage et descèlement.

L'Archée fait référence, par son titre même — du grec ancien *Arkè* — au principe par lequel les alchimistes et les anciens physiologistes, comme Paracelse, désignaient le feu central de la terre et le principe de vie. « La dénomination discrète des lieux où se confondent espace et durée » signale un siteen, « où l'amour reconnaît son chiffre ». Il s'agit de dire, dans le poème, « la résidence de l'Être / entre cime et abîme ». De rendre habitable le lieu d'apparition/disparition du vivant et d'y favoriser, par l'exercice du haut amour, qui en est l'énergie de fusion, les conditions de « savoir l'invisible / inventer le futur / pour dire la liberté ». Dans *Secrète assonance*, puis dans *Lieu d'être*, Verhesen insiste plus encore sur la dimension reliante du poème. Si le regard s'y fait « eau vive », les brisures typographiques sont des respirations où s'entend le silence fondateur. Sur le fil du rasoir de sa vie, l'homme poétique est bien celui qui témoigne et laisse trace, transforme et rend viable parce qu'il habite intensément son éphémère...

Afin que le temps s'absente
l'instant saisissable
éprouve la parole
l'expérience étant
que présence s'acquiert
de syntaxe augurale
Ce qui comble brûle
mais engrange l'éphémère
On ne déporte l'obscur
qu'en capturant le jour⁶⁶

Dans *L'Instant sans appel*, en 1996, on perçoit encore toute l'importance de l'*incorporé* : Verhesen écrit en effet à partir de son expérience de la vie et de son inscription dans le monde sensible ; cette création engendre une réflexion philosophique autant qu'elle en est le témoin. Mais c'est bien la chair, ici, qui se fait verbe et non l'inverse :

65. « Réception de M. Fernand Verhesen (6 octobre 1973) », discours de M. Edmond Vandercammen, *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, Tome LI, n° 2, Bruxelles, Palais des Académies, 1973, p. 89.

66. Fernand Verhesen, *Secrète assonance*, Châtelaineau, Le Taillis Pré, 1990.

« l'écriture descelle son silence », « l'invisible à voix basse tisse le réel » et « une faille s'obstine à élucider l'éclair » : le poète exprime à chaque poème, en chaque instant, non « une métaphysique des choses et du monde, mais (...) leur réelle énigme⁷² ».

(...) Ainsi se protège, toujours en avant du vertige, certaine présence qui se nomme en sa seule part de lumière. Aussi légère que l'écoute attentive de ce qui se dit au creux des partages secrets. D'une légèreté très douce et presque murmurante mais où viendrait se fracasser si on l'y projetait la roche la plus noire. Lisse et de belle couleur l'écriture de l'intérieur donne naissance aux formes du silence⁷³.

Comme dans certaines sonates, trois mouvements structurent enfin *À juste prise*, le livre le plus pictural sans doute du poète. *La chose même* fait référence à Magritte, à la poétique de Jones et à la réflexion phénoménologique sur la perception du visible d'un Merleau-Ponty ; le poète y conclut que « la pensée de non-savoir / déplace le Réel » :

À l'ombre
de la gorge
d'un bleu
de solitude
le silence survient
de l'autre forme
du désir
Le temps l'accueille
au tournant
d'un froissement
de lumière⁷⁴

Dans *Les plis des pierres*⁷⁵, la parole se fait « implant d'éternité » et trouve sa source en accédant au « chant du silence ». Dans *À voie d'angle*, inspiré d'un vers de Michel Lambiotte, court en filigrane la leçon picturale de Mondrian. Prenant appui sur ses laps et ses comas, le poème se fait ici « réseau de rameaux galactiques » et « l'inachevé » s'y « incorpore aux nervures » :

72. Pierre-Yves Soucy, « Lettre à Fernand Verhesen », *L'Instant de présence*, op. cit., p. 66.

73. Fernand Verhesen, *L'Instant de présence*, *ibid.*, p. 38.

74. *Id.*, *À juste prise*, Bruxelles, Le Cormier, 2008, p. 13.

75. *Ibid.*, p. 27-41.

Depuis où se répercute ce qui n'est pas. Le rien se crée à son image qui de lui se libère et met en péril une enclume. Toutes clairières confondues, l'herbe s'étend au pied d'aucune paroi. Ouverture absolue. Les remous du vent étanchent la soif du vide. L'insaisissable sillonne l'obscur du dedans. Quelques lignes légitiment l'immobile en cours d'espace⁷⁶.

Le poème alors — peut-être — répond à la question posée par Hölderlin en nous rendant habitables nos « temps de désespérance »... Il n'a d'autre fonction que d'approcher aussi près que possible ce qui nous demeure à jamais inconnu, d'être l'instrument de mesure de notre passage, témoignant à autrui comme pour soi-même, de la rencontre fulgurante d'un être avec la vie en sa fragile plénitude, avec ce qui « demeure là / dans la traversée du jour ».

Réception de M. Paul Emond

Discours de M. Gabriel Ringlet

Mesdames, Messieurs,
Chers Consœurs et Confrères,

Si je m'en tiens à nos usages, je me dois, Monsieur, de vous dire « Monsieur » tout au long de mon discours. Ça doit vous faire le même effet, j'imagine, que si, pendant une demi-heure, vous deviez m'appeler Monseigneur !

Mais puisque, vous en conviendrez, nous sommes sur scène cette après-midi, et comme de toute façon, vous le savez bien, cette réception est une fiction — je n'ai pas dit une fumisterie — décidons, comme tous vos écrits y invitent, à transgresser les niveaux de réalité. Vous aimez que « le bon grain du vrai » se mélange à « l'ivraie du faux¹ ». Ces moments, en particulier où, brusquement, le récit « dérape dans le rêve, le fantasme ou le virtuel² ». Et vous avouez un goût prononcé « pour les narrateurs prêts à vous entraîner dans des histoires suspectes³ ». Comme vous me facilitez la tâche, Monsieur. Et comme je me suis senti libéré en sachant que j'allais pouvoir dresser de vous un portrait où « d'incessantes zones d'ombre » — je vous cite — échapperaient « à la vertu de l'entendement⁴ ».

1. Paul Emond, *Une forme de bonheur*, Louvain-la-Neuve, UCL, Chaire de Poétique 1998, Éditions Lansman, 1998, p. 23.

2. *Ibid.* p. 24.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

Nous sommes donc bien d'accord, Monsieur. De ce côté-ci du miroir, nous nous en tiendrons au voussoiement. Mais une fois de l'autre côté, suivant en cela le chemin tortueux de votre pléni-potentiaire culturel, nous passerons, l'air de rien, au tutoiement, « sans rupture, sans pas de côté », » tout en poursuivant gaiement », comme vous dites, « la continuité de notre “ fil narratif⁵ ” ».

« Papa, j'ai adoré ton cours. » N'est-ce pas magnifique ? Être professeur. Donner cours à l'Institut des Arts de Diffusion. Y enseigner l'histoire de la littérature. Avoir, parmi les étudiants, son propre fils. Et l'entendre vous dire quelques années plus tard : « Papa, j'ai adoré ton cours. » Mais « pour moi, s'empresse d'ajouter Kristof, ce cours a commencé dès ma naissance, et je souhaite de tout cœur qu'il dure encore très longtemps⁶. »

Je pourrais m'arrêter ici. Il a tout dit, Kristof, en une ligne. Paul Emond est d'abord un conteur. Suzanne aussi peut en témoigner, qui se souvient — elle avait trois ans — que papa racontait l'histoire des trois oiseaux : *Plume, Plume Plume et Plume, Plume, Plume*. Sans oublier, bien entendu, *L'Île mystérieuse*, *Les Deux Filles de l'empereur de Chine*, *Dom Quichotte*, évidemment, et même — Suzanne a onze ans — *M^r Vertigo* de Paul Auster. L'histoire arrive à un moment terrible. Alors, le papa conteur, en vrai bon conteur attentif à son auditoire, dit à sa fille : « Je te laisse choisir si tu te sens capable de lire la suite ou si tu préfères pas. » Un jour passe, peut-être deux, et c'est à ce moment-là, confie Suzanne, « que j'ai saisi tout le mystère que peut exercer un livre fermé sur celui qui le regarde⁷ ». On comprend qu'un peu plus tard, dans un monastère, au Tibet, enveloppée d'une lumière magnifique, près d'un « grand lac aux accents willemsiens », la fille pense à son « papa lumineux⁸ ».

Paul Emond est un conteur... lumineux. Un conteur-enseignant. Et on comprend que son cours coure encore longtemps après avoir quitté les auditoires. D'ailleurs, bien des étudiants se souviennent de ce « livre ouvert » en « bluejean⁹ ». Ce bonhomme, là « en contrebas », un peu acteur, « une main dans la poche¹⁰ » et l'autre tenant un objet d'où s'échappent des mots et des silences, Kundera,

5. Joseph Duhamel, *Paul Emond. Vrai comme une fiction*, Avin/Hannut, Éditions Luce Wilquin, 2007, p. 225.

6. Collectif, *Constellation d'Emond*, Projet Topaze, édition Hors commerce, 2009, p. 42.

7. *Constellation d'Emond, op. cit.*, p. 43 et 44.

8. *Ibid.*, p. 44 et 45.

9. *Ibid.*, p. 84.

10. *Ibid.*

Borges... Personne n'aurait voulu manquer les cours de Monsieur Emond. Et pas uniquement parce qu'on y rencontrait les écrivains autrement. Ça, oui. Mais plus encore parce que ce professeur encourageait chacun à rejoindre sa propre terre promise. J'aime bien le témoignage de Joachim Lafosse lorsqu'il parle de son ancien professeur-écrivain en évoquant sa « manière d'être dans l'intimité sans être impudique¹¹ ». N'est-ce pas là le cœur même d'une attitude enseignante à laquelle Paul Emond a su donner tant de souffle et de feu ? « Papa, j'ai adoré ton cours (...) et je suis fier de toi¹². »

Nous aussi, Paul, nous sommes fiers de toi. Nous sommes fiers de te recevoir, aujourd'hui, dans cette Compagnie où tu as déjà très naturellement trouvé ta place entre réalité et fiction de nos discussions. Fiers de compter désormais, à l'Académie, un confrère qui, vraiment, nous manquait, pour donner pleine ampleur à l'art dramatique, un confrère qui s'est battu depuis tant d'années pour que la littérature et le théâtre se parlent avec un peu plus d'affection.

Oui, nous sommes fiers d'accueillir ici un écrivain qui, tout au long de son œuvre, dans ses créations comme dans ses adaptations, refuse de s'en tenir à des territoires clôturés. « Si la page blanche est vertigineuse » disais-tu en ouverture de la « Chaire de Poétique » dont tu as été le titulaire à l'UCL en 1998, et même « merveilleusement vertigineuse, c'est parce qu'elle m'ouvre tout l'espace du monde et du rêve. (...) Inventer des personnages, dessiner des situations, les faire évoluer, multiplier les coups de théâtre, rire et pleurer quand on veut et comme on veut, (...) c'est d'abord, c'est toujours faire et refaire la formidable expérience de la liberté¹³ ».

Ta formidable expérience de la liberté, si elle commence le jour où, enfant, tu échoues avec quelques personnages de Jules Verne sur une île totalement inconnue, j'ai cru comprendre qu'elle allait se prolonger lorsque, après des études de lettres et même une thèse de doctorat sur Cayrol, *La Mort dans le miroir*¹⁴, — déjà ! — tu accostes dans un pays où, en ce temps-là, en surface en tout cas, l'expérience de la liberté ne paraissait pas la vertu première. Boursier et lecteur, à Prague et à Bratislava, dans cet univers que tu qualifies d'« irréel et fascinant », tu vas découvrir, sous la chape de plomb d'une fraternité mensongère, une résistance, une audace, une imagination, une respiration qui vont te pousser à explorer l'île mystérieuse que tu portais en toi et qui, là où tu ne connais

11. *Ibid.*, p. 42.

12. *Ibid.*

13. Paul Emond, *Une forme de bonheur*, *op. cit.*, p. 16.

14. *Id.*, *La mort dans le miroir*, Bruxelles, Jacques Antoine éditeur, 1974.

personne, va surgir dans l'océan de ton imagination. Mais pour cela, il fallait quelques secousses telluriques. Kafka, bien entendu. Et dans sa ville, c'est encore autre chose. Vančura. Vladislav Vančura et *La Fin des temps anciens*. Du très grand art romanescque. Ou encore Karel Capek et son « saisissant portrait » d'un faux artiste à travers *La Vie et l'œuvre du compositeur Foltyn*.

Tu es loin de ton pays, tu te sens — je cite — « merveilleusement libre », « touriste permanent », tu lis, tu n'as jamais autant lu, et tu découvres, stupéfait, « l'esthétique du grotesque, une forme d'humour noir, de rire et de douleur mélangés¹⁵ », un humour sous lequel se cache une question qui va désormais traverser toute ton œuvre : où est le vrai, où est le faux ? Où est le visage, où est le masque ? « Et si le visage était déjà le masque¹⁶ ? »

Dans ce pays d'accueil où tu as très peu l'occasion de parler ta langue maternelle, tu vas t'y lancer à corps perdu, l'utiliser librement, follement, habité, dis-tu, par « un besoin narratif urgent », un sentiment de « fulguration¹⁷ ». Une sorte d'« illumination » qui va nous offrir *La Danse du fumiste*¹⁸. Et là, tu t'en mets « plein la bouche¹⁹ » ! avec ce personnage-acrobate qui se permet de pédaler « joyeusement sur le fil du langage²⁰ ». Un fil d'une seule phrase où ton pique-assiette libre parleur ne tient debout que par la parole. Un peu comme dans le film *Ordet*, de Carl Dreyer, *La Parole*, justement, tourné au Danemark en 1955, et où un des personnages, Johannes, dans un contexte tout différent, ne cesse de parler et de parler encore, face à la mer et face à la mort.

Ce qui est bien chez toi, mon cher Paul, c'est qu'on peut rebrousser chemin. Heureusement d'ailleurs. Imagine. Tu viens de lancer sur la piste de ton manège délirant, une parole qui va courir, de représentation en représentation, dans tes livres suivants. Et voilà que t'apparaît — pure fiction — une jeune femme. Une jeune femme tout étonnée de découvrir, chez elle, un Belge qui connaît si bien la littérature tchèque. Les choses auraient pu en rester là, Monsieur le lecteur-professeur. Abandonner Maja dans les Petites Carpates de ton imaginaire. Mais non ! Tu retraverses le miroir. Comme quoi, quand ça t'arrange, tu reviens au réel ! Maja Polackova dont tu diras que les personnages qu'elle crée pour ses collages ont d'évidentes

15. *Id.*, *Une forme de bonheur*, *op. cit.*, p. 34.

16. *Ibid.*

17. Joseph Duhamel, *Paul Emond*, *op. cit.*, p. 222.

18. Paul Emond, *La Danse du fumiste*, Bruxelles, Jacques Antoine édition, 1979 ; réédition Labor, coll. « Espace Nord », 1993.

19. *Id.*, *Une forme de bonheur*, *op. cit.*, p. 40.

20. *Ibid.*, p. 41.

parentés avec ceux dont tu peuples tes pièces et tes romans²¹. Sont-ce aussi des fumistes ? Des danseurs, certainement, des acrobates, peut-être des clowns, des personnages si fragiles à première vue, si frêles en tout cas, arrachés au journal, découpés dans l'actualité du monde et qui vont apprendre, eux aussi, à passer de l'autre côté.

J'ai encore souvenir, Maja, d'une rencontre à Ottignies, un 3 juin. Tu voulais me montrer, de toute urgence, les photos d'une série de tableaux que tu venais d'exposer à Ottawa. La disposition avait beaucoup d'importance. Paul t'avait d'ailleurs parlé d'un « retable ». Et toi, pour me faire part de l'émotion qui t'habitait, tu as trouvé, comme d'habitude, mais quelle belle habitude — je voudrais chaque fois t'enregistrer ! — les mots d'un chemin poétique dont tu as vraiment le secret. « L'âme, me disais-tu ce jour-là, nous la portons... au bout de la langue. » Je me suis demandé si tu ne m'offrais pas ainsi une heureuse façon de relire l'œuvre de ton comparse. Car, d'une certaine manière, les personnages de Paul Emond portent l'âme au bout de la langue...

Votre connivence littéraire et artistique, on ne s'en étonnera pas, trouve dans la peinture large matière à nourrir une passion commune. « J'ai besoin de peinture comme de pain » confie Paul Emond. « Elle me fascine, moi, pauvre écrivain, par cette force et cette capacité magnifique qu'elle a de nous révéler un univers d'un seul coup, dans la fulgurance de l'instant, là où le récit a nécessairement besoin de temps pour se développer²². » Du coup, le « pauvre écrivain » qui avoue arriver « presque toujours à fourguer un peintre quelque part²³ », va déposer régulièrement un tableau sur le chevalet de son imaginaire, comme par exemple, *Abraham et la femme adultère*, une histoire de *Tableaux*²⁴ conçue en connivence avec Jacques De Decker, délicieuse chronique partiellement autobiographique qui, comme pour *L'Homme aux lunettes blanches*²⁵ va se mettre à flirter gentiment avec le délire.

En fait, j'ai cru comprendre que ce qui intéressait surtout Paul Emond dans la peinture, c'est le rapport silencieux qu'il entretient lui-même avec le tableau²⁶. Un rapport que le poète Gilles Baudry exprime de façon saisissante en nous disant qu'« ici », ici face au

21. Joseph Duhamel, *Paul Emond*, *op. cit.*, p. 233.

22. *Ibid.*, p. 229.

23. *Ibid.*, p. 233.

24. « Abraham et la femme adultère », dans Jacques De Decker et Paul Emond, *Histoires de tableaux*, Bruxelles, CFC-Éditions, 2005.

25. Paul Emond, *L'Homme aux lunettes blanches*, Éditions Prolégomènes, 2005 ; et rééditée aux éditions La Mulette en 2011.

26. Joseph Duhamel, *Paul Emond*, *op. cit.*, p. 234.

tableau, « dans la distance la plus proche / ailleurs / n'est jamais loin de nous²⁷ ».

Avis aux étudiants. Voilà un beau sujet de thèse : la peinture dans l'œuvre de Paul Emond. Je conseille en tout cas à celui ou celle qui voudrait l'entamer de ne surtout pas négliger *Les vingt-quatre victoires d'étape du peintre Belgritte*²⁸. Ah là, Paul, que les admirateurs de tes livres de fond me pardonnent si je m'é gare sur des chemins de traverse, mais j'assume : je me suis délecté. Le Tour de France 1958, Charly Gaul, « l'ange de la montagne », Géminiani, Anquetil, Bobet, mais Branckart aussi, Planckaert, Adriaenssens, sans oublier, évidemment, Luc Varenne, le cousin de Belgritte, qui va te trouver les autorisations nécessaires afin de pouvoir intégrer, parmi les suiveurs, ta chère Harley Davidson. Je le dis avec la même excitation qu'à douze ans lorsque la grâce de l'immobilité m'apprit à pratiquer le récit varennien délirant. Ton texte d'aujourd'hui, avec la palette de ses sprints flamboyants, de ses étapes de montagne surréalistes et de ses fameuses piqûres d'enthousiasme qu'il n'était déjà pas très sain de nommer..., ton texte, oui, ton texte époustouflant m'a propulsé jusqu'à Paris dans un état de grâce que je n'avais plus connu depuis longtemps ! Tu m'as fait penser, ça ne t'étonnera pas, à Dino Buzzati, et à son célèbre « duel Coppi-Bartali » *Sur le Giro 1949*²⁹, au moment surtout, de l'arrivée à Trieste. « Les gens criaient : “ Vive Coppi ”, mais c'était autre chose qu'ils voulaient dire, “ Vive Bartali ” et c'était à autre chose qu'ils faisaient allusion³⁰. »

Toi aussi, quand tu racontes la manière dont Federico Bahamontes franchissait en tête l'Aubisque ou le Portet d'Aspet pour s'emparer de points déterminants au classement du meilleur grimpeur... tu veux dire autre chose. « Une chose aussi extravagante et absurde que le Giro d'Italia à bicyclette serait-elle donc utile ? » demande Buzzati. « Bien sûr que c'est utile : c'est l'un des derniers hauts lieux de l'imaginaire, c'est un bastion du romantisme assiégé par les mornes puissances du progrès, et qui refuse de se rendre³¹. »

Il m'a semblé qu'en nous racontant *Les vingt-quatre victoires d'étapes du peintre Belgritte*, toi aussi, tu refusais de te rendre !

27. Gilles Baudry, *Présent intérieur*, Mortemort, Rougerie, 1998, p. 152.

28. Paul Emond, « Les vingt-quatre victoires d'étape du peintre Belgritte », *Marginales*.

29. Dino Buzzati, *Sur le Giro 1949. Duel Coppi-Bartoli*, Paris, Robert Laffont, 1984, n° 279, Été 2011, p. 113-159.

30. *Ibid.*, p. 95.

31. *Ibid.*, p. 163.

Mesdames, Messieurs

Chers consœurs, chers confrères,

Vous ne devez pas me trouver très sérieux en ces circonstances qui exigent pourtant un peu de tenue.

J'ai à peine parlé de *La Danse du fumiste*. Je n'ai pas évoqué l'histoire du faux aveugle qui veut nous en mettre *Plein la vue*³². Je ne vous ai rien dit de *La Visite du plénipotentiaire culturel à la basilique des collines*³³, un grand texte pourtant, auquel Paul a travaillé longtemps. Pas un mot non plus de ce safari-photo dans le Grand Nord qui offrira à notre auteur fasciné, paraît-il, par les phoques, les morses et autres pingouins, la couleur de son *Paysage avec homme nu dans la neige*³⁴. Et rien, rien, peut-être parce que ça me fait peur, de ce *Tête à tête*³⁵ où Médée s'invite « chez les petits bourgeois³⁶ »... Vous imaginez ça, ma femme qui m'agonit d'injures sur mon lit d'hôpital au point que, même l'annonce de mon suicide ne fait que décupler sa rage. Je vous demande pardon mais... m'aimer à ce point, c'est vraiment trop ! Et donc, je passe. En me rappelant simplement qu'il y a quelques années, en 1986, c'est tout neuf, le journal *La Cité*, avant de déposer la clé sous le paillason, a voulu jouer désespérément avec ses lecteurs en mettant en évidence, comme ça, sans crier gare, le caractère fictionnel de l'écriture journalistique. Vous voyez ça d'ici, retirer le masque, révéler ce qu'on cache, expliquer que l'on construit l'évènement et donc dire à son auditoire ahuri : « Vous savez, Paul Emond, c'est moi qui viens de le mettre en scène... »

Le passage de notre nouveau sociétaire vers l'univers théâtral ne va pas radicalement modifier sa trajectoire. Le miroir est toujours là, le double, l'ambiguïté, la transgression et surtout la « bouleversante absurdité³⁷ ». La poélerie s'est diversifiée mais on a toujours besoin de fumistes pour activer les feux de cheminée...

32. Paul Emond, *Plein la vue*, Bruxelles, Jacques Antoine éditeur, 1981 ; réédition Labor, coll. « Espace Nord », 1998.

33. *Id.*, *La Visite du plénipotentiaire culturel à la boutique des collines*, Bruxelles, Labor, 2005.

34. *Id.*, *Paysage avec homme nu dans la neige*, Éditions Dur-An-Ki, 1982 ; réédition Les Éperonniers, coll. « Passé Présent », 1989 ; réédition Labor, coll. « Espace Nord », 2006.

35. *Id.*, *Tête à tête*, Les Éperonniers, coll. « Maintenant ou jamais », 1989 ; réédition Labor, coll. « Espace Nord », 2005.

36. *Id.*, *Une forme de bonheur*, *op. cit.*, p. 53.

37. Joseph Duhamel, *Paul Emond*, *op. cit.*, p. 230.

Bien entendu, l'écriture théâtrale est toute différente, mais Paul Emond, très vite, va en attraper le virus, et loin de se soigner, il veillera, avec attention, à entretenir la maladie, voire à la développer. Avec d'autant plus de bonheur que le théâtre, plus encore que le roman, doit faire image, mettre en scène, capter la lumière, raconter une fable, et renvoyer surtout à cet univers pictural qui fascine tellement notre auteur. C'est qu'au théâtre — prenez *Les Pupilles du tigre*³⁸ par exemple — la « parlerie » est toujours aussi présente que dans le roman, peut-être plus. Meisterlick, le boucher qui avait toujours rêvé de devenir dompteur, n'est pas moins fumiste que Caracola. Mais comment dire ?, avec peut-être, dans le théâtre d'Emond, une joute plus serrée entre l'auditif et le visuel. Je n'en suis pas autrement surpris chez un créateur qui pourrait parfaitement faire sienne la devise de Bernard de Clairvaux : « Écoute, tu verras. » Il suffit d'ailleurs de voir Paul Emond — je veux dire de voir sa tête — pour comprendre au premier coup d'œil qu'il aurait pu faire carrière dans la vie contemplative. Pardonne-moi, Maja, mais c'est une évidence capillaire : même s'il fut un jour barbu, sa modestie crânienne indique à n'en pas douter une vocation monastique. Notre Secrétaire perpétuel peut d'ailleurs en témoigner³⁹. Mais cela, uniquement pendant la réception...

Si Paul Emond a été un remarquable professeur, s'il est un lecteur, un traducteur, un découvreur, un romancier, un essayiste — je n'ai même pas parlé de ses années si fécondes aux Archives et Musée de la littérature — et, bien entendu, un dramaturge, je m'en voudrais de ne pas souligner le travail très rare, vraiment exceptionnel, qu'il réalise du côté de l'adaptation théâtrale. C'est aussi une vocation. Et une vocation à haut risque. Presqu'une sorte d'inconscience. Pensez donc, adapter *Le roi Lear*, *La Tempête*, *La Nuit des rois*, *Le Marchand de Venise*, *Le Château*, *L'Iliade*, *L'Odyssée*, *Don Quichotte*, *Tristan et Yseult*... et j'en passe une dizaine, avec cette volonté d'offrir à la littérature un vrai costume de scène, voilà un superbe défi qui demande non seulement une relecture très personnelle des classiques mais suppose, Paul Emond y excelle, de découvrir ce qui est silencieux dans l'œuvre à adapter⁴⁰.

Je veux ajouter encore, ce qui m'a toujours beaucoup touché personnellement : l'attachement de Paul pour les troupes qui descendent dans la rue et se proposent de capter le public autrement. Qu'il s'agisse de sa collaboration avec « La famille

38. Paul Emond, *Les Pupilles du tigre*, Éditions Didascalies, 1986.

39. *Constellation d'Emond*, op. cit., p. 29.

40. Joseph Duhamel, *Paul Emond*, op. cit., p. 232.

magnifique » en Normandie, « La fabrique des petites utopies » à Grenoble ou... chez nous, bien entendu, « Les Baladins du miroir » — encore le miroir ! — il ouvre un espace où le dialogue entre le conteur et le bonimenteur offre au fumiste un formidable terrain d'exploitation.

Il y a quelques temps, je travaillais sur le paradis. Que voulez-vous, chacun s'occupe comme il peut. Et comme je ne suis pas du tout certain du chemin qui y conduit, j'ai pensé qu'il était grand temps de m'informer sur l'itinéraire. Coup de chance, coup de chance inouï : Paul passait par là. Ce que je vous raconte, qui est rigoureusement authentique, s'est déroulé dans un établissement que plusieurs d'entre vous connaissent bien, « Au Prof », à Louvain-la-Neuve, puisque, comme vous le savez, ce qui compte avec Paul Emond se passe assez souvent dans une taverne.

Connais-tu *L'Herbe qui tremble*⁴¹, me dit-il, le second roman de Paul Willems publié en 1942 ? Va sur un site ou chez un bouquiniste, mais tu dois lire ça. Me voilà donc, peu de temps après, dans le paradis de Willems, où Dieu voit d'un très mauvais œil le désir d'Adam. Sa colère est si violente qu'au moment où le premier homme touche la première femme, le paradis vole en éclats. À un point tel qu'on en retrouve des débris aux quatre coins du monde. Comme ceux de la tasse blanche et bleue du poète, translucide, à laquelle il tenait beaucoup. Novalis parlait déjà de ces débris-là, comme Yves Bonnefoy d'ailleurs, pour qui, je cite : « Le paradis est éparé, je le sais. / C'est la tâche terrestre d'en reconnaître / les fleurs disséminées dans l'herbe pauvre⁴². »

Comment retrouve-t-on le scintillement des origines ? Dans la rencontre amoureuse, répond Paul Willems, dans la mer, dans la pluie, dans l'orage... et dans l'herbe qui tremble.

Au paradis d'un imaginaire un peu décalé, toute l'œuvre de Paul Emond fait éclater l'enfermement du réel. Ce n'est pas qu'il soit jaloux et en colère, pas du tout. Non, simplement fidèle, magnifiquement fidèle à son illustre aîné, son initiateur comme il dit, celui qui l'a poussé à plus d'audace, à plus de liberté, et qui a provoqué en lui une véritable déflagration avec son premier livre : *Tout est réel ici*⁴³.

41. Paul Willems, *L'Herbe qui tremble*, Bruxelles, Éditions de la Toison d'Or, 1942.

42. Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, Paris, Mercure de France, 1997.

43. Paul Willems, *Tout est réel ici*, nouvelle édition, Bruxelles, Le Cri, 2006.

Je vous ai proposé quelques éclats seulement d'une œuvre scintillante depuis ses origines. Une œuvre jubilatoire, drôle, foisonnante. Mais qu'on ne s'y trompe pas : il y a du silence chez Paul Emond, beaucoup de silence, et de la gravité. C'est elle, surtout, qui m'a le plus touché.

À chaque conversation, nous sommes nombreux, je crois, à pouvoir en témoigner, Paul s'efforce de faire grandir la parole de son interlocuteur. Vous pouvez donner plusieurs noms à cette attitude assez rare aujourd'hui : bienveillance, générosité, bonté. Mais attention, cet homme réservé, mystérieux et proche, avec son écharpe rouge à la Toulouse-Lautrec, peut aussi, malicieux, vous interroger avec insistance, comme si, même à l'éméritat, le professeur voulait encore apprendre quelque chose de ses étudiants...

Mesdames, messieurs,
Chères consœurs, chers confrères,

Vous avez conscience que tout ce que je vous ai dit jusqu'à présent n'était que pure fiction.

Il est temps que je retransverse le miroir pour vous signaler, Monsieur, que nous venons de rejoindre la réelle réalité, que vous n'êtes pas ici à la *basilique des collines* mais à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Le *plénipotentiaire culturel* que vous devenez officiellement aujourd'hui est prié de ne pas chercher la petite porte de service de cette belle salle du trône. Et si vous avez découvert, déjà, en participant à quelques-unes de nos réunions, qu'il y avait plusieurs *fumistes* parmi nous, n'essayez pas de nous en mettre *plein la vue* car, n'en déplaît à votre imagination débordante, je vous signale que, même par temps de *neige*, nous ne sommes pas habitués à siéger *nus* devant le magnifique *paysage* de la Place des Palais. Je vous le dis en toute amitié, Monsieur, vos troubles de vision ne sont pas recommandés ici.

Et n'oubliez pas que le second samedi du mois, lorsque nous dansons tous sur le lac de la grande table ovale de la salle Jules Destrée, l'ange Gabriel est là. C'est vous qui l'avez inventé, Monsieur, dans une de vos récentes pièces de théâtre, pour rappeler à chacun, je le cite en vous citant, tout à la fin de la seizième séquence : « un jour, nous aurons tous disparu et cette maison elle-même n'existera plus. Plus personne ne saura que nous avons été ici ensemble aujourd'hui⁴⁴ ».

Franchement, Monsieur, au moment où nous faisons l'effort de vous recevoir dans notre compagnie, vous auriez pu choisir des propos... un peu moins réalistes !

Soyez quand même le bienvenu !

Réception de M. Paul Emond

Discours de M. Paul Emond

Merci infiniment, cher Gabriel, pour ce portrait bien flatteur d'un bricoleur de théâtre et de récits. Que se promènent dans ces textes des personnages de mystificateurs et de fumistes n'est sans doute pas étranger à mon questionnement parfois dubitatif sur mon propre statut d'écrivain. Et voilà, cependant, que m'est offert le beau privilège d'être membre de l'académie ! Au seuil d'un de ses romans, Vladislav Vančura, un auteur pragois qui m'est cher, rappelle qu'il y a « toute sorte d'extravagances disséminées au gré du hasard¹ ». Celle-ci en est une qui m'émerveille au plus haut point.

Comment ne pas dire mon plaisir d'être accueilli par l'ami prêtre et écrivain avec lequel le non-croyant que je suis a l'avantage de poursuivre régulièrement un libre dialogue, par le frontalier — comme il se définit lui-même — entre l'actualité, la littérature et la Bible ? Adalbert Stifter, cet autre romancier que je relis souvent, invitait à « saisir l'ineffable animant les choses présentes² ». C'est là un des programmes les plus stimulants de la littérature ; j'en admire la mise en œuvre dans chacun des livres signé par Gabriel Ringlet. Un grand souffle spirituel et poétique les traverse, en quête de ce qui transcende l'actualité toujours sensible qui s'y trouve évoquée.

1. Vladislav Vancura, *Marketa Lazarova*, traduit du tchèpe par Milena Braud, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1993, p. 23.

2. Adalbert Stifter, *L'arrière été*, traduit de l'allemand par Marine Keyzer, Paris, Gallimard, 2000, p. 265.

Merci également d'avoir, dans cet accueil, associé à ma personne celle de Maja, ma compagne de tant d'années. Sans le grand art de ses collages, sans l'exigeante *intranquillité* — pour reprendre le beau mot du livre majeur de Fernando Pessoa —, dont elle fait preuve dans notre constant tête-à-tête sur nos démarches respectives, sans sa culture enracinée dans le foisonnement artistique de l'Europe centrale, je n'aurais guère, c'est l'évidence, emprunté que des chemins au décor bien plus banal.

Chères consœurs et chers confrères qui me faites l'honneur de me recevoir parmi vous, chers amis,

Paul Willems, que j'ai toujours considéré comme mon initiateur en écriture, était de notre académie un membre éminent. Son attention, les longues conversations que j'ai pu partager avec lui, ses lectures critiques de mes premiers textes m'ont offert la clé qui ouvre la porte du domaine enchanté. Au théâtre, il a inventé une langue dramatique d'une totale originalité. Ses pièces, aussi bien que ses romans et ses récits, portent un monde au rayonnement magique et ont fait dire qu'il était le dernier descendant du grand romantisme allemand. Je tenais, en cette circonstance, à rappeler l'immense écrivain qu'il était.

Je n'ai pas eu la chance de connaître Lucien Guissard auquel je succède. Celui qui vient de me recevoir fut, par contre, son étudiant, son assistant et son successeur à l'université ; dans l'ouvrage collectif publié par ses soins pour l'éméritat de son maître, il a mené le long entretien qui représente de celui-ci, comme l'a dit notre confrère Yves Namur, un véritable « testament spirituel³ ». Mon parrain d'aujourd'hui aurait donc été bien plus qualifié pour évoquer mon prédécesseur. On jugera de l'inconfort de ma situation. « Si tu n'as qu'un pied pour danser, ne te hasarde pas au centre de la piste⁴ », écrivait mon ami, le poète Alexis Gayo. Mais pour avoir vécu depuis plusieurs mois en compagnie de l'œuvre de Lucien Guissard, pour avoir découvert l'impressionnante personnalité de celui-ci, je tenterai au moins de faire entendre la profonde estime que l'une et l'autre m'inspirent.

3. Yves Namur, *Réception de Gabriel Ringlet*. Séance publique du 26 septembre 2009 [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2009. Disponible sur : <www.arllfb.be>.

4. Alexis Gayo, *Fumée blanche, fumée noire*, Genappe, Le Temps suspendu, 1973, p. 36.

Rappelons-nous. Lucien Guissard est né en 1919, dans le petit village de Mousny, au cœur de l'Ardenne. Rien ne prépare au parcours qui sera le sien l'aîné de dix enfants d'une famille de petits agriculteurs. Mais il est remarqué dès l'école primaire, ses frais de scolarité sont pris en charge par l'Église et il peut faire en internat, loin de chez lui, des humanités classiques. La vocation religieuse, venue, confie-t-il, comme « un désir qui mûrit et qui va doucement vers l'assentiment⁵ » l'amène bientôt à choisir la congrégation des assumptionnistes. Elle est « accueillante pour tolérer un tempérament farouche et rétractile ; on y entretient une ambiance (...) de simplicité, de familiarité un peu plébéienne. L'Église a aussi ses “ grandes familles ”, son aristocratie monastique ; ce n'est pas mon monde ; il faut de tout pour faire l'Église⁶ ». Ces mots dessinent déjà le personnage.

Après ses études de théologie à Saint-Gérard, il est ordonné prêtre en 1943. Ses supérieurs l'envoient obtenir à Louvain un diplôme de sciences politiques et sociales. Puis, il se retrouve brièvement à Rome, assez cependant pour se découvrir à l'égard de l'Italie, des paysages méditerranéens et de la culture antique une passion qui ne le quittera jamais. On l'installe bientôt à Paris. Le groupe de presse Bayard étant propriété des assumptionnistes, le voici à la rédaction du journal *La Croix*. « Rien, absolument rien, ne me désignait pour cette affectation dont l'obéissance religieuse a seule décidé. » « Religieux journaliste, c'est mon identité. Carte professionnelle n° 3122. » Avec humour, il ajoute : « La carte ne connaît que le journaliste⁷. » Il sera de ceux qui sortiront *La Croix* de son dogmatisme pour en faire un journal d'information moderne malgré, écrira-t-il, « le handicap idéologique qu'il porte par vocation⁸ ». Plus tard, pendant plusieurs années, il assurera même la rédaction en chef du quotidien.

Il est d'abord rédacteur aux informations économiques et sociales. *Catholicisme et Progrès social*, son premier livre, puis un volume sur le personnalisme d'Emmanuel Mounier, se feront l'écho de cet engagement dans les débats de société.

Dès 1955, il est chargé du feuilleton littéraire du journal. Il le tiendra pendant cinquante ans. Soit plus de deux mille chroniques

5. Gabriel Ringlet et Lucien Guissard, « Géographie. Chemins d'exode et de fraternité », *La Puce et les Lions*, Bruxelles, De Boeck Université, 1988, p. 33.

6. Lucien Guissard, *Histoire d'une migration*, Paris, Desclée De Brouwer, 1979, p. 49.

7. *Id.*, *Le Temps d'être homme*, Paris, Flammarion, 1990, p. 79.

8. *Ibid.*, p. 78.

hebdomadaires, sans compter sa participation à de nombreuses revues. On croirait entendre encore crépiter sa machine à écrire... Très vite, le milieu littéraire parisien, des mondanités duquel il restera toujours à l'écart, a pour ses articles la plus grande attention. Le « liseur professionnel » — ainsi se nommera-t-il — dira avoir lu plus de quinze mille livres. *Écrits en notre temps*, qu'il publie en 1961, analyse la dimension sociale et spirituelle de l'œuvre d'une dizaine d'écrivains majeurs de l'époque. Puis, en 1969, c'est *Littérature et Pensée chrétienne*, où il interroge ce qui se brasse entre tradition et modernité, ainsi que la place des écrivains d'inspiration chrétienne dans le contexte littéraire et philosophique mouvementé de l'après-guerre et des années soixante.

Il lui reste à écrire ses plus beaux livres. Une digue se rompt, l'oiseleur se métamorphose en oiseau. Lucien Guissard ne se contentera plus d'observer comment les autres racontent, il racontera lui aussi. Une veine autobiographique renouvelle son écriture et la dote d'une surprenante liberté. Deux ouvrages essentiels verront le jour à dix ans d'intervalle : *Histoire d'une migration*, peut-être son texte le plus accompli, où il confie son itinéraire dans le monde et, plus encore, le parcours intérieur qui lui a correspondu ; et *Le Temps d'être homme*, où de longues réflexions élargissent encore ce témoignage. Un troisième texte plus court, le vibrant *Le Vieil Homme et la Rivière*, paraîtra en 1999.

Comme en écho, il s'engage dans la fiction. Les nouvelles des *Chemins de la nuit* font de l'intensité de la rencontre un de leurs thèmes essentiels. « Ne parle pas trop, dira un instituteur devenu berger à l'exilé politique qu'il recueille un soir. Quand on a reçu le vent, cela se voit sur le visage⁹. » C'est que de tels êtres ont pris des chemins de traverse pour avoir connu, commente l'auteur, « l'apprentissage des paroles qui tombent d'épuisement¹⁰ ». Il leur reste le refuge de l'ombre. « Il n'y allait jamais du temps de ces exploits, est-il dit à propos d'un autre personnage ; il découvrait une nuit qui n'est pas ténèbres¹¹. » Là nous mène le récit de ces fragiles itinéraires, à proximité d'une aube qui va naître.

Dans le long roman *La Ressemblance* qu'il publie ensuite et dont le narrateur lui ressemble comme un frère, se développe, parmi d'autres sujets, un ambitieux projet imaginaire : superposer à travers l'espace et le temps deux figures remarquables : dans l'antique Ionie, une jeune fille ayant servi de modèle à une mosaïque ; dans un village ardennais d'aujourd'hui, une vieille

9. Lucien Guissard, *Les Chemins de la nuit*, Paris, Le Centurion, 1985, p. 194.

10. *Ibid.*, p. 191.

11. *Ibid.*, p. 210.

femme à laquelle l'auteur a donné bien des traits de sa propre mère. Une façon très suggestive de rappeler que l'une et l'autre régions appartenaient au même grand empire ; que la même culture gréco-romaine y a régné, cette culture dont l'auteur d'*Histoire d'une migration* était si profondément imprégné qu'il s'était découvert en lui un « double méditerranéen¹² ».

Sur un ton tout aussi personnel, il évoquera encore ces mêmes sources culturelles et spirituelles dans *Les Promesses de la mer*, récit de voyage et de méditation. Quant à son dernier livre, il le consacrera en 1999 à l'histoire et au présent de son ordre religieux. Geste de fidélité et de reconnaissance : « Mais qui, sinon ma Congrégation, a fait de moi un “ écrivain ” ? Qui, sinon l'Église¹³ ? », s'était-il demandé bien des années plus tôt.

Le journalisme, Lucien Guissard assure l'avoir pratiqué, « avec la ferveur d'une deuxième vocation¹⁴ ».

Rude apprentissage pour celui qui sortait, je reprends encore ses mots, du « vase clos d'un catholicisme formé à serrer les rangs et à se croire immuable¹⁵ ». « Candide, écrit-il en une image suggestive, était entré dans la tour de Babel, la fleur à la plume. Il ne se doutait pas que c'était Babel, modèle perfectionné, labyrinthe, officine d'explosifs (...)»¹⁶. » Un épisode dont il tirera leçon : en 1956, Mauriac, dans son *Bloc-notes*, a sur l'école libre un avis qui n'est pas celui de *La Croix*. Imprudemment sans doute, notre journaliste traite l'écrivain de « sophiste ». Celui-ci, piqué au vif, d'une plume aussi acerbe que talentueuse, répond au « révérend Père » qu'il va lui « retrousser la soutane¹⁷ » et énumère les prises de positions peu glorieuses de *La Croix* par le passé. Le jeune « révérend Père » se le tiendra pour dit... Par la suite, les relations entre les deux hommes se feront, d'ailleurs, très cordiales.

Remarquable est l'ouverture d'esprit dont, sans déroger à ses convictions, Lucien Guissard fait preuve face à l'évolution rapide des mentalités. Tout aussi remarquable est la réflexion permanente que, des années durant, il mène sur la pratique même de son métier. Précepte fondamental : « Il faut faire du journalisme en jugeant le journalisme, en se jugeant soi-même¹⁸. » Les deux chapitres sur

12. Lucien Guissard, *Les Promesses de la mer*, Paris, Desclée de Brouwer, 1993, p. 144.

13. *Le Temps d'être homme*, op. cit., p. 202.

14. *Ibid.*, p. 89.

15. *Ibid.*, p. 20.

16. *Histoire d'une migration*, op. cit., p. 83.

17. « Géographie. Chemins d'exode et de fraternité », *La Puce et les Lions*, op. cit., p. 28.

18. *Le Temps d'être homme*, op. cit., p. 78.

l'information que contient *Le Temps d'être homme* seraient à méditer, aujourd'hui plus encore qu'hier, par tous ceux qui ont pour profession de traiter ce qu'il appelle le « Minotaure dévorant et perfide qui se nomme l'actualité¹⁹ ». Tout y est dit sur la puissance du mythe que celle-ci représente, sur la tyrannie du nouveau, sur le mimétisme des organes de presse ; sur la nécessité d'une transmission contrôlée et accessible de l'information ; et, plus encore, sur l'éthique indispensable à ceux qui en ont la charge. Attentif également aux accointances nombreuses que présentent narration journalistique et narration romanesque, Lucien Guissard ouvre, ce faisant, un champ de recherche passionnant. Il l'arpentera lui-même dans plusieurs enseignements, en France, aux États-Unis, en Amérique de Sud, de même qu'au département de Communication sociale de l'Université de Louvain, où il sera titulaire du cours « Littérature et journalisme ».

La littérature, revenons-y. Et d'abord au « liseur professionnel » qui l'a commentée si longtemps. Quand il débute à *La Croix*, l'essentiel de son bagage littéraire est encore, de par sa formation, tourné vers le passé. Il lui faut donc, comme il l'expliquera avec une douce ironie, « déchirer les bandelettes et se libérer du culte des morts ». Ce qui sera fait sans délai, même si le goût des classiques ne le quittera jamais, bien au contraire. « Parmi les morts, il y avait aussi une conception frénétiquement moralisante de la critique, pratiquée dans le milieu catholique et encore dans les années 50²⁰. » On devine le grand pas de côté tout aussi rapidement effectué. Toujours, cependant, lui importera de faire entendre le lieu d'où il parle. « Qu'avez-vous à dire qui soit audible par tous mais qui soit de vous²¹ ? » : à cette question qu'il adresse un jour à d'autres chrétiens, il répond pour son compte sans ambiguïté, rappelant le précepte de Montaigne : « avoir en toute occasion des opinions qui soient vraiment de lui²² ». Ce qu'il écrira de la littérature de son temps s'affirmera comme parole d'un croyant, curieux et ouvert, à la recherche « des points de passage entre l'autre et moi-même²³

À plusieurs reprises également, il affirmera la nécessité pour le critique d'avoir un style immédiatement reconnaissable. « Sans quoi, prévient-il, on avancerait couleur de grisaille, sans visibilité

19. Lucien Guissard, *Écrits en notre temps*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1961, p. 283.

20. Lucien Guissard, « L'Expérience de la littérature », *Bulletin de l'Académie royale de langue et littérature françaises*, Tome LXIX, n° 1-2, Bruxelles, Palais des Académie, 1991, p. 59.

21. *Ibid.*, p. 185.

22. *Le Temps d'être homme*, *op. cit.*, p. 214.

23. « L'expérience de la littérature », *op. cit.*, p. 61.

pour autrui, (...) et on retomberait dans un syncrétisme, remarquable seulement par sa bonne volonté, une sorte d'œcuménisme mou ; il faut s'exercer à être soi-même, par une transparence, un ton, une voix²⁴. »

Lui importe, dans toute œuvre qu'il aborde, la façon dont elle se présente en témoin de son temps, dont elle éclaire l'homme d'aujourd'hui, « l'homme dans tous ses états²⁵ », précise-t-il ; lui importe tout autant, sinon plus, d'y découvrir en quoi et comment cette œuvre est un lieu privilégié d'expression du spirituel. Il pratiquera ainsi ce que l'on appelait alors une « critique d'interprétation », dans la lignée des grands critiques chrétiens que furent Albert Béguin ou Pierre-Henri Simon, avec la volonté « proche du parti pris, encouragée par la littérature elle-même, de lire dans les livres autre chose que la littérature²⁶ ».

Une recherche du sens, donc, délibérée, puisque, ne cessera-t-il de répéter, « la littérature est une prodigieuse école de la question²⁷ ». Mais une recherche qui toujours saura se démarquer d'autres lectures où bien trop vite, on se contente d'extraire le contenu « et la littérature tombe comme un revêtement sans intérêt reconnu²⁸ ». Car le passionné trop le fait littéraire lui-même, la richesse des univers, la chair des mots, la force des constructions narratives. Car il sait, en grand lecteur, qu'une œuvre de qualité ne se réduit jamais à une signification univoque, que le sens est toujours, « problématique²⁹ », voire que la principale caractéristique de la littérature, comme le rappelle aujourd'hui encore un Enrique Vila-Matas, est « d'échapper à toute détermination essentielle, à toute affirmation qui la stabilise³⁰ ». Découvrant qu'un autre critique a écrit, très amicalement d'ailleurs, que le Père Guissard utilise « une grille de lecture chrétienne³¹ », il ne proteste pas vraiment mais fait entendre que, si l'on tient à parler de « grille de lecture », alors la sienne a « vocation à s'ouvrir³² », et ce pour approcher au mieux le

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*, p. 154.

26. « L'Expérience de la littérature », *op. cit.*, p. 60.

27. *Histoire d'une migration*, *op. cit.*, p. 250.

28. Lucien Guissard, *Littérature et Pensée chrétienne*, Paris, Casterman, 1969, p. 201.

29. *Le Temps d'être homme*, *op. cit.*, p. 132.

30. Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, traduit de l'espagnol par André Gabastou, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2006, p. 20.

31. François Nourissier, « Une histoire d'amour », *La Puce et les Lions*, *op. cit.*, p. 152.

32. Lucien Guissard, « Discours de M. Lucien Guissard », Séance publique du 20 juin 1987, *Bulletin de l'Académie royale de langue et littérature françaises*, Tome LXV, n° 2, Bruxelles, Palais des Académie, 1987, p. 112.

fabuleux qui imprègne le cœur du romanesque et du poétique. Ce terme « fabuleux », il se plaît d'ailleurs à le nommer « avec gourmandise et gratitude³³ ».

Une grille qui a « vocation à s'ouvrir » ! Est-ce donc encore une grille ? Goûtez, je vous prie, cher amis, la pointe d'humour qui habite une telle expression. Un humour, ou une ironie discrète, souvent au rendez-vous, quand on le lit avec attention. De même, d'ailleurs, que le regard sceptique qu'il porte sur tout prosélytisme, d'où qu'il vienne. Je m'en voudrais aussi de figer mon prédécesseur dans sa seule stature intellectuelle : l'homme aimait trop pour cela, j'énumère dans le désordre, le western, le football, le jazz, le whisky, les bonnes tables — à commencer par celles qu'offre la cuisine italienne traditionnelle, tels « la vraie *pasta* et un morceau de véritable *arrosto*³⁴ », nous confie-t-il, dans *Le Temps d'être homme*, au détour d'un chapitre consacré, pourtant, à l'état actuel de l'Église...

Ses auteurs de prédilection ? Certes, les grands écrivains déjà accomplis lorsqu'il débute, les Green, Mauriac, Malraux ou Saint-John Perse. Et puis Buzatti, Gracq et, plus encore, Yourcenar. D'autres voix, qu'il découvrira, chemin faisant. Tel Jean Cayrol, à propos duquel nous aurions été, Lucien Guissard et moi-même, en parfaite connivence ; ou Jean Sullivan, le prêtre et romancier qui fut son ami : de la littérature d'inspiration chrétienne, Guissard dira qu'avec les nouvelles générations, « la foi prend des chemins de traverse³⁵ » ; ou encore Le Clézio, dont il applaudit l'apparition et l'immense qualité de conteur. S'il est peu sensible au nouveau roman — il reconnaît cependant du talent à Robbe-Grillet et salue le grand écrivain qu'est Claude Simon —, s'il est moins sensible encore au remue-ménage expérimental des années soixante et septante, son évolution à l'égard des « chantres du nihilisme et de la néantisation³⁶ », comme d'autres ont été jusqu'à les nommer, est le plus bel exemple du questionnement qu'il n'a cessé de s'imposer ; Beckett, Ionesco, Cioran ont d'abord rebuté totalement le jeune critique ; « le temps est venu ensuite où je sus écouter d'une autre oreille », dira-t-il plus tard ; et il ajoutera — parole rare et qui mérite salut et grand respect : « Je dois beaucoup d'excuses à Beckett³⁷. »

33. « L'Expérience de la littérature », *op. cit.*, p. 57.

34. *Le Temps d'être homme*, *op. cit.*, p. 195.

35. *Ibid.*, p. 150.

36. Marcel Lobet, « Réception de M. Lucien Guissard », Séance publique du 20 juin 1987, *op. cit.*, p. 99.

37. *La Puce et les Lions*, *op. cit.*, p. 70.

Il a lu tant de livres, le « critique au long cours³⁸ », comme il se nommait aussi ; il n'a pourtant jamais cessé de s'émerveiller chaque fois qu'une œuvre de talent se présentait à lui. « Le Père Guissard a été et reste l'honneur de notre métier³⁹ », a écrit Charles Le Quintrec, qui fut longtemps critique littéraire à *Ouest-France*.

« Un jour de septembre, le pays s'éloigna⁴⁰. » Ainsi commence *Histoire d'une migration*. D'emblée est soulignée la marque indélébile provoquée par la séparation. D'avec la famille tant aimée, dont il dit très sobrement la pauvreté extrême. D'avec le village natal, qu'en son for intérieur il nomme le « pays de l'ortie blanche ». À ces origines qui ont façonné, je le cite, « l'être pudique, taciturne, rude d'écorce et vulnérable⁴¹ », il reste indéfectiblement fidèle. La terre d'Ardenne est son paysage intérieur essentiel, une Ardenne presque philosophique qu'il transportera, écrit Gabriel Ringlet, « dans un vase d'argile tout au long de sa migration⁴² ».

Il serait passionnant de montrer dans le détail comment un tel attachement est si souvent présenté, à travers toute l'œuvre, comme le fil d'Ariane qui, en même temps que la foi religieuse et une solide formation classique, permet de ne pas se perdre dans l'exploration du « labyrinthe du monde ». Cette expression « labyrinthe du monde », Guissard l'emprunte à Marguerite Yourcenar et à Comenius, le grand humaniste tchèque ; il insiste particulièrement sur la façon dont elle résonne en lui, pour faire entendre, dit-il, « la difficulté de voir clair et de trouver l'issue⁴³ ».

« Rien de ce qui est humain ne nous épargne le labyrinthe (...) », écrit-il encore. « La littérature n'est jamais qu'une attestation de ce qui me touche au plus profond : le formidable inachèvement de l'esprit, le désordre du monde⁴⁴. »

D'autres images tout aussi chargées de références classiques et mythologiques prennent le relais pour décrire cette quête essentielle sur laquelle il ne cesse de méditer : ainsi évoque-t-il une « longue traversée du dedans », ou son « humble odyssee⁴⁵ », ou encore une

38. « L'expérience de la littérature », *op. cit.*, p.68.

39. Charles Le Quintrec, « Un beau métier », dans Gabriel Ringlet et Lucien Guissard, *La Puce et les Lions*, *op. cit.*, p. 131.

40. *Histoire d'une migration*, *op. cit.*, p. 13.

41. *Ibid.*, p. 14.

42. Gabriel Ringlet, « Des rides sur le sable », dans *La Puce et les Lions*, *op. cit.*, p. 16.

43. Lucien Guissard, *Les Promesses de la mer*, Paris, Desclée de Brouwer, 1993, p. 113.

44. *Le Temps d'être homme*, *op. cit.*, p. 163.

45. « Discours de M. Lucien Guissard », *op. cit.*, p. 113.

navigation dans un monde menacé par « l'ouragan de l'incertain⁴⁶ ».

En partant de ces images, il serait aisé de décrire une géographie intime d'une grande richesse. On s'attacherait pour une part importante à l'itinéraire spirituel et intellectuel. On y verrait Lucien Guissard observer la mutation des mentalités, s'inquiéter (je le cite) du « parfum de musée⁴⁷ » qu'y prend de plus en plus la culture générale à laquelle l'avaient initié les humanités gréco-latines — « j'appartiens à une espèce en voie de disparition⁴⁸ », en arrivera-t-il même à dire — ; on le verrait aussi dialoguer avec des univers philosophiques qui ne sont pas les siens, s'interroger sur la place de l'Église dans le monde d'aujourd'hui, voire même, l'expression est très belle, « donner valeur à l'incertitude », ce qui « est une condition de la quête la plus grave⁴⁹ ». On le suivrait également dans sa méditation sur ce qu'il nomme « le grand gisement de l'imaginaire du temps⁵⁰ », dans sa passion pour l'Histoire, la « discipline irremplaçable⁵¹ », dit-il. On énumérerait, de même, les signaux multiples, tant d'ordre spirituel que sensitif, voire sensuel, que lui adresse ce qu'il appelle « l'énigme du beau⁵² ». On détaillerait, par exemple, sa découverte enthousiaste dans la campagne grecque ou italienne, de « petits chemins pierreux qui ne mènent pas à Rome⁵³ » ou son ravissement en contemplant un visage de statue antique qui « scrute l'éternité⁵⁴ ».

Quelques lignes du *Temps d'être homme* évoquent excellemment ce qu'aura été ce beau voyage humain : « Le temps vient où j'entrevois, avec un calme bonheur, la fin du sentier qu'il a fallu tracer dans cette forêt, le tracer seul, sans professeurs, sans mode d'emploi de la louange et de la critique, peu confiant dans les béquilles doctrinaires, avec une table d'orientation qui ne sera jamais entièrement juste. On m'accordera, je l'espère, que l'homme d'Église, en ce territoire de mots sans lois générales, est aussi, autant qu'on puisse le revendiquer, un homme libre. Cela ne facilite pas la vie⁵⁵. »

46. *Ibid.*

47. *Le Temps d'être homme, op. cit.*, p. 127.

48. *Les Promesses de la mer, op. cit.*, p. 7.

49. *Histoire d'une mutation, op. cit.*, p. 315.

50. *Les Promesses de la mer, op. cit.*, p. 34.

51. *Ibid.*, p. 145.

52. *Ibid.*, p. 90.

53. *Ibid.*, p. 93.

54. *La Ressemblance, op. cit.*, p. 104.

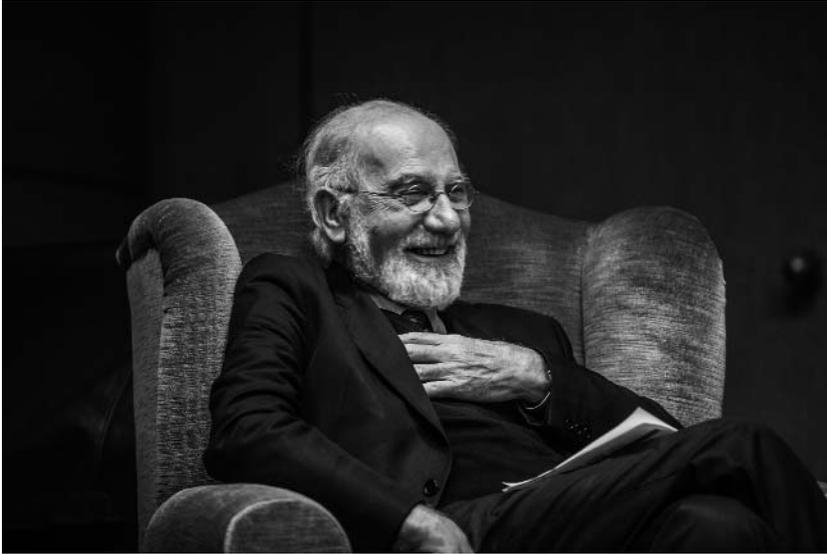
55. *Le Temps d'être homme, op. cit.*, p. 163.

C'est par un retour au pays natal que se termine le roman *La Ressemblance*, de même que le livre de voyage *Les Promesses de la mer*. C'est aussi par un retour au pays natal que se termine l'œuvre autobiographique. L'Ithaque de Lucien Guissard n'est pas entourée par la mer mais, non loin du village de Mousny, une eau s'écoule, celle de l'Ourthe, la rivière qui a baigné le décor de son enfance. En de très belles pages, *Le Vieil Homme et la Rivière* évoque une dernière fois la région qui lui est si chère, tout en y mêlant les réminiscences du voyageur. Laissons-lui les derniers mots : « La rivière, dans son petit univers champêtre, peut conduire l'esprit aussi loin et aussi haut que conduit la vue sur l'Océan Pacifique où j'ai cru contempler, un soir, l'image de l'infini, ou sur le paysage du Lac Majeur où j'ai passé des journées lumineuses, qui restent un bonheur pour la mémoire et pour le cœur⁵⁶. »

56. Lucien Guissard, *Le Vieil Homme et la Rivière*, Ortho, Éditions Éole, 1999, p. 7.

Signé Michel de Ghelderode

Séance publique du 24 novembre 2012



Roland Beyen. Photo © Michel Estas

De la note, de la notice, de ceux qui les rédigent et de Roland Beyen

Par M. Jean-Baptiste Baronian

Ce qui m'impressionne le plus dans le gigantesque corpus que constitue la Correspondance de Michel de Ghelderode colligée et établie par Roland Beyen, ce sont les notes et les notices.

Comment appelle-t-on au juste ceux qui les rédigent et qui aiment beaucoup y recourir ?

Dans les recherches que j'ai effectuées, je suis tombé en premier lieu sur le mot de *scoliaste*, que l'on peut également écrire *scoliaiste*, lequel mot est dérivé de *scolies*. Les scolies sont des petites notes ou des explications qu'on mettait autrefois sur la marge d'un manuscrit et qui s'appliquaient à des détails portant sur le sens et l'étymologie des mots, leur véritable prononciation, l'explication de certains faits biographiques, historiques ou géographiques.

Les premiers scoliastes se sont trouvés, dit-on, à Alexandrie, le « dépôt » des sciences et des arts dans l'Antiquité, et se sont d'abord, et surtout, intéressés à l'*Iliade* et à l'*Odyssée*, et ensuite à d'autres grandes œuvres grecques. On cite ainsi les jolis noms de Ptolémée Évergète et de Didyme d'Alexandrie, qui a appartenu à l'école d'Aristarque, et plus tard le nom d'Eustache dont les travaux, au XII^e siècle, ont porté autant sur les œuvres d'Homère que sur les livres saints.

L'érudit français Édouard Déaddé (1811-1872), un des innombrables collaborateurs du *Nouveau Dictionnaire de la conversation*

(1848), qui signait aussi Saint-Yves, en a parlé en ces termes : « Le règne des scoliastes, qui n'a pas été indifférent pour l'histoire de la grammaire, de la prononciation, de la prosodie ancienne, et qui nous a valu la conservation de passages précieux d'une foule d'écrits perdus, atteste à quelles minuties s'attachaient alors les savants les plus notables¹. »

Les scoliastes devenant, au fil des âges, de plus en plus savants, à l'instar d'Eustache, on en est progressivement arrivé à utiliser et à réserver le mot de scolies pour des notes savantes.

Première hypothèse : Roland Beyen est un scoliaste, digne héritier de Ptolémée Évergète, de Didyme d'Alexandrie et d'Eustache — le Ptolémée Évergète, le Didyme d'Alexandrie et l'Eustache des temps modernes, Michel de Ghelderode chez lui ayant remplacé Homère, Euripide, Aristophane, Pindare et consorts.

La deuxième appellation que j'ai rencontrée est celle d'*annotateur*. Dans les éclaircissements que j'ai lus çà et là à ce sujet, j'ai cru comprendre que l'annotateur, en général, n'est pas toujours bien vu dans le monde de la recherche. On lui reproche des notes par trop étendues, la manie ou le besoin de faire notes sur notes, sans pour autant qu'elles soient toujours instructives. Parfois même, leurs notes sont plus longues que le texte auquel elles se réfèrent.

En l'occurrence, on évoque le célèbre *Dictionnaire historique et critique* de Pierre Bayle (1647-1706) dont la première édition date de 1695 et dont on a dit qu'il est un des monuments du siècle de Louis XIV et, à juste titre, qu'il a constitué l'arsenal des Lumières. Mais, en même temps, les spécialistes s'accordent à reconnaître que les notes qui y figurent (elles occupent parfois les neuf dixièmes d'une page) sont si curieuses, si pleines d'esprit et d'érudition, si indépendantes et si libres qu'on serait bien fâché et bien déçu que Pierre Bayle en eût usé plus sobrement.

Éloge qu'on adresse aussi aux notes de l'abbé Jean le Laboureur (1623-1675) sur les *Mémoires* de Michel de Castelnau (1520-1592), notes des plus nombreuses et des plus développées, mais sans lesquelles des pans entiers de l'histoire de France et des guerres de religion au XVI^e siècle seraient, selon toute probabilité, restés dans l'ombre.

Deuxième hypothèse : Roland Beyen est un annotateur, digne héritier cette fois du grand Pierre Bayle et Jean le Laboureur.

1. Édouard Déaddé, « Scoliaste », *Nouveau dictionnaire de la conversation*, tome vingt-quatrième, Bruxelles, Librairie historique-artistique, 1844, p. 215.

La troisième appellation est plus triviale et plus courante : *commentateur*. C'est, bien entendu, la personne qui commente, qui fait des commentaires sur un texte dont elle a en principe elle-même établi l'édition, qui peut de surcroît les multiplier, voire en abuser et, par là, à cause de la surabondance de ses remarques, en arriver à fatiguer le lecteur. Dans la majorité des cas, le commentateur se refuse à placer les notes au bas de la page, préférant les renvoyer, si elles sont riches, à la fin du volume. Mais qu'elles soient en bas de la page ou à la fin du volume, elles sont imprimées, comme chacun le sait, dans un caractère inférieur à celui du texte principal, ou encore dans une police distincte.

On cite d'habitude Voltaire et ses notes à propos des *Commentaires sur le théâtre de Pierre Corneille* (1764). D'aucuns, des experts, et pas forcément des voltairiens et des voltairologues, prétendent d'ailleurs qu'on doit les prendre comme modèles d'un bon système de notes, quoiqu'elles soient très critiques et tendancieuses.

Troisième hypothèse donc : Roland Beyen est un commentateur, émule de Voltaire dont il partagerait les opinions et la manière rigoureuse de travailler, un dramaturge chassant l'autre, Michel de Ghelderode ayant pris ici la place de Pierre Corneille.

Par contraste, la quatrième appellation n'est guère utilisée. Elle ne sonne pas non plus agréablement à l'oreille : *apostillateur*. Au cours d'une conversation ou dans un discours, il convient de bien l'épeler afin d'éviter qu'elle soit mal entendue et par conséquent mal comprise. L'*apostillateur*, c'est celui qui apostille, c'est-à-dire celui qui ajoute quelque chose à un écrit, le sien propre ou l'écrit d'un autre, soit en marge, soit au bas de la page. Au sens péjoratif, c'est également celui qui renchérit sur un texte qui n'a pas toujours besoin d'être explicité. Dans ce cas, on dit aussi *apostilleur*.

Quatrième hypothèse : Roland Beyen est un apostillateur.

Dans mes pérégrinations livresques, abondantes, je l'avoue, mais somme toute peu fructueuses, comme si les questions dont je parle aujourd'hui devant vous n'offraient pas le moindre intérêt, je suis aussi tombé, mais je ne sais plus où au juste, sur *notulateur*, qui désigne un auteur de notules (des petites notes).

Chez Lachâtre, Bescherelle, Larousse ou Littré, j'ai relevé *noteur* (*noteuse* au féminin), un mot attesté par le *Dictionnaire de l'Académie française* depuis 1762 (dont la première édition remonte à 1694), un mot que je me garde cependant de retenir puisqu'il est hors sujet. Il désigne celui qui copie des notes de musique. Il est obsolète au profit de copiste, mais ce terme-ci n'est pas limité au seul domaine de la musique.

Par extension, on pourrait également dire que le noteur est aussi la personne qui prend des notes. Mais prendre des notes, ce n'est pas forcément faire des notes et des notices.

Je n'ai vu nulle part, en revanche, *noticiateur*, ni *noticeur*. J'en revendiquerais volontiers la paternité s'ils n'étaient pas tous les deux aussi barbares qu'*apostillateur*.

Comme vous le constatez, j'ai l'embaras du choix, l'embaras du vocabulaire.

En examinant de près les neuf volumes de la *monumentale Correspondance* de Michel de Ghelderode annotée par Roland Beyen — 6.201 pages ! —, j'ai noté — noteur occasionnel et aventureux — ces quelques chiffres :

- au tome 1 (1919-1927), il y a 262 notes et 144 pages de notices ;
- au tome 2 (1928-1931), 397 notes et 96 pages de notices ;
- au tome 3 (1932-1935), 300 notes et 32 pages de notices (petit chiffre qui s'explique par le fait que les correspondants sont souvent les mêmes que ceux des deux premiers tomes) ;
- au tome 4 (1936-1941), 350 notes et 54 pages de notices ;
- au tome 5 (1942-1945), 267 notes et 62 pages de notices ;
- au tome 6 (1946-1949), 290 notes et 36 pages de notices ;
- au tome 7 (1950-1953), 316 notes et 110 pages de notices (retour à un gros chiffre qui s'explique par le fait que nous sommes alors dans les années durant lesquelles sévit une ghelderodite aiguë) ;
- au tome 8 (1954-1957), 336 notes et 89 pages de notices ;
- au tome 9 (1958-1960), 281 notes et 51 pages de notices.

Soit au total 2.799 notes et 674 pages de notices.

Dans ces calculs nekrozotaresques, videbollesques et fantasmagorants, je ne compte pas les notes bio-chronologiques, les notes de lecture, les notices complémentaires et les notices particulières *ad libitum* [*sic*] que Roland Beyen a regroupées en annexes à la fin des volumes, mais qui font partie intégrante de son corpus. Et je ne compte pas davantage les introductions.

Ultime hypothèse : Roland Beyen est atteint d'une ghelderodite aiguë doublée d'une notite aiguë, qu'il ne faut pas confondre, bien sûr, avec une otite aiguë. Encore que je me sois quelquefois demandé si Roland Beyen ne souffre pas de troubles auditifs d'une espèce assez bizarre, puisque depuis 1962, depuis le 2 avril 1962

pour être précis, depuis donc un demi-siècle, il a particulièrement été sensible à la voix, au demeurant très belle, très claire et très châtiée, de Michel de Ghelderode.

Ah, la note !

Ah, le bonheur, le plaisir, la volupté de la note !

Ah, l'art de la note, de la notice et de la notule !

Ah, le vide abyssal, le gouffre béant d'inculture et d'inconnaisance, si la note, la notice et la notule n'existaient pas, si les Anciens, dans leur infinie sagesse, ne les avaient pas inventées !

Ah, la notite si singulière de Roland Beyen qui est merveilleusement contagieuse !

Grâce à elle, j'ai tant appris et tant découvert que je lui dois une reconnaissance incommensurable.

J'ai su ce que l'auteur de *La Balade du Grand Macabre* faisait presque chaque jour dans sa vie, et pourquoi il écrivait une lettre à celui-ci et à celui-là, et pourquoi il leur demandait ceci et cela, et pourquoi il leur racontait ceci ou cela, et qui était un tel et un tel, Murillo Mendes, Marcel Lupovici, Jan Boon, Jacqueline Trutat, Michel Bailly, Albert Lepage, George Hauger, Gabriel Figeys, Gilles Chancrin, Hervé Ameels, Prosper Thuysbaert, Louis De Winter, Louise Varèse, Michel Deltheil, Frank Sampson, Albert Luyten, Guy Verdot, Herman Van Overbeke et des dizaines d'autres...

Et j'ai su ce qui reliait exactement Michel de Ghelderode à Marie Gevers, Albert Willemetz, Paul Delvaux, André Blavier, André Pieyre de Mandiargues, Paul Damblon, André Reybaz, Jean Dutourd, Jean-Jacques Gaillard, Franz Hellens, Manuel Rosenthal, Émile Langui, Rachel Baes, Marcel Wyseur, Gaston Gallimard, Félicien Marceau, Robert Guiette, René Barjavel, Jean-Louis Barrault, Aldo Ciccolini, Jean Cocteau, Sacha Pitoëff, Benoît Braun, Jean Ray, mon cher Jean Ray, le frère de cœur et de tripes de Michel de Ghelderode, son alter ego dans l'imaginaire et le surnaturel, Jean Ray le Gantois magnifique, Jean Ray le démiurge, et des dizaines d'autres...

Au fond, Roland Beyen est tout à fois : scoliaste, annotateur, commentateur, apostillateur, notulateur.

Et pédagogue.

Et érudit.

Et fin lettré.

J'aime les fins lettrés fous de notes, de notices et de notules, je les aime énormément. Et je les aime d'autant plus, vous n'allez pas me croire, qu'ils me divertissent — je veux dire : qu'ils me sortent des sentiers battus.

Un jour peut-être, on dira les notes de Beyen, comme on dit le mot de Cambronne, la madeleine de Proust, le violon d'Ingres, les carabiniers d'Offenbach, les masques d'Ensor, les chats de Collette, les fraises de Wépion, les bêtises de Cambrai...

Un jour peut-être, on ne dira plus les notes. De la même façon qu'on dit les poubelles, les bottins, les kirs, les derricks, les diesels ou les fosbury, on dira tout simplement les beyens.

Sur l'œuvre de Roland Beyen

Par Mme Jacqueline Blancart-Cassou

Il y a un demi-siècle que Michel de Ghelderode a quitté ce monde, et un demi-siècle aussi que Roland Beyen lui consacre toute sa vie de chercheur et de critique. Je ne puis citer ici que les plus importants de ses nombreux travaux. D'abord, sa thèse, parue en 1971 sous le titre de *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*, « essai de biographie critique ». Il est plus difficile qu'on ne pense d'établir la biographie d'une personne dont le décès est récent ! Le critique a déjà raconté avec humour l'histoire de ses tribulations, en quête de témoignages... Comme Ghelderode avait constamment cherché à se forger une légende, il fallait prendre le risque, en rétablissant les faits, de mécontenter certains de ses amis, et surtout sa veuve, qui s'attendait comme on peut l'imaginer à une hagiographie : n'avait-elle favorisé le travail du chercheur que pour avoir affaire à un ingrat ? Roland Beyen a trouvé le courage d'affronter ces difficultés, au nom de la simple vérité, qu'il cherchait dans ses derniers retranchements. L'ouvrage a été réédité deux fois, et le sera sans doute encore. Il fera toujours autorité.

Peu après ce livre, où il avait parcouru la vie de l'écrivain et, dans une seconde partie, abordé l'analyse de sa personnalité, le critique allait s'attacher à l'étude de son œuvre dramatique dans un livre publié en 1974 aux Éditions Seghers ; on y trouve une présentation des principales pièces, puis la synthèse élaborée par le critique sous le titre « une dramaturgie de l'instinct », enfin une série de « textes et documents » concernant ce théâtre, en particulier la « chronologie de la vie et de l'œuvre de Ghelderode », établie d'après les agendas de l'écrivain, et très utile pour qui veut à son tour étudier son œuvre. Quelques années plus tard, en 1980, a eu

lieu à Paris puis à Bruxelles une exposition intitulée *Michel de Ghelderode ou la comédie des apparences*. Roland Beyen, qui a pris part à son organisation, en a rédigé le catalogue, et donné à propos de chaque document exposé un grand nombre de renseignements complémentaires et de détails qui n'avaient pas trouvé place dans ses études précédentes. Mais cette œuvre déjà très importante ne suffisait pas au bonheur du critique. Il lui a fallu entreprendre un travail titanesque, qui est la constitution de la *Bibliographie de Michel de Ghelderode*. Si l'on pense que la santé de Roland Beyen a été gravement atteinte, avant même la période que j'évoque, et plusieurs fois depuis lors, on se demande ce que serait sa production si son travail n'avait pas, à maintes reprises, été retardé par la maladie !

La *Bibliographie*, publiée en 1987, ne comporte pas moins de dix mille références ; elle présente d'abord un recensement exhaustif des écrits de Ghelderode, classés en fiction et non-fiction, publiée ou inédite, puis de ses interviews, publiées ou non. La troisième partie, sous le titre « Michel de Ghelderode devant la critique », énumère les études qui le concernent, et tous les comptes rendus qui ont suivi les éditions ou les représentations de ses œuvres. Il est même fait place à la critique inédite ; à feuilleter ces pages, on prend la mesure de la fascination qu'a suscitée Ghelderode. Et l'ouvrage est à peu près sans équivalent : sur quelle autre production littéraire a-t-on jamais réuni dans un volume autant de renseignements ? C'est un instrument indispensable à qui veut étudier quelque aspect que ce soit de l'œuvre de Ghelderode. Il faudrait, périodiquement, remettre à jour et rééditer cette impressionnante *Bibliographie*.

Notre critique aurait pu se contenter, dès lors, d'en préparer une future réédition, tout en rédigeant à l'occasion quelques articles, mais il avait mieux à faire : s'attaquer à la publication, en dix tomes, de la *Correspondance de Michel de Ghelderode*. Dans l'introduction du premier volume, en 1991, il exprimait l'espoir de terminer le dixième sept ans plus tard, l'année du centenaire de la naissance de l'écrivain ; or, ce dernier tome ne voit le jour qu'en 2012, vingt et un ans après le premier ! C'est que le nombre des documents retrouvés a largement dépassé l'attente du chercheur : si Ghelderode gardait toutes les lettres qu'il recevait, la grande majorité de ses correspondants conservaient aussi, précieusement, celles qu'il leur avait envoyées. Ils appartenaient pour la plupart, comme lui, à une génération d'épistoliers, qui ne s'était pas habituée à user couramment du téléphone ; et Ghelderode, devenant de plus en plus casanier au cours de sa vie, à mesure que sa santé se détériorait, et redoutant peut-être les rencontres, confrontations souvent décevantes avec la réalité, écrivait plusieurs lettres par jour,

parfois très longues, et ne cultivait plus ses relations amicales que par l'écrit. Quand son meilleur ami Marcel Wyseur est décédé en 1950, il y avait onze années que Ghelderode ne l'avait pas rencontré ; l'un habitait Bruges, l'autre Bruxelles. C'était loin !

Devant l'impossibilité de publier l'ensemble de cette correspondance, soit 15.000 lettres environ, ce qui aurait demandé au moins une quarantaine de volumes, et qui aurait noyé les épîtres vraiment intéressantes parmi toutes les autres, le critique a dû choisir. Il fallait bien, pour montrer les dialogues épistolaires, offrir à la lecture non seulement des lettres écrites par Ghelderode, mais un certain nombre de celles qu'il recevait. Le choix est plus généreux dans le tome 1, qui correspond à la première période de sa carrière : il écrivait moins de lettres, et ses correspondants, dont certains ont disparu, ne gardaient pas toujours ce qu'ils recevaient de lui ; le critique peut publier une très grande partie de ce qui est venu en sa possession. Quelle différence avec le tome 7, par exemple, qui correspond au temps où sévit à Paris ce que l'on a appelé la « ghelderodite aiguë » ! Il ne contiendra que quinze pour cent des documents retrouvés, et ce tome sera le seul à comporter deux volumes. On ne trouvera dans le tome 8 qu'une lettre sur quatre écrites par Ghelderode, une sur six reçues par lui, et dans le tome 9 une sur trois de lui, et une sur quinze qui lui ont été adressées !

L'apport du critique à cette publication consiste d'abord dans une introduction, assez différente dans le premier volume, où il doit expliquer ses principes et sa méthode, de ce qu'elle sera dans les tomes suivants : là, il s'attache surtout à donner d'avance un aperçu de l'intérêt offert par les dialogues épistolaires qui vont suivre ; il évoque en détail ce qu'a été la vie de l'écrivain au cours de la période couverte par ce volume, et dont les lettres sont l'écho. Après cette introduction, que le lecteur aurait tort de négliger car elle guidera efficacement son parcours, viennent les lettres elles-mêmes ; puis, en plus petits caractères, les notes, le « Répertoire des correspondants », enfin des « Annexes ». Les notes, comme on pouvait s'y attendre de la part d'un tel critique, sont très complètes ; il tient à ce que rien, dans cette correspondance, ne puisse demeurer obscur.

Quant au « Répertoire des Correspondants », c'est une vraie mine de renseignements : Roland Beyen consacre une notice à chacun d'eux, disant l'essentiel de ce qu'il était, et de ce qu'il a représenté pour Ghelderode, quand et comment ils se sont liés, et ce qu'est devenue par la suite cette relation. Ces notices sont d'un grand intérêt, du fait que Ghelderode a fréquenté surtout des écrivains et des artistes ; elles ouvrent donc des perspectives sur ce qu'a été la Belgique artistique et littéraire, dans la période de l'entre-deux guerres ; on y trouve aussi des renseignements sur l'époque de la

guerre, de l'Occupation et de ses suites ; bref, tout cela permet de situer l'écrivain dans ce vingtième siècle dont il disait qu'il n'était pas le sien ; il lui fallait y vivre pourtant, ce dont il a, dit-il, « moult enragé » ! L'intérêt des « Annexes » de chaque volume se situe sur un tout autre plan. Elles offrent des documents curieux : par exemple, dans le tome 1, le texte bien conventionnel que Ghelderode a rédigé « lors de son examen de commis à l'administration communale de Schaerbeek » ; le même examen devait mettre en lumière sa faiblesse en langue néerlandaise ! Autre exemple, moins amusant : les documents relatifs à sa mise en cause de 1944-45, qui figurent à la fin du tome 5... En somme, les différents apports du critique complètent la connaissance de l'écrivain que nous offre la lecture des lettres.

Rien sans doute ne peut nous renseigner sur une personne aussi bien que sa correspondance quotidienne, à condition que l'on ait en sa possession, et que l'on puisse comparer, les lettres qu'elle rédige à l'intention de destinataires nombreux et variés. La recension de cette correspondance par le critique tend vers l'exhaustivité, et c'est son premier mérite. Même les manques peuvent être un signe : Roland Beyen n'a découvert aucune lettre d'amour ; M^{me} de Ghelderode, qui n'en avait pas reçu de son époux puisqu'elle le voyait quotidiennement avant comme après leur mariage, a dit avoir brûlé, avec son accord, celles d'une amie française qu'il avait connue avant elle... Cette absence de lettres d'amour vient à l'appui de certaines révélations de l'œuvre, et confirme les constatations déjà faites par le critique dans le chapitre de sa thèse intitulé « Ghelderode et la femme » : peur de la femme, inhibition, tendance à se réfugier dans le rêve érotique au lieu d'affronter la réalité. Que de lettres d'amitié, en revanche, dans ces dix volumes ! On pourrait consacrer une étude à l'expression de l'amitié dans sa correspondance, ou à l'histoire de ses amitiés successives, amitiés masculines à peu près toujours (même sur ce plan, il se méfie des femmes...), amitiés nées parfois d'une sorte de reconnaissance : ainsi, il critiquait vivement Franz Hellens, mais dès qu'il se voit traité en ami par ce grand aîné, son regard sur lui change du tout au tout : il a besoin de se sentir estimé, mais surtout aimé, et rend avec usure l'affection qu'on lui témoigne ; ses lettres se font chaleureuses, intimes, fraternelles... jusqu'à ce qu'un fait, souvent minime, et pas toujours imputable à l'ami, éveille la susceptibilité de cet écorché vif, lui inspire des phrases vengeresses, lui fasse vouer aux gémonies celui qu'il a porté aux nues, et à l'occasion montrer la plus noire ingratitude à l'égard de quelqu'un qui pourtant naguère lui a rendu service...

On observe aussi avec amusement le côté caméléonesque de l'écrivain, comme dit le critique. Il varie à l'infini le ton de ses lettres,

grave avec les gens sérieux, multipliant les trouvailles comiques avec ceux qui apprécient l'humour, et ne cesse de modeler, non seulement le mode d'expression mais l'orientation de la pensée, voire les idées exprimées, sur la personnalité du destinataire. Autre sujet d'amusement : son attitude face aux honneurs, quand il en est l'objet. Apprenant à la fin de l'année 1931 qu'on va lui consacrer un numéro spécial de *La Nervie*, il se charge de solliciter des articles de ses amis, et le fait — je reprends ici les termes de Roland Beyen — « avec un acharnement et une dextérité tout à fait caractéristique de son étonnant mimétisme épistolaire ». Ainsi, dans sa lettre au poète Paul Neuhuys, c'est le ton de la plaisanterie, habituel entre eux, qui s'impose ; il feint d'être contrarié par cet hommage qu'on veut lui rendre :

Mon fils, il se passe des choses fort tristes, artistement tristes... Une revue qui veut ma déchéance définitive, *La Nervie*, va me consacrer un numéro spécial... Pas moyen d'échapper à cette sentence capitale... J'ai songé un instant au suicide, mais c'est la crise, et mourir coûte trop cher. Alors, j'ai résolu d'être Romain. Ou Japonais. Je me ferai hara-kiri, car kiri...ra bien, rira le dernier.

La lettre, bien entendu, ne s'achève pas sans qu'il demande à Neuhuys de « pondre » sur lui « un petit papier » (à charge de revanche !) et même d'en parler — sous « le scel » du secret ! — au peintre flamand Jaspers, dont il accepterait volontiers quelques lignes en néerlandais, avec un dessin évoquant *Escorial*, et dont il attend aussi qu'il en « confère » avec d'autres...

En offrant indiscrètement au public ces lettres qui n'étaient destinées chacune qu'à un seul correspondant, le critique, certes, livre l'homme à notre jugement, mais il nous permet surtout de suivre avec les yeux de Ghelderode et comme de l'intérieur de lui, les vicissitudes de sa vie. On perçoit en particulier la fragilité de sa santé, qui est assez bonne durant une quinzaine d'années, période de grande fécondité littéraire, et qui soudain va sombrer et entraîner une quasi-stérilité, avec des accalmies qui voient naître encore quelques œuvres, et son recours à certaines médications, à l'époque où il écrit *Sortilèges*. Plus encore que la maladie, dont il est capable de parler avec humour, les épreuves qu'il subit en 1945 ne peuvent qu'émouvoir le lecteur : jamais il n'avait eu conscience de « collaborer avec l'occupant » en évoquant sur Radio-Bruxelles les vieilles coutumes de son pays, et on le lui reprochait comme un crime. Pire, on le réduisait à la misère. Nous assistons à ses demandes de subsides à des amis, dans des lettres où percent l'humiliation et le désespoir. Le lecteur, qui suit sa vie comme celle du héros d'un roman, partage après sa souffrance la joie de la

revanche, quand son œuvre est fêtée à Paris, et qu'il peut écrire à ses interprètes :

Chaque soir, à la nuit, j'éclate de rire — peut-être comme le Démon — à la pensée qu'à Paris les théâtres s'allument, et que le moment vient où vous serez l'évêque auxiliaire, où vous serez l'effrayante Marguerite ! Cela — ce rire ! — me paye de toutes les persécutions, de toutes les avanies, croyez-moi.

Certes, l'histoire de sa vie ne s'achève pas sur ce succès, d'autres déceptions suivront, mais aussi d'autres satisfactions, jusqu'à l'aggravation de la maladie, et l'attente du « grand macabre ».

Il serait bien trop long d'énumérer toutes les richesses de cette publication. On pourrait y suivre l'histoire des relations de l'écrivain avec la troupe du Vlaamsche Volkstooneel, ou bien celle de sa montée vers la célébrité, née d'une éphémère vogue parisienne, qui a contaminé la Belgique et s'est répandue dans le monde entier. On pourrait parcourir les phases de la représentation d'une pièce, par exemple en 1956 celle de *Magie rouge* à Paris : enthousiaste quand il rencontre le réalisateur Gilles Chancrin et les interprètes, le dramaturge manœuvre habilement pour retirer à un autre le privilège de monter cette œuvre, il prodigue des conseils pour la mise en scène... très ému au moment où l'œuvre est représentée, il est très déçu à la lecture des critiques et finit par s'imaginer que Chancrin l'a trahi... Et que d'autres voies ouvertes à qui voudrait étudier un aspect précis de la vie de Ghelderode et du développement de son œuvre ! On regrette seulement que l'écrivain n'évoque guère dans ses lettres la genèse de ses pièces, l'obsession qui a engendré tel drame, les difficultés de la composition.... C'est là son jardin secret, où son ami le plus cher lui-même n'a pas ses entrées.

Sa relation avec cet ami, le poète brugeois Marcel Wyseur, constitue certainement la part la plus émouvante de la *Correspondance* ; elle se déploie dans plusieurs volumes, ayant duré plus de vingt ans, jusqu'à la mort du poète, et sans le moindre grincement. La lecture du tome 2 nous fait déjà assister à la naissance et au premier développement de cette amitié, dont le critique parcourt les phases à la fin du volume, dans sa notice sur Wyseur. On voit les deux hommes passer du « vous » au « tu », on apprend comment l'accueil si chaleureusement amical de Wyseur dans le décor de la vieille cité de Bruges qu'il fait découvrir à son ami, éveille chez Ghelderode un véritable enthousiasme (dont on retrouvera l'écho dans *L'Homme à la moustache d'or*). Alors commence leur échange de lettres fréquentes, quasi-quotidiennes à certaines époques, où ils usent tous deux du même ton, de la même verve gaillarde, dans un style truculent et fleuri, tantôt argotique,

tantôt archaïsant. Ces deux êtres fragiles et tourmentés édifient ensemble un univers imaginaire où ils jouent à l'envi des rôles de joyeux Flamands, grands buveurs et volontiers trousseurs de jupons... Mais ce jeu prend fin lorsque Wyseur tombe malade et que Ghelderode, que l'on pouvait croire égoïste, cherche à l'encourager, à lui faire espérer, du moins, des satisfactions d'amour-propre, à le divertir en lui disant mille folies. Lui, que l'on savait si susceptible, n'est nullement vexé quand son ami refuse de se voir dédier une pièce aussi compromettante que *Fastes d'enfer*. Marcel demeure « l'homme qu' [il] aime le plus en ce monde, avec qui [il aura] connu la meilleure communion spirituelle », et cette amitié aura mis en lumière ce qu'il a de meilleur en lui. C'est l'un des mérites de cette publication, que d'éveiller en nous une vraie sympathie pour l'homme Ghelderode, dans sa vérité et malgré ses faiblesses, par-delà son personnage et par-delà sa légende, complaisamment édiflée par lui et par d'autres.

Il faudrait évoquer bien d'autres aspects de la *Correspondance*, et bien d'autres mérites de l'immense travail accompli au fil des années par Roland Beyen, qui sait tout sur Ghelderode et autour de Ghelderode, bien davantage à n'en pas douter que n'en savait Ghelderode lui-même ! Du reste, les compatriotes du critique ne s'y sont pas trompés. On a vu sa thèse couronnée en 1971 par l'Académie Royale, on a applaudi son élection en 1994 comme membre de cette Académie, on sait qu'il a obtenu en 2000 le Prix Albert Counson, en 2008 le Prix Triennal Michel de Ghelderode, entre autres distinctions... jusqu'à la présente séance académique, qui est consacrée à sa dernière réalisation ; par « la dernière », j'entends la plus récente. Car, rassurons-nous, notre ami Roland n'en a pas fini avec Ghelderode !

Jeune correspondance éditée cherche investigateurs téméraires

Par Mme Laurence Pieropan

Au royaume éditorial des correspondances, les propositions de lecture foisonnent : correspondances d'Érasme, Descartes, Diderot, Green, Beaumarchais, Flaubert, Mauriac et, plus près de nous, dès 1982, dans la collection « Archives du futur », la correspondance de Constant Malva¹, les *Lettres* de Charles De Coster à Elisa, la correspondance Picard-Cladel, la correspondance de Marie Gevers, l'échange épistolaire entre Verhaeren et Zweig, entre Verhaeren et Rilke, ou encore la correspondance Queneau-Blavier.

À l'évidence, le genre épistolaire, lorsque des écrivains, des philosophes ou des artistes s'y adonnent, passionne tout autant que leurs œuvres de fiction, leurs essais ou leurs créations.

Faut-il imputer cet intérêt à une certaine mode de l'époque, et soupçonner chez ce lectorat une curiosité avide d'histoires vécues et rêvées, ou y voir, plus sérieusement, la poursuite d'une chimère : atteindre à la vérité d'une vie humaine ?

Dans le cas de Ghelderode, la première attente sera indéniablement comblée, quant à la seconde... la cohorte des exégètes est loin d'avoir sondé tous les secrets du personnage... : l'homme-aux-mille-visages échappe sans cesse, telle une anguille pressée d'enfiler ses nombreux masques.

1. *Constant Malva : correspondance 1931-1969*. Édition établie et annotée par Yves Vasseur ; préface de Michel Ragon ; postface de Jean Puissant, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1985 (1982).

1. La dixième symphonie de Roland Beyen

Et pourtant, pour débusquer ce fanfaron des mots, le professeur Roland Beyen n'a pas ménagé ses efforts depuis exactement cinquante ans. Et il nous offre, aujourd'hui, une dixième symphonie courageusement élaborée, tel un Geppetto œuvrant patiemment dans son atelier, aux prises avec une marionnette récalcitrante : Ghelderode.

La sortie du X^e tome de la *Correspondance* de Ghelderode est le point d'orgue de ce projet ambitieux et fou, porté pendant 30 ans et mûri depuis un demi-siècle. Est-il nécessaire de le rappeler, dès le mois d'octobre 1982, au colloque de Bruxelles intitulé « Michel de Ghelderode, dramaturge et conteur », Roland Beyen a délimité, en bon arpenteur, les contours de son futur terrain de jeu. Après avoir soumis à ses collègues les trois options de sa feuille de route, il formulait quelques souhaits :

(...) j'espère pouvoir mener à bon terme, dans un avenir rapproché, ce travail de bénédictin-Titan-détective qui me passionne depuis vingt ans et qui intéressera vivement, je crois, les « ghelderodiens », spécialistes et amateurs, du monde entier parce que la correspondance de notre « dramaturge et conteur » constitue un troisième volet de son œuvre, un volet abondant en pages d'intense poésie et d'humour féroce, écrites par un véritable artiste de la lettre, un épistolier au sens plein du terme. Je suis persuadé que les sept, huit, neuf ou dix volumes de lettres de Ghelderode n'intéresseront pas seulement les « ghelderodiens », mais également tous ceux, francophones et néerlandophones, qui sont curieux de la vie culturelle belge des années 1919 à 1962, si riche, si déroutante, si fascinante grâce justement à des auteurs comme Ghelderode, qui n'ont pas craint de « poursuivre (leur) destinée dans le malentendu, qui ne gêne que les médiocres² » et qui ont osé se déclarer « de Flandre par le sang et les songes, mais de France par la langue et l'aspiration à l'Universalité³ »⁴.

2. Lettre à A.M. Snepvangers, fin avril 1936.

3. Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*, Recueillis par Roger Iglésis et Alain Trutat, Paris, L'Arche, 1956, p. 200 (voir « Éphémérides »).

4. Roland Beyen, « Ghelderode épistolier », in Raymond Trousson (dir.), *Michel de Ghelderode, dramaturge et conteur. Actes du Colloque de Bruxelles (22-23 octobre 1982)*, Bruxelles, éd. de l'Université de Bruxelles, 1983, p. 175.

Pour le confort des futurs lecteurs et chercheurs, Roland Beyen a retrouvé des lettres oubliées, les a réunies dans un souci d'exhaustivité, en a sélectionné en vue de la publication des dix tomes, et les a présentées dans leur succession chronologique. De la sorte, il a facilité l'accès à plus de deux mille lettres, des lettres le plus souvent retranscrites dans leur intégralité. Mais il les a aussi accompagnées de précieuses notes de bas de page et de notices relatives aux différents correspondants de Michel de Ghelderode.

2. 1992-2012 : relance et essoufflement des études ghelderodiennes

En conclusion du colloque de 1992, les organisateurs affirmaient ceci :

D'autre part, moins joué, [Ghelderode] est peut-être étudié davantage, et davantage en profondeur : livres et articles le montrent, le stade de la critique impressionniste, superficielle, est dépassé, et l'on n'en est plus à se satisfaire de parler de baroque, de théâtre d'instinct, de mort et d'érotisme dans la lignée des clichés journalistiques⁵.

1992-2012 : deux décennies se sont écoulées, et il semble qu'il soit temps de dresser un nouveau constat, au vu du peu de recherches engagées dans le sillage de l'édition de la monumentale *Correspondance* de Ghelderode. En effet, un examen rapide des mémoires et thèses réalisés durant ces vingt dernières années et répertoriés dans les catalogues en ligne des universités européennes ne laisse pas d'étonner : les titres de ces travaux font la part belle aux œuvres littéraires de l'auteur, et délaissent le trésor précieux de la correspondance. Les raisons en sont sans doute multiples, et partiellement fondées : entre autres, l'attente de la publication du dernier tome. C'est chose faite ! Mais peut-être aussi le massif impressionnant qu'il convient de gravir...

3. *Terra incognita* à bâbord

Avec la publication du dixième tome, il n'est plus possible de reporter certaines études, ni de refuser de nouvelles perspectives. Quelles sont-elles ces pistes prometteuses ?

5. X, « Conclusions », dans *Michel de Ghelderode... Trente ans après*. Actes du troisième Colloque international, Cluj-Napoca, 22-24 octobre 1992, Cluj-Napoca, 1995, p. 219.

Telle une oasis — mais, avec Ghelderode, le repos de l'esprit est toujours de courte durée —, un espace de recherches se profile dès aujourd'hui à l'attention de l'investigateur prêt à gravir l'Everest d'une correspondance dont, Roland Beyen nous l'a souvent répété, la partie immergée compterait encore dix-neuf mille missives...

Approche littéraire

Stricto sensu, l'étude du genre épistolaire

- Une étude taxinomique permettrait d'organiser le massif des lettres éditées selon des aspects significatifs du genre épistolaire : destinataires, visées, typologie des lettres. Cette étude nous dirait aussi si les premières années de la correspondance révèlent un « apprentissage épistolaire ». Et, plus largement, si l'écriture épistolaire de Ghelderode présuppose un intertexte littéraire. Des questions passionnantes, et des réponses qui surprendront sans doute tout autant.
- Sur le versant de l'étude de la « communication » (les facteurs du schéma de la communication de Jakobson et les fonctions du langage afférentes), les apports de la correspondance en matière de « contexte référentiel » devraient réjouir les critiques, autant que l'étude des fonctions expressives, impressives et phatiques caractérisant les missives ghelderodiennes.
- Un genre rarement étudié, et complémentaire à la correspondance, méritera aussi toute l'attention du chercheur : les dédicaces de Michel de Ghelderode.
- Au final, une interprétation globale de la correspondance pourrait enfin être proposée, et permettrait une nouvelle compréhension des identités fantasmées et réelles de Ghelderode, si tant est que cette dernière soit un jour véritablement appréhendable.

Lato sensu, l'étude du genre épistolaire en relation avec l'œuvre

En s'emparant du genre épistolaire comme d'un « poisson-pilote », le lecteur pourrait entreprendre de nouvelles analyses de l'œuvre théâtrale et fictionnelle. Ainsi en serait-il, pour ne donner que deux exemples, de l'étude :

- des thèmes et motifs : famille, peinture, littérature, musique, cinéma, théâtre, etc.
- ou encore, de la déconstruction des genres : on le sait, Raymond Trousson a parlé d'« avant-garde raisonnable » de Michel de

Ghelderode. Que nous disent les nombreuses missives en matière de reprise ou de déconstruction des genres littéraires ? Et que révèlent effectivement les œuvres ?

Approche interdisciplinaire

Littérature et arts

De précieuses informations relatives aux dilections et aux exécra-tions de Ghelderode en matière de peinture, de musique, ou de cinéma émaillent sa correspondance. Dès lors, à quand, par exemple, une étude des pièces de théâtre de la fin des années 1920, non pas selon l'axe « thèmes et motifs », mais inspirée d'une réflexion sur la « syntaxe » des scénarios de films visionnés par Ghelderode ?

Littérature et psychanalyse

Les œuvres de certains de nos auteurs (Baillon, Bauchau...) n'ont pas manqué de susciter des études pointues sur les processus psychiques profonds de l'âme humaine et leur « transposition » littéraire. L'œuvre et la correspondance de Ghelderode fourmillent assurément de pistes très fécondes aussi dans ce domaine.

Littérature et sociologie

- *Le Manifeste du groupe du Lundi*. L'attitude de Ghelderode à l'égard de cette entreprise littéraire collective invite à reconsi-dérer l'attitude effective de l'ensemble des signataires du *Manifeste*.
- Aux confins de la psychologie et de la sociologie, il conviendrait aussi de s'intéresser aux rapports confessés et souvent contradic-toires de Ghelderode à la langue française, à l'identité et à la littérature belges, à un moment particulier de l'autonomisation de l'institution littéraire belge.
- Mais aussi : quand arrivent les premiers subsides ? Comment Ghelderode cherche-t-il à améliorer ou à maintenir sa position dans le champ théâtral ? Quand ses pièces entrent-elles au réper-toire ? Quels sont exactement ses rapports avec le théâtre amateur et avec le théâtre professionnel ? Quels effets produi-sent, chez Ghelderode, les récompenses reçues ?
- Enfin, d'un point de vue socio-poétique, y aurait-il des motiva-tions extrinsèques au choix de Ghelderode de privilégier, tantôt l'écriture de contes, tantôt celle de pièces de théâtre ?

Étude de cas : 1926-1936, une posture intéressée

Les dix tomes de la *Correspondance* et les nombreux articles que Roland Beyen a rédigés sont une invitation à cueillir de foisonnants sujets d'études. Dès la parution du tome premier, en 1991, il faisait un constat qui justifiait pleinement son entreprise titanesque : « [La] personnalité protéiforme [de Ghelderode] ne se dévoile pleinement que lorsqu'on juxtapose plusieurs lettres adressées le même jour à des correspondants différents⁶.

Cette personnalité protéiforme risque-t-elle d'égarer le lecteur ? Loin s'en faut ! Si l'on parcourt cette correspondance inouïe, il devient enfin possible d'apporter une réponse claire à deux questions essentielles, qui ont trait à la position de Ghelderode dans le champ littéraire et théâtral belge, et ce selon des époques déterminées.

Première question : quels sont les points de convergences et de rupture du mythe identitaire de Ghelderode avec les champs littéraires et théâtraux belges flamand et francophone de l'époque ? En d'autres mots : la trajectoire de Ghelderode est-elle sous influence ? Ou coïncide-t-elle fortuitement avec les effets dominants des champs ? Et de quelle manière ?

Deuxième question : une logique se dessine-t-elle à travers les lettres de l'auteur ?

Esquissons une réponse brève et ponctuelle à la première question. Les oscillations identitaires contradictoires de l'écrivain placent le critique devant des situations très complexes, voire insolubles, au point que l'enquêteur le plus motivé serait parfois tenté de renoncer à toute interprétation. Pourtant, ce qui ne laisse d'intriguer, c'est la capacité de Ghelderode à se mouvoir, au même moment, toujours avec une maestria spectaculaire, dans des discours idéologiques antagonistes. Ceci est particulièrement significatif durant la période 1926-1936. Tantôt Ghelderode est joué par la troupe d'amateurs catholiques flamands du *Vlaamsche Volsktooneel* (VVT) de 1925 à 1932 ; tantôt il signe dans la revue anarchisante *Haro !* sous le pseudonyme de Babyilas (d'octobre 1927 à mars 1928) ; tantôt il est contacté par l'acteur-metteur en scène communiste et directeur du Théâtre prolétarien⁷, Fernand Piette, et accepte que celui-ci monte

6. Roland Beyen, *Correspondance de Michel de Ghelderode : Tome I. 1919-1927*, Édition établie, présentée et annotée par Roland Beyen, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du Futur », 1991, p. 20-21.

7. Le Théâtre prolétarien fut fondé à la fin de 1926 par Charles Counhaye et Albert Ayguesparse, à l'initiative de War Van Overstraeten, responsable culturel et politique du parti communiste belge.

Don Juan avec une troupe bruxelloise en formation, « Le théâtre du père Ubu⁸ » ; tantôt, il se laisse approcher par les catholiques francophones⁹.

Face à de telles oscillations identitaires, la perplexité doit céder le pas à l'analyse de la stratégie discursive adoptée, une analyse qui révèle de curieuses convergences entre le discours identitaire de l'auteur et la configuration des champs littéraires. Plus clairement : Ghelderode œuvre sur tous les fronts, sous le couvert de nombreux avatars.

En guise de réponse à la deuxième question, l'on répondra que l'attitude de Ghelderode ne varie pas entre les premiers succès belges en 1927¹⁰, et les succès français au temps de la « ghelderodite aiguë » entre 1949 et 1953 : quand le succès n'est pas encore déclaré sur une scène officielle, il loue le public populaire et les troupes d'amateurs ou semi-professionnelles¹¹ ; quand l'annonce d'un succès plus officiel se fait sentir, on le voit encenser les agents du théâtre officiel et renier ceux qui ont contribué à le faire connaître ; et quand le projet d'être joué sur une scène officielle tombe à l'eau, il n'hésite pas à faire la paix avec ses ennemis récents. Par ailleurs, s'il faut parler du « succès » de Ghelderode, voire de sa « consécration », les lettres — corroborées par la critique journalistique — montrent que le « succès » est déjà au rendez-vous en Flandre, entre 1927 et 1932 ; et à Bruxelles entre 1932 et 1936.

8. Dans une lettre à Camille Poupeye, Ghelderode s'enthousiasme : « “ Le théâtre du père Ubu ” répète activement, et créera *don Juan* en décembre ! Quels acteurs intéressants ! Le *don Juan* est une réussite !... La régie est intelligente... *Il y a des fonds* !... Et le décor sera de premier ordre. Pas d'à-peu-près ; des travailleurs ! Mais croyez-vous que nous aurons le théâtre flamand ? À quel prix ? Un samedi après-midi ? Un soir ? Je vous en reparlerai parce que je vous sais ami de Poot... et parce que vous êtes Camille Poupeye ! »

9. Les animateurs de *La Scène Catholique* (revue mensuelle fondée en 1928 par le R.P. Paul Fasbender) souhaitaient créer en Wallonie et à Bruxelles, avec les Compagnons de Saint-Lambert, le pendant francophone du VVT.

10. La carrière théâtrale de Ghelderode débuta véritablement cette année-là avec la création, en flamand, par le VVT, de *Images de la vie de saint François d'Assise*.

11. L'histoire du théâtre d'amateurs en français en Belgique pendant l'entre-deux-guerres — une histoire que nous avons établie dans notre thèse de doctorat — montre que seul ce théâtre offrait aux auteurs la possibilité d'être joués, les théâtres officiels de Bruxelles, Liège, Namur, Mons et Tournai accueillant, très largement, les pièces de l'Hexagone ou de l'étranger.

Enfin, Ghelderode ne fut pas indifférent au renforcement et à l'autonomisation de l'institution littéraire belge (entre 1920 et 1937) et, comme d'autres, il tenta sa chance : il côtoya les écrivains élus à l'Académie Picard et à l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, il chercha à être édité... Toutefois, la correspondance révèle aussi que Ghelderode a, simultanément, cru à l'institution littéraire belge et clamé son indifférence, voire son mépris à l'égard de celle-ci ; cette dernière attitude s'expliquant par la psychologie même du dramaturge, et ne trouvant aucune justification dans la séduction des instances littéraires françaises, n'en déplaise à la critique bourdieusienne.

La *Correspondance de Ghelderode* éditée par Roland Beyen, quoique mûrie de longue date, recèle encore tous les atouts de la jeunesse et nous offre généreusement ses trésors. Nul doute qu'elle séduira plus d'un aventurier-chercheur en quête de surprises intellectuelles, et qu'elle compte déjà de fidèles lecteurs adorant arpenter avec lui une époque et un univers si étrangers aux nôtres. Et comme il le disait déjà en 1992 :

Ghelderode a un énorme avantage. Il est pour tout le monde. Il est pour les gens qui vont au théâtre, il est pour les gens qui préfèrent lire le théâtre, il est pour l'avant-garde, pour le petit public, pour les étudiants qui s'intéressent au théâtre. (...) son théâtre est de nature à captiver non seulement les universitaires, mais également les foules du monde entier¹².

Roland Beyen a essuyé mille grains et tempêtes depuis ce 2 avril 1962 où il découvrit, dans la vitrine d'un bouquiniste de la rue Saint-Jean une demi-douzaine d'éditions originales de Ghelderode. Mais sa *Bibliographie* et sa publication de la *Correspondance de Ghelderode*, ainsi que ses autres ouvrages essentiels, ont heureusement pu voir le jour. Alors qu'il nous promet, en épilogue, un ouvrage qui devrait s'intituler *Pour en finir avec Michel de Ghelderode*, il est à présent temps que d'autres détectives et coureurs de fond lui emboîtent le pas et relèvent les nombreux défis exégétiques qu'il leur offre.

12. Raymond Trousson , « Débat (introduit et animé par le Professeur) », dans Rodica Lascu-Pop et Rodica Baconsky (dir.), *Michel de Ghelderode... Trente ans après*. Actes du troisième Colloque international, Cluj-Napoca, 22-24 octobre 1992, Cluj-Napoca, 1995, p. 215.

Bibliographie

Roland Beyen, *Correspondance de Michel de Ghelderode : Tome I. 1919-1927*, Édition établie, présentée et annotée par Roland Beyen, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du Futur », 1991.

Roland Beyen, « Ghelderode épistolier », dans Raymond Trousson (dir.), *Michel de Ghelderode, dramaturge et conteur*. Actes du Colloque de Bruxelles (22-23 octobre 1982), Bruxelles, éd. de l'Université de Bruxelles, 1983, p. 153-180.

Michel, de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*, Recueillis par Roger Iglésis et Alain Trutat, Paris, L'Arche, 1956.

Raymond Trousson, « Débat (introduit et animé par le Professeur) », dans Rodica Lascu-Pop et Rodica Baconsky (dir.), *Michel de Ghelderode... Trente ans après*. Actes du troisième Colloque international, Cluj-Napoca, 22-24 octobre 1992, Cluj-Napoca, 1995, p. 205-215.

« Conclusions », dans *Michel de Ghelderode... Trente ans après*. Actes du troisième Colloque international, Cluj-Napoca, 22-24 octobre 1992, Cluj-Napoca, 1995, p. 219-221.

La Flandre rêvée de Michel de Ghelderode

Par M. Patrick Zeyen

Je tiens à rendre hommage, aujourd'hui, à Roland Beyen, sans l'œuvre considérable de qui toute approche de Ghelderode se révélerait incomplète, sinon imparfaite.

Et de fait, comment comprendre qu'on puisse consacrer cinquante années de sa vie, comme l'a fait Roland Beyen, à l'œuvre et à l'homme Ghelderode s'il n'y avait eu chez ce dernier cette sourde douleur qui se fait nôtre, sourde douleur qui trouvera sa rédemption au travers de l'acte miraculeux de l'écriture. Qui, mieux que Roland Beyen, a su nous faire parvenir jusqu'en ce point « le plus reculé de l'être », pour reprendre la belle expression de Charles Du Bos, en nous donnant à connaître la monumentale correspondance de l'auteur, correspondance visitée sinon revécue avec autant de stricte observance que de sincère empathie ?

Lecteur de Ghelderode depuis l'adolescence, je n'ai pas été surpris, lors de la préparation du film que j'allais réaliser dans la série « Un siècle d'écrivains » de France 3 dirigée par Bernard Rapp, et dont vous allez voir des extraits, de faire la rencontre d'un homme, je parle ici de Roland, avec qui je partagerais tant de choses. Me reste en souvenir une soirée merveilleuse, lors d'un dîner à Malines, où en compagnie d'un troisième convive, absent et néanmoins ô combien présent, Ghelderode lui-même, nous sûmes l'un et l'autre nous reconnaître et créer les ferments d'une riche et fidèle amitié. Point n'est besoin de préciser l'importance qu'a pu revêtir pour moi le travail si précieux de Roland Beyen sur l'auteur. Qu'il en soit ici vivement remercié.

Je souhaite, également, remercier Jean-Paul Humpers qui m'a accueilli avec une grande générosité au sein de la Fondation « Michel de Ghelderode » et qui a su me faire profiter des acquis du travail qui a été le sien, au sein de cette même Fondation.

« Qui dit « Flandre » ne lance plus un cri de guerre, mais profère une formule de magie poétique », énonce Michel de Ghelderode en 1937, en ouverture de son recueil *La Flandre est un songe*.

Qu'en est-il aujourd'hui ? Il semble que cette proposition soit inversée... Nous ne nous appesantirons pas outre mesure sur cette réalité géopolitique qui déchire le pays de Belgique et qui n'a eu de cesse de meurtrir ses populations. Si la volonté de scission est presque toujours le fait d'extrémistes politiques, fait qui exacerbe et force l'inconscient populaire, il nous faut admettre néanmoins les raisons qui ont conduit la Flandre à revendiquer son identité — ce qui ne veut pas obligatoirement dire autonomie —, à savoir entre autres la dépossession, au cours des siècles, de cette même identité, au travers des occupations historiques de pays étrangers.

Et l'appartenance se pose, nous le savons, au travers de la langue qui, d'une manière impitoyable, sépare en les identifiant les vrais des faux tenants d'une terre mère... Ghelderode sera, sa vie durant, obsédé par cette dépossession de la langue flamande qu'il vivra comme un exil mais dont il dépassera le terme par la création poétique. Cette dépossession qui réfute l'appartenance peut être vécue avec honte quand elle s'applique à l'objet aimé. Je connais cet état puisque, moi-même flamand francophone de famille anversoise, et élevé dans la langue française, j'ai toujours vécu cette carence comme un doute posant question.

Ghelderode va osciller, pendant l'entre-deux guerres, entre le soutien et l'adhésion à la Flandre en tant que telle, et le déni de celle-ci, suivant la reconnaissance qu'elle aura de lui. Roland Beyen nous le démontre bien dans sa pertinente préface à *La Flandre est un songe*, en nous rappelant les atermoiements de Ghelderode, ne prenant position qu'au vu de ses propres intérêts.

Roland Beyen nous apprend aussi que Ghelderode prétendit même, en 1952, dans une notice destinée à appuyer sa candidature à l'Académie royale de langue et littérature françaises, qu'il était depuis le début de sa carrière un écrivain de langue française qui ne lisait ni n'écrivait la langue flamande. Il est vrai qu'il n'avait jamais écrit en néerlandais que quelques lettres d'affaires, sinon traduit quelques auteurs.

Quoi qu'il en soit, laissons de côté le temporel, pourrait-on dire, et revenons à l'écrivain... Oublions donc aussi les injonctions du « penser correct » pour revenir à cette réalité qui est celle de la quête des racines et qui fait que, même refusée, celle-ci empruntera d'autres chemins pour récupérer son bien.

Oui, il y a bien une appartenance à une mémoire, consciente ou inconsciente, qui fonde l'être et qui n'est pas, comme on veut nous le faire croire, fixation narcissique et donc justification du totalitarisme en son déni de l'altérité mais bien croisée des chemins où s'unissent ce que le penseur nomme « les puissances de l'origine » et le poète « les voix du destin ».

Et l'écrivain, le penseur, le poète de ne cesser alors de chercher à s'identifier ! Et de vérifier que cette quête, en son cheminement, saura transcender celui-ci pour porter le poète plus haut et plus loin que lui-même, là où le verbe lui échappe...

Quête éternelle de la poésie qui cherche « un ailleurs dans l'ici » !

Cette identification se vérifiera d'autant mieux qu'un support mémoriel visuel lui sera acquis. Et pourrait-on rêver, en effet, patrimoine imagé plus riche que celui de Flandre ? Ghelderode a bien trouvé sa Flandre, celle du Moyen-âge et de la Renaissance meurtrie par l'Espagne des Habsbourg. Le vécu historique de cette Flandre va lui offrir, comme il le fit pour ses peintres, la dramatisation idéale qu'il recherchait, ainsi que son décor... Univers picturaux flamboyants de Bosch, de Bruegel le Vieux, de James Ensor et son carnaval de masques ostendais.

Toute l'œuvre tentera de faire renaître un passé pour lequel l'homme Ghelderode mourait de nostalgie... passé que Ghelderode cherchera à rejoindre par le rêve et l'écriture avec pour vocation dernière, secrète et chère de se faire soi-même personnage de l'œuvre et de s'identifier ainsi à la Légende ! Souvenons-nous de ces mots de Giraudoux : « Toute vie qui n'est pas vécue comme une légende ne mérite pas d'être vécue ! » Puissante nostalgie, que la langue allemande nomme *Sehnsucht*, « Chercher au loin... ».

Cet apport flamand implique une double nature, à la fois terre à terre et néanmoins sans cesse hantée par le ciel : les pieds dans la glaise, la tête dans les étoiles ! Mystique, d'une certaine manière. Il est à noter que nous retrouvons ce même caractère mystique, la truculence en moins, chez les autres grands écrivains de Flandre de langue française : Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren, Elskamp ou bien encore oxymorique, c'est-à-dire basée sur le paradoxe (« ce paradoxe d'où naît la Vérité », ainsi que l'affirme Nietzsche), comme chez Hadewijch et Ruysbroeck.

Mais il faut, pour Ghelderode, conscient de son rêve, savoir aussi se prémunir, prendre de la distance par rapport à ce dernier : « À Damme en Flandre, il n’y a rien, il y a tout, et ce tout, encore, n’est que mensonge. »

En 1932, il écrit à son ami Marcel Wyseur :

Il y a notre infinie solitude et cet impérissable besoin d’aller « quelque part hors du monde ». Nous ne faisons que répéter l’invitation au voyage, de notre grand frère Baudelaire... Et voilà pourquoi nous perpétons (et cela ne regarde que nous) le beau mensonge d’une Flandre... Nos songes ne regardent que nous-mêmes. Et qu’avons-nous ici-bas, dans l’énorme silence et l’éternelle solitude qui est notre lot, sinon ce viatique de l’amour et de la poésie.

Le mot est donné : solitude...

« L’errance, la pérégrination vers ce qui est digne de question, n’est pas une aventure, mais un retour au pays natal », nous dit encore Martin Heidegger.

Michel de Ghelderode, poète de la souffrance, y aura-t-il trouvé la paix et son repos ?

Du haut des dunes lunaires, la Flandre livre sa mesure, qui est celle de la mer et du ciel. Flandre dort, comme elle fait par le bercement des vagues. Ici naissent les anamorphoses, facilement les voyances... Vers Furnes glissaient des pénitents noirs, vieillards tragiques entrant dans le sol ; vers Knocke s’élevaient des avions blancs et gracieux, emplis d’enfants merveilleux : l’obsédant passé, l’impérieux avenir ! La mer songeait, dédiant ses écumes. D’elle, la Flandre tient sa balsamique bonté, ses sublimes narcoses, pour qui souffre du cruel et décevant aujourd’hui...

Dans la filiation réinventée de Joseph Hanse

Par M. Marc Quaghebeur

Je voudrais inscrire ma communication à l'enseigne du temps profond ; de la passion et de l'abnégation du savoir ; des socles patrimoniaux qu'il convient de construire pour permettre la transmission.

Des socles patrimoniaux

C'est en effet à l'aune de ces valeurs fondamentales, qui ne sont certes pas du goût de la frénésie de l'immédiateté, de l'atomisation auxquelles nous sommes confrontés quotidiennement, et de plus en plus, ou des gadgets culturels qui sont la négation de ce que la culture exige d'abnégation, que s'est élaboré le Grand Œuvre dont nous fêtons aujourd'hui l'heureux aboutissement.

Joie donc de célébrer un tel périple au long cours ; d'en saluer l'ampleur comme la qualité ; d'en remercier l'argonaute obstiné.

Cette Somme, dont je m'étais demandé si elle ne devrait pas comporter un dernier tome — il aurait fait état des lettres découvertes au fil des ans, dont nous n'avions pas connaissance à l'heure de la parution des différentes livraisons de cette entreprise — ne comportera pas de tome supplétif. Elle se couronne, en revanche, avec un volume d'index, référençant les dix autres parus, volume comportant en outre les reproductions d'une centaine de pages de lettres de Michel de Ghelderode. S'y révèlent l'écriture, comme les facéties graphiques du dramaturge.

Ce défi, qui correspond au vœu de feu Henry Ingberg, a pu être tenu, malgré sa difficulté. Hier soir, les premiers exemplaires de ce discret mais essentiel complément étaient sortis de presse. Ce faisant, le grand œuvre de Roland Beyen consacré à Michel de Ghelderode comprend ce qui en permettra un usage scientifique adéquat. Il ouvrira également au bonheur de l'archive — ces documents ayant été numérisés —, lequel ne saurait se substituer à l'exigence du savoir mais procure un surcroît de plaisir.

La navigation-Ghelderode de Roland Beyen a nourri et fondé sa vie depuis cinquante ans. Nous en parlions déjà, l'un et l'autre, dans les couloirs de Louvain-la-Neuve. C'est toutefois au cours des années 1980 que nous avons commencé à parler concrètement de cette Correspondance — et notamment en Italie. Nous nous étions en effet retrouvés pour un colloque consacré à la Littérature et au Spirituel. Permettez-moi dès lors, maintenant, mesdames et messieurs, de m'adresser directement à Roland. Au coin d'une placette où nous lampions quelques gorgées de vin rouge, entourés de jeunes et avenantes personnes, tu commenças en effet, cher Roland, à parler de ta vie, de ses rythmes et de ses secrets. Et d'enchaîner en entretenant celui qui ne connaissait pas les mêmes césures que celles de ta vie personnelle, du grand dessein qui allait meubler continûment un quart de siècle de la tienne. D'affirmer, en somme, ta force de vie comme ta constance dans la recherche, au-delà des aléas et des surprises d'autres aspects de l'existence.

Ainsi prit cours un dialogue singulier mais simple. Tu n'es en effet pas de ceux auxquels il faut rappeler, et rappeler encore, les règles de l'approche savante. Tu es en revanche de ceux qu'il faut parfois rasséréner. Car les séquences de la production et des aléas budgétaires qui la jalonnent ne correspondent pas toujours aux moments où s'achevait la confection de tes manuscrits. Vingt et un ans nous ont cependant vus mener à terme cette entreprise. Elle décline dix tomes et douze volumes. Sur la couverture de ceux-ci se succèdent différents visages du maître de *L'École des bouffons*, dans le graphisme soigné de la collection « Archives du Futur ».

Leur confection alla bien évidemment de pair avec des découvertes d'archives. Celles-ci nous lièrent encore un peu plus. Les conséquences de leur repérage ne furent certes pas toujours du goût des éditeurs, pris dans les rets d'une logique commerciale qui n'est pas forcément compatible avec celle de notre travail. Lorsque, effaré et enthousiaste à la fois, tu m'annonças la découverte de la correspondance de Michel de Ghelderode avec Félix Labisse — et alors que le tome VII, qui couvrait la période concernée, était bouclé —, j'ai décidé, sans sourciller, de reporter la sortie de l'ouvrage, et de te laisser le temps de le reconcevoir. C'est pourquoi le tome VII comporte deux volumes. Dût l'éditrice n'avoir pas accueilli la nouvelle avec l'exaltation propre à la naissance de jumeaux.

L'héritage du vieil homme

Tel est pourtant un des ancrages majeurs des Archives & Musée de la Littérature, un des lieux de leur éthique. Comment imaginer en effet de tronquer, pour des impératifs commerciaux à court terme, la constitution d'un tel corpus ? Dût-il nécessiter le constant ajustement des impératifs de la recherche et de la diffusion.

Ce type de navigation, dont le cap n'a jamais varié, nous l'avons vécu durant toutes les décennies de la vie de notre collection et de notre collaboration. Aussi les AML sont-ils heureux d'avoir pu inscrire dans la continuité cette Somme que n'affecta aucun des chocs (plusieurs changements de coéditeurs) que connut leur collection « Archives du Futur ». De quoi corroborer, me semble-t-il, le travail de fond auquel ont à se vouer des institutions telles que la nôtre, et qui constitue un des théâtres importants de leur visibilité et de leur exigence.

Une telle démarche et une telle entreprise doivent en outre s'inscrire — et se dire — dans la logique de ce que voulut l'un des membres illustres de votre Compagnie, qui fut notre maître commun, cher Roland. Avec Carlo Bronne, Lucien Christophe ou Herman Liebaers, Joseph Hanse voulut en effet la création d'un Musée de la Littérature. Lui qui avait eu l'audace, pour sa thèse de doctorat, d'affronter les préjugés soucieux de réduire les lettres belges aux seuls effets du champ littéraire européen allait, une fois de plus, au terme de ses convictions. En choisissant, « à [ses] risques et périls », de consacrer une thèse monographique à Charles De Coster, Joseph Hanse avait posé la première pierre de la tâche qui fut la sienne dans le domaine littéraire : donner aux lettres francophones de son pays les assises et les éléments de référence qui leur donneraient le statut de Littérature.

À l'instar de l'édition critique des poèmes de Verhaeren, que continue de mener Michel Otten, ou de la tâche que j'accomplis en m'évertuant à maintenir et développer l'institution de recherche et de service que Joseph Hanse entendit mettre sur pied en 1958 (la création d'un Musée de la Littérature), le travail d'édition de la *Correspondance* de Michel de Ghelderode — après la thèse et la bibliographie que tu consacras à cet auteur — constitue, cher Roland, un autre fruit du dessein de celui que j'ai toujours appelé « le Vieux ». Il nous a quittés il y a exactement vingt ans.

Mes années d'études puis le long compagnonnage qui fut le nôtre à partir de 1977 continuent d'inspirer l'action que je mène ou ai menée sur les différents fronts qui concernent le destin, l'étude et le devenir de nos lettres. Cette démarche entendit toujours croiser l'analyse serrée des textes et l'approche de la vie littéraire et

politique du temps. Je considère que la Forme était l'expression de cette dialectique.

Aussi est-il intéressant de constater ou de découvrir, dans ce dixième tome comme dans les autres de cette Correspondance, qu'il s'agit d'un choix opéré dans le gigantesque corpus épistolaire de l'écrivain. Choix très large, entouré d'une manne de commentaires, dans le sillage de cet esprit pratique et rigoureux qui était celui de Joseph Hanse. N'a-t-il pas choisi, dans l'autre champ de ses préoccupations, la grammaire, de composer un *Dictionnaire des difficultés de la langue* (aujourd'hui poursuivi par Daniel Blampain qui vient d'en donner une sixième édition), qui révèle son souci d'aller à l'essentiel et d'être utile ? Ces matériaux fondamentaux — ta note relative à Marie de Vivier en dit ainsi bien plus sur les dernières années de Baillon que maints commentaires — renvoient sans cesse au texte, à l'époque, et à la dynamique de la création. Hommage en somme et filiation explicites du vieux maître.

Ghelderode et le Musée de la Littérature

Dans le dixième tome de la Correspondance, il est intéressant de découvrir des allusions explicites au jeune Musée de la Littérature. On y repère bien évidemment les éternels pas de deux de Michel de Ghelderode.

Dans une lettre du 21 février 1961 adressée à Robert Guiette, le dramaturge l'encourage en ces termes sur « ce qui doit se faire sous votre présidence au sujet de la section nouvelle de l'Albertine, consacrée aux Lettres de Belgique. J'y dois remettre cette année de nombreuses lettres, dont celles d'Henri Vandeputte. Alors ! Je reste défrisé... Est-ce possible que Liebaers ait toléré le prêt d'autographes au dehors — et pourquoi ? Sous quelle pression ? Quelle sécurité pour le légataire, le donateur ? Avouez que c'est chiant, comme on dit à l'Académie... J'attendrai avec prudence que vous m'éclairiez sur ce point. Motus¹ ! ».

Et Guiette de répondre, le 12 juin :

J'aurais dû vous répondre tout de suite, pour vous rassurer, au sujet du don de vos correspondances et papiers à la Bibliothèque ou au Musée de la Littérature. (Ce musée est présidé par une commission dans laquelle figurent à côté de M. H. Liebaers, des académiciens, dont, si je ne me trompe Lucien Christophe, que

1. Roland Beyen, *Correspondance de Michel de Ghelderode, Tome X. (1961-1962)*, Bruxelles, AML Éditions, coll. « Archives du Futur », 2012, p. 101-102.

vous connaissez mieux que moi.) Si j'étais de vous, je livrerais les correspondances au Musée, en stipulant : 1° qu'ils [*sic*] ne peuvent, de votre vivant, être communiqués qu'aux chercheurs qui auraient obtenu votre autorisation écrite, et ensuite, à ceux qui pourraient donner des raisons sérieuses (comme il se fait pour les ouvrages de la Réserve précieuse) ; 2° que ces documents ne peuvent sortir du dépôt pour être communiqués à des particuliers ou autres ; 3° que toute communication doit se faire dans un local ad hoc et sous surveillance. Vous pouvez aussi marquer après combien d'années les lecteurs pourront prendre connaissance de ces documents. Dans ces conditions, ou des conditions analogues, je crois que vous pouvez n'avoir aucune inquiétude².

Aux AML, cher Roland, tu connus à coup sûr des conditions de travail moins coercitives.

Michel de Ghelderode au seuil de son effigie

Outre les nombreux éléments que ce dixième tome apporte à l'égard de l'histoire des représentations des œuvres du dramaturge ou de ses ennuis de santé, le volume ouvre des portes fort utiles sur quelques fondements de l'œuvre. Il me paraît donc judicieux d'en donner à entendre l'un ou l'autre extrait. Cette séance ne célèbre-t-elle pas aussi bien le critique que l'écrivain auquel il voua sa vie de chercheur ?

Dans une lettre adressée le 1^{er} juillet 1961 à Paul Aloïse De Bock — celui-ci vient de publier un roman important, *Les Chemins de Rome*, et de perdre sa mère —, Ghelderode évoque la sienne et le rôle qu'elle n'a cessé de jouer dans sa propre création :

J'ai vécu ce qui t'advient et dont on ne se remet jamais, cet arrachement d'une âme, la dormition de ma mère, qui me fut singulièrement annoncée, une aube entre toutes chargée de mystères ! Alors, j'ai ressenti un sentiment atroce, celui d'être abandonné, de me trouver seul dans cet univers où je sais pourtant que tout s'enchaîne et rien ne finit ! Alors éclate (toutes les larmes ne sont pas extérieures) le chagrin du vieil enfant qui se sent abandonné, non plus dans la chambre puérile des origines lorsque cette mère était une sorte d'éclatante beauté, une créature solaire d'où venait tout, lumière et chaleur, musiques et phrases incantatoires qui chassaient la peur et appelaient le merveilleux,

2. *Ibid.*, p. 185.

les cortèges des songes ; mais cet abandon s'accomplit dans la glaçante réalité, une fenêtre ouverte sur la vastitude du monde... Où s'en va l'âme ? Elle ne nous quitte pas, c'est nous qui ne la retenons pas, faute d'amour. Ma mère traverse chaque jour ma solitude si peuplée, où d'aucuns s'étonnent de me voir parfois sourire, à qui ? À quels anges, quels esprits ? Ceci n'est pas de religion, je n'en ai point, qu'une héritance millénaire des ancêtres, ces poètes... Ma sainte mère — car la sainteté est à tous et pas seulement aux porteurs de soutane — constitue la marque de sa fantasque personnalité, ce qui ne meurt pas — et c'est d'elle que je tiens mon sens d'art, du récit, de la vision : c'était une mystique, éprise de fantômes, d'ariels, de diables doux et rieurs, d'anges en larmes³...

Dans une de ses lettres adressée à une jeune Américaine, Renée Claire Fox, qui se passionne pour notre pays et qui en rendit compte dans un livre que tout un chacun devrait avoir lu, *Le Château des Belges*⁴, Michel de Ghelderode évoque par ailleurs son rapport au pays natal. Il le fait en des termes révélateurs, et de son impressionnisme conceptuel, et de son profond enracinement dans la terre des pères :

C'est un poète « débauché », Paul Verlaine, qui a écrit ces vers impérissables :

« L'amour de la Patrie est le premier amour
 Et le dernier amour après l'amour de Dieu ! »

Or, si vous remplacez Patrie par Nation — la terre sacrée où nous aimons, souffrons et mourrons un jour, la terre des ancêtres ; et si vous entendez avec moi que l'amour de Dieu comprend toutes les sortes d'amour, de la vie, de la douleur, des créatures et de son créateur... nous serons bien d'accord, n'est-ce pas, grande amie⁵ !

Pour en finir avec les simplismes

Renée Claire Fox consacre, pour sa part, un chapitre de son livre au vieux magicien qui la fit accéder à son univers et au pays qui l'a

3. *Ibid.*, p. 226.

4. Renée C. Fox, *Le Château des Belges : un peuple se retrouve*, Bruxelles, Duculot, 1997.

5. Roland Beyen, *Correspondance de Michel de Ghelderode, Tome X (1961-1962)*, op. cit., p. 387.

produit. Les extraits que je vais lire en guise de conclusion de cette intervention me paraissent dessiner avec beaucoup de nuances le portrait de celui dont nous célébrons par ailleurs le cinquantième anniversaire de la mort. Comme souvent, le regard des allophones sur la Belgique — et la Belgique francophone en particulier — a saisi bien des éléments de sa complexité.

Renée Claire Fox écrit :

Je suis arrivée chez lui avec des roses et j'ai franchi le seuil de son salon alors qu'il souffrait d'une maladie mortelle. Je suis venue de ce pays « lointain », de New York en Amérique, une nation jeune et moderne qui le fascinait mais l'effrayait aussi parce qu'elle était si différente de la vieille Europe où il vivait. J'étais un émissaire de cette terre étrangère où ses pièces commençaient à être connues, une personne avec qui il pouvait communiquer, une jeune femme mince aux longs cheveux foncés et aux yeux sombres dont l'apparence lui plaisait, ainsi qu'une intellectuelle au discours et à l'attitude littéraires.

J'étais jeune, je venais d'un pays jeune mais aux dires de Ghelderode, je possédais une « vieille âme », en partie parce que j'étais juive. Nous n'avons jamais parlé de ma judéité mais elle était significative pour lui. À ses yeux, elle me rattachait à la statue de « Notre-Dame » qu'il préférait, la *Vierge noire* de l'église Sainte-Catherine à Bruxelles, qu'il considérait comme une représentation de Marie plus fidèle et plus pure que les madones aux cheveux blonds et aux yeux bleus que l'on voyait d'habitude dans les églises et les tableaux belges. Ghelderode pensait que comme elle, je ressemblais à une vraie « petite-fille du roi David⁶ ».

De plus, j'étais une vieille âme parce que j'avais côtoyé de près la maladie et la mort. À l'âge de dix-sept ans, j'avais contracté une polio qui avait failli m'être fatale et qui avait laissé sur moi des traces visibles. Selon Ghelderode, j'étais « blessée » par la maladie, comme il l'était lui-même. Mais bien que je fusse « un ange maigre et blessé », il estimait que, moralement parlant, je

6. On ne manquera pas de signaler que Sarah Kaliski, fille cadette d'un des martyrs d'Auschwitz et artiste exceptionnelle, a consacré à Michel de Ghelderode un livre-objet unique (*Je ne peux abjurer Ghelderode*, 2000) conservé aux Archives & Musée de la Littérature sous la cote ML 7935. J'en fais une analyse dans mon article « Interpellations et fidélités : Sarah, Jim et Michel », dans Jean-Paul Humpers (éd.), *La Passion Ghelderode : 1962-2012*, Bruxelles, Le Cri, Association internationale Michel de Ghelderode, 2012, p. 60-69.

faisais preuve d'une espérance tenace et d'une vertu belge suprême : le « courage » de vaincre l'adversité.

Quelque sérieux et sincère que fût Ghelderode, notre amitié ne serait jamais devenue ce qu'elle était si je m'étais laissé flatter par le portrait romantique qu'il faisait de moi au point de ne pas y discerner le badinage et l'humour, si je m'étais laissé intimider par ses attitudes théâtrales au point de ne pas y reconnaître la mise en scène et si je m'étais laissé couper de la réalité au point de ne pas pouvoir participer aux dimensions quotidiennes de sa vie avec Jeanne.

Mais du début à la fin, je suis restée avant tout la « mademoiselle des roses ». Dans l'univers symbolique de Ghelderode, les roses et la mort étaient intimement associées. « La mort est aussi belle que des roses dans la neige. » Dans une lettre au poète Garcia Lorca, il signalait qu'il écrivait alors « une sorte de poésie *qui ouvre les veines*, totalement coupée de la réalité, avec un sentiment qui reflète tout mon amour des choses et toute ma raillerie des choses. J'aime la mort et je me moque d'elle ». Dans ses *Entretiens d'Ostende*, il ajoutait : « ... mais la Mort reviendra, soyez-en assuré ! Si vous ne l'aimez pas, elle tient à vous, et c'est même la seule personne dont vous pouvez être sûr, quant à sa constance. Couronnez-la de roses ! »... Je me demande encore aujourd'hui si, en plus de mes autres identifications, Michel de Ghelderode ne me considérait pas aussi comme un signe, voire un messager, de sa mort imminente⁷.

7. Renée C. Fox, *Le Château des Belges : un peuple se retrouve*, op. cit., p. 201-202.

En finir avec Ghelderode ?

Par M. Roland Beyen

Il y a un mois, j'étais en train de rédiger, pour ce 24 novembre, une communication solennellement académique intitulée *Un caméléon nommé Michel de Ghelderode*, lorsque notre Secrétaire perpétuel Jacques De Decker m'annonça par téléphone que l'hommage à Ghelderode commémorant le cinquantenaire de sa mort serait aussi, et même surtout, un hommage à Roland Beyen, célébrant la parution du dixième et dernier tome de sa « monumentale édition » de la *Correspondance de Michel de Ghelderode*. J'en eus le souffle coupé et faillis m'évanouir d'émotion. Je ne dois pas vous dire que je ne suis pas moins ému en ce moment, après tout ce que je viens d'entendre.

Plus fort que l'émotion, le sentiment qui en ce moment éclipse en moi tous les autres, est une infinie gratitude envers les acteurs qui ont d'emblée installé Ghelderode au centre de cette estrade et envers les orateurs qui m'ont couronné de louanges tellement dithyrambiques que j'en resterais bouche bée si je n'avais pas eu la sagesse de remplacer ma communication académique par de brefs remerciements. Je ne peux malheureusement pas remercier nommément toutes les personnes qui, d'une façon ou d'une autre, ont contribué à la réalisation de mes quinze ouvrages sur Ghelderode. Ce serait long et fastidieux. Je vais donc, contrairement à mon habitude, être laconique.

Mon infinie gratitude ne s'adresse pas seulement aux acteurs et aux orateurs, mais à toutes les personnes qui, par leur amour, leur affection, leur amitié, leurs encouragements, leur aide matérielle, m'ont permis d'achever ce qu'on a appelé ma « folle entreprise », mon « monument », ma « pyramide », et qui m'a valu les titres de « pape

des ghelderodiens », d'« ange gardien des lettres de Ghelderode », de « bénédictin », de « superman bénédictin », de « titan », d'« inlassable chercheur », de chercheur « prométhéen », de « détective frémissant », etc. Plusieurs de ces personnes se trouvent, heureusement, dans cette salle Albert II. Elles savent que je pense à elles. Je les remercierai nommément dans le « making of » *Pour en finir avec Ghelderode*, dont j'ai donné un avant-goût à la séance mensuelle du 14 avril sous le titre *Dans les coulisses de la correspondance de Ghelderode*, communication qu'on peut lire sur le site de l'Académie (www.arllfb.be).

En attendant la naissance de cette autobiographie critique, commandée par Jean-Luc Outers en février 2000, je ne peux pas ne pas prononcer ici les noms des trois personnes qui m'ont le plus aidé à mener à terme ma « folle entreprise ». Tout d'abord Zeef Van Bragt, la mère de mes quatre premiers enfants, qui, à ma grande joie, sont tous ici — les deux autres aussi, heureusement, et même deux de mes quatorze petits-enfants. Zeef est malheureusement décédée l'année dernière. Elle a consacré presque autant d'heures que moi à préparer cette « édition monumentale » et elle a courageusement dactylographié — jusqu'en 1992 sans ordinateur — les milliers de pages que Ghelderode m'a fait noircir à partir de 1962. J'écris dans l'introduction du tome X que je lui dédie non seulement ce dernier tome, mais également l'ensemble des dix tomes. Je remercie Pierre Roose, qui a très amicalement collationné toutes les lettres des dix tomes et en a minutieusement corrigé toutes les épreuves. Je remercie enfin mon amie Micheline Tirmarche, dont la perspicacité, la compétence et la persévérance m'ont beaucoup aidé à mener à bonne fin le beau travail infernal de l'*Index illustré*.

Outre une infinie gratitude, j'éprouve en ce moment un vif soulagement. Mes intimes savent que j'ai parfois craint de ne pas avoir la santé de terminer les deux derniers tomes. Ce fut surtout le cas pendant la rédaction du tome VIII parce que le dramaturge y exprimait souvent son angoisse de ne plus trouver la force d'achever les deux derniers tomes, les VI et VII, de son *Théâtre* « gallimardesque ». Or, non seulement je reçois aujourd'hui le tome X, mais également un superbe volume supplémentaire, contenant un *Index des personnes* et un *Index des textes de Ghelderode*, illustrés d'une centaine de fac-similés de lettres et de dédicaces autographes, qui révèlent l'écriture protéiforme de Ghelderode, la grande diversité de ses mises en pages et le plaisir qu'il éprouve parfois à « adorer » ses « épistoles » d'étranges dessins, généralement amusants, souvent érotiques. Je remercie chaleureusement l'équipe des Archives et Musée de la Littérature qui, sous la direction de Marc Quaghebeur et galvanisée par Yves De Bruyn, s'est beaucoup dépensée pour que l'*Index illustré des tomes I à X* paraisse aujourd'hui.

Mesdames, Messieurs, chers ami(e)s, *lieve kinderen en kleinkinderen*, vous vous demandez pourquoi j'ai consacré tant d'années, plus de cinquante, à étudier non seulement l'œuvre géniale de Ghelderode, mais également la biographie et la personnalité d'un homme avec lequel je n'ai que peu d'affinités, à part l'amour de la mer du Nord, d'Ensor, de Brueghel, de Bosch...

Lettres ou ne pas lettres. C'est moi-même qui, citant Ghelderode, ai suggéré d'intituler ainsi le beau *Liber amicorum* qu'on m'a offert en 2001 à l'occasion de mon accession à l'éméritat. J'avais à ce moment déjà publié six tomes et je m'étais souvent posé la question de savoir si j'avais raison de consacrer tant d'efforts à la publication de la correspondance de Ghelderode, plutôt que de me vouer à l'édition critique et à l'étude de son œuvre de fiction.

Ghelderode a prétendu lui-même, à plusieurs reprises, que tout était dans son théâtre et ses contes. Le 7 novembre 1959, par exemple, il confia à Jean Ray :

Moi-même, pour avoir été dans ma jeunesse un grand épistolier, j'ai pris en horreur les lettres à écrire, tout comme les interviews et autres effractions de notre personnalité : nous n'avons rien à dire, tout étant dans nos œuvres ; et le reste n'est qu'abominable littérature, à vomir comme les vies romancées...

Comme toujours, le caméléon nommé Michel de Ghelderode a prétendu également le contraire. Le 27 janvier 1942, il avait déjà écrit à son ami Daniel Van Damme :

Je sais de bonne part qu'un jour on recherchera ma tombe, mes lettres — et nous rirons bien, outre-vie, de cette farce nostalgique de la survivance académique !

Le 28 février 1961, il écrivit au docteur Urbain Thiry :

Vous savez, les mémoires, les souvenirs sont toujours aimés, passionnent plus de lecteurs qu'on croirait. Moi-même j'en reste friand et je donne poèmes et romans d'un auteur pour ses écrits posthumes, notes, carnets, lettres, chroniques, choses retrouvées : alors seulement, on découvre « son » auteur !... On ne l'en aime que mieux !

Et dans un de ses tout derniers articles, rédigé le 15 juin 1961, il avança :

Nous savons par une longue expérience littéraire que ce que l'homme de lettres, et l'homme tout court, peut laisser de plus

remarquable à côté de poèmes, tragédies, romans dont nul ne se souviendra jamais plus une fois mort leur auteur, c'est précisément le témoignage de l'écrivain, l'écrit familial qu'il a laissé, sans trop penser à son aspect littéraire, à son achèvement. C'est dans ses lettres, ses inachevés, ses notes, ses impromptus que l'écrivain survit tout entier, comme en un miroir...

Quoi qu'il en soit, pendant les nombreuses années que j'ai consacrées au dépistage et à l'étude de son abondante correspondance, Ghelderode m'a souvent déçu, agacé, voire rebuté par certains traits de caractère : son opportunisme, son ingratitude à l'égard de ceux qui lui ont rendu le plus de services, sa personnalité paranoïde qui lui inspire souvent des diatribes très méchantes et injustes contre des ami(e)s, contre des institutions. En plus, il m'a souvent agacé par certaines idées dont j'ai dénoncé le « primarisme horripilant ». Mais il n'a jamais cessé de m'intéresser et de m'intriguer par ses contradictions, par ce que j'ai un jour appelé son « fascinant mimétisme épistolaire, son aptitude caméléonesque à s'adapter non seulement à la psychologie de son interlocuteur, mais même à son style ». Il n'a surtout jamais cessé de m'éblouir par la richesse de sa langue et de son style. Je reste persuadé qu'il est un épistolier génial et je suis heureux d'avoir révélé cette partie de son œuvre qu'on ne connaissait pas.

En plus, mes explorations biographiques m'ont permis de vivre des aventures passionnantes, crispantes, rocambolesques, que je raconterai de façon détaillée dans *Pour en finir avec Ghelderode*.

On m'a demandé récemment si j'aurais pu être l'ami de Ghelderode. Il paraît que j'ai répondu spontanément « non ». Je voudrais toutefois nuancer ce « non ». Je pense que le dramaturge m'aurait accueilli à bras ouverts car il rêvait d'avoir un biographe. Le 29 décembre 1957, il confia à Alain Bosquet :

Je n'attends plus rien — fors l'Amitié et cette foi, cette affection des autres, des inconnus qui sont mon public, ma seule famille ! N'ai-je tout obtenu et plus que je n'espérais, puisque je n'espérais rien ? Non pourtant, un biographe un jour — et si possible de mon vivant, que je puisse l'éclairer...

Outre Bosquet, il avait eu plusieurs candidats biographes : Jean Francis, Roger Bodart, Samuel Draper, Paul Van den Bosch, mais aucun d'eux n'avait persévéré. Ghelderode m'aurait probablement accueilli avec d'autant plus de chaleur que j'étais recommandé par Joseph Hanse, dont il admirait le *Charles De Coster* et l'édition définitive de *La Légende d'Ulenspiegel*, mais il n'aurait pas

supporté longtemps ce que mon maître appréciait le plus chez moi : mon esprit critique. Il aurait réagi comme sa veuve a réagi lorsque j'ai cessé de la mettre au courant de mes découvertes et de mes intentions. Il m'aurait interdit de parler des nombreux amis qui, comme Julien Deladoès, étaient devenus des ennemis. Il m'aurait interdit de révéler la duplicité de ses rapports à la politique, la Belgique, la Flandre, le clergé, les Juifs, les francs-maçons, les femmes. Il aurait exigé que je lui soumette mes textes, pour les censurer. Il n'aurait pas pu supporter mon sourire moqueur pendant qu'il me racontait l'histoire mythomane de ses origines nobiliaires. Il prétendait descendre d'un inquisiteur du XVI^e siècle, Jacques Martens de Bassevelde, membre du Conseil des Troubles, dont il n'avait heureusement rien, disait-il, sauf l'écriture. Jean Francis, son premier biographe, écrit :

Michel de Ghelderode nourrissait à l'égard de cet ancêtre une haine d'autant plus violente que son écriture — j'ai pu m'en rendre compte — ressemblait étrangement à celle de Jacques Martens.

Moins patient et moins crédule que Francis, je n'aurais pas attendu que Ghelderode me flanque à la porte. J'aurais moi-même rapidement coupé les ponts, en dépit de ma grande admiration pour le dramaturge et le conteur et mon empathie pour cet homme qui avait échafaudé une œuvre colossale et magistrale, malgré ses terribles crises d'asthme, qui l'empêchaient d'assister aux représentations de ses pièces et qui, les dernières années, l'obligeaient à passer la nuit dans un fauteuil, ce qui ne l'empêchait pas d'écrire dans cette position peu confortable des centaines de lettres, intéressantes sur le plan documentaire, notamment sur la vie politique et littéraire de la Belgique, et souvent géniales sur le plan stylistique. J'en ai publié intégralement et commenté plus de deux mille, mais il en reste plusieurs milliers dont je n'ai révélé que des extraits significatifs, dans mes notes et mes notices.

Je ne regrette donc pas d'avoir consacré une bonne partie de ma vie à l'étude de l'œuvre et de la vie de Ghelderode. N'exagérons rien toutefois car je n'ai en réalité consacré à Ghelderode que le peu de loisirs que me laissait mon passionnant métier de professeur. Il est vrai que mes recherches biographiques m'ont privé de bien des joies, surtout depuis que j'ai quitté l'université. Elles ont freiné mon envie de voyager, d'aller au théâtre, à l'opéra et au cinéma, de regarder la télévision, de lire des romans, des biographies, des revues, des journaux, des interviews, genre dont je raffole, mais elles m'ont aidé à surmonter de graves problèmes de santé, de terribles drames relationnels, et elles m'ont valu des rencontres intéressantes avec de nombreuses personnes dont certaines sont devenues

des ami(e)s : des correspondants, des chercheurs, des admirateurs (de Ghelderode et de son humble serviteur), des metteurs en scène, des acteurs, des critiques, des journalistes, des étudiants, des collègues belges et étrangers, des académiciens, ainsi que le personnel on ne peut plus serviable de l'Académie. Je regrette seulement que ma ghelderodite et, plus particulièrement, les échéances, m'aient souvent obligé à négliger ces ami(e)s. Ils et elles pensent que la publication de ce tome X me laissera plus de loisirs, mais ceux qui, parfois par ma faute, souffrent de « ghelderodite aiguë » savent que c'est une maladie incurable. J'espère trouver encore la force de publier une édition critique du farmineux *Siège d'Ostende*, dont l'édition procurée en 1980 par l'asbl « Les amis de Michel de Ghelderode » est abominablement charcutée (« il pleut des chiens et des chats » y devient « il pleut des chicons et des chats »). J'espère publier également une édition critique des *Entretiens d'Ostende*, dont l'édition établie par le dramaturge lui-même en 1956 constitue une version gravement « tripatouillée » des paroles qu'il a prononcées à Ostende en 1951. Je sais donc qu'il me sera difficile « d'en finir avec Ghelderode ». Je sais que le projet qui porte ce titre est en réalité une ruse pour ne pas en finir avec Ghelderode aussi longtemps que la Vie me le permettra. Il est évident que l'émouvant hommage qu'on vient de me rendre m'invite plutôt à continuer qu'à finir.

Je voudrais, pour terminer, vous inviter à regarder l'entretien que Ghelderode a accordé trois mois avant sa mort, le 20 décembre 1961, au cinéaste Jean Antoine, qui avait l'intention de lui consacrer un grand film documentaire. On verra que, malgré son asthme apparent, le dramaturge y parle de sa « chambre à phantasmes » et de ses rapports aux objets avec humour et à un rythme très personnel, semblable à celui de ses lettres. Ces huit minutes, diffusées par l'INR le 3 janvier 1962 mais peu connues, vous feront mieux comprendre la grande fascination que Ghelderode, même malade et vieux, exerçait sur la plupart de ses visiteurs.

Quelques mois avant cette journée d'étude, lors de la séance mensuelle du 14 avril 2012, notre confrère Roland Beyen a remarquablement décrit la genèse et les vicissitudes de son édition de la correspondance de Ghelderode. On lira avec plaisir et intérêt le texte de son intervention plus loin dans la présente livraison.

Communications

Terminologie, nomenclature, métalangage : l'exemple du verbe français

Communication de M. Marc Wilmet
à la séance mensuelle du 14 janvier 2012

Si nomina nescis, perit et cognitio rerum.

— Isidore de Séville

La richesse de ce que les linguistes nomment en leur idiolecte — leur patois eût dit La Fontaine — un « champ lexical » porte témoignage des intérêts mouvants, récurrents ou permanents de la société. Le Moyen Âge disposait ainsi de tout un lot de vocables pour désigner le cheval : *coursier, destrier, haquenée, haridelle, palefroi, roncin, rosse, sommier...*, et s'il existe au cours des siècles un domaine particulièrement révélateur de préoccupations constantes alliées à un réseau de pudeurs et de subtils distinguos, c'est la reconnaissance sonnante et trébuchante du travail. Voyez plutôt : *appointements, émoluments, gages, honoraires, paie, pension, rémunération, rétribution, retraite, salaire, service, solde, traitement...*, aussi *allocation, avantage, bénéfice, bourse, casuel, compte, dividende, donation, dringuelle (ou dringueille), droits (d'auteur), dû, espèces, épices, étrennes, gratification, indemnité, jeton (de présence), libéralité, pécule, pourboire, prérogatives, prix, profit, récompense, revenu, vacation...* J'en passe (sans doute pas des meilleurs).

Le trio *terminologie, nomenclature, métalangage* de notre titre reflète un autre type d'embarras. Prenons le dernier né et le plus technique des trois mots, le *métalangage*, création du logicien polonais Alfred Tarski (1902-1983) théorisée par le Danois Louis

Hjelmslev (1899-1965) ; littéralement, le « langage sur le langage » ou, en clair, la faculté qu'a n'importe quel idiome d'utiliser les *signes* de façon autonymique, c'est-à-dire en ne visant ni le *signifié* (ou le contenu du signe) ni le *réfèrent* (ou l'être du monde à quoi le signe réfère) mais le *signifiant* (ou l'enveloppe du signe). Exemple classique, les phrases *Paris est la capitale de la France* et *Paris a cinq lettres* exploitent deux « fonctions du langage » (Roman Jakobson), la fonction référentielle de *Paris est la capitale de la France* vs la fonction métalinguistique de *Paris a cinq lettres*. L'incommutabilité de *Paris* et de *la capitale de la France* dans la deuxième phrase malgré l'identité affirmée du sujet *Paris* et de l'attribut *la capitale de la France* dans la première le montre à suffisance : *la capitale de la France* ne compte pas cinq lettres (mais vingt).

À *métalangage*, la pratique grammaticale préfère *terminologie* (que le *Grand Robert* définit : « Ensemble des mots techniques appartenant à une science, un art ») et en une moindre mesure *nomenclature* (le dictionnaire pourvoit d'un dièse la définition précédente : « Ensemble des termes employés dans une science, une technique, un art..., méthodiquement classés ; méthode de classement de ces termes »), qui au contraire règne souverainement dans les sciences naturelles. La France avait pourtant fixé dès 1910 (arrêté du 25 juillet signé Gaston Doumergue), sous l'impulsion de notre alors futur confrère Ferdinand Brunot (1860-1938), entreprenant de filtrer l'activité protéiforme des plus de deux mille manuels parus depuis les *Éléments de la grammaire française* de Lhomond (1780), une *Nomenclature grammaticale*, que complètent une *Circulaire* du 28 septembre 1910, une *Note* du 21 mars 1911 et une *Instruction* du 2 septembre 1925. La révision de 1975 ne change rien à l'intitulé. En juin 1997, « l'Inspection générale des Lettres et un groupe de professeurs de l'Université » (au sens français : professeurs des écoles, des collèges et des lycées) y substituent — innocence ou résignation — une *Terminologie grammaticale*¹.

1. Je recouvre du manteau de Noé le *Rapport de mission sur l'enseignement de la grammaire* que le Ministre Gilles de Robien avait commandé en 2006 aux linguistes fonctionnalistes Alain Bentolila, Denis Desmarchelier, et à l'écrivain Erik Orsenna, membre de l'Académie française, auteur d'un petit livre à succès un brin poujadiste : *La grammaire est une chanson douce*. Le lecteur curieux (ou offusqué ?) pourra se reporter à deux comptes rendus « La grammaire est une *chanson douce*, oui, mais gare aux fausses notes » (dans *La Revue Générale*, 138, 2002, p. 81-87, et *Français 2000 bis*, 2002, p. 3-5) et « Réflexions autour du *Rapport de mission sur l'enseignement de la langue française* » (dans *Le Français Aujourd'hui*, 156, 2007, p. 97-106).

Entretiens, la Belgique, aux prises avec la difficulté spécifique d'accorder les violons du français et du néerlandais, avait publié en 1936 la brochure *Unification de la terminologie grammaticale — Eenmaking van de spraakkundige terminologie*, remise sur le métier en 1949 : *Code de terminologie grammaticale. Essai de coordination* (désormais unilingue), puis en 1965, avant que le « pacte grammatical » (*sic*) de 1986 vienne concilier — philosophie du compromis à la belge oblige — les propositions séparées de l'enseignement officiel (1984) et de l'enseignement catholique (1985).

En Suisse, où l'autonomie des cantons s'est longtemps accommodée d'une extrême disparité des programmes, le « secrétariat à la coordination romande en matière d'enseignement » ébauche le 3 mai 1985 une harmonisation à son tour baptisée *Terminologie*.

Vous le constatez, *nomenclature* a cédé partout, la Belgique conservant l'exclusivité de *code*, gros de connotations autoritaires². On peut regretter que l'école n'ait jamais adopté *métalangage*. Le néologisme aurait souligné la situation inconfortable du linguiste ou du grammairien, contraint, lui seul, d'appréhender son objet d'étude, la langue, avec des termes empruntés à ce même objet. De quoi envier les mathématiciens, qui jouissent d'un langage artificiel, un arsenal de formules et de symboles entendus de façon identique entre spécialistes³. Le drame tient en une alternative. Ou bien le descripteur puise son lexique au fonds commun et risque de le voir bientôt réinvesti d'acceptions non désirées (l'article *partitif* censé prélever une « partie » de matière, l'article *défini* « définir », l'adjectif *qualificatif* « qualifier », le *démonstratif* « montrer » à défaut de « démontrer », le *possessif* signaler le « possesseur », etc.⁴); ou il fabrique résolument un glossaire : *déterminant, nominal, copule, énonciation, extensivité, incidence, syntagme...*,

2. Dans une *Note préliminaire* émanant de la CPEONS, Conseil des pouvoirs organisateurs de l'enseignement officiel neutre subventionné, la remarque n° 1 déclare, mais sans commentaire ni autre précision, que « tout code de terminologie est d'abord et essentiellement une NOMENCLATURE ».

3. Alain Peyrefitte, *Le mal français*, Paris, Plon, 1976, p. 325 : « ...chaque science humaine devrait être entendue à l'intérieur d'elle-même. Ainsi, la linguistique, science du langage, s'est forgé un langage où le même mot, suivant les chapelles, désigne des objets scientifiques différents ».

4. Contre-exemples : *Du vin blanc désaltère mieux que du vin rouge* (= « il est vrai de la totalité du vin blanc et de la totalité du vin rouge, même pris à petites doses — « avec modération » —, que le premier désaltère mieux que le second »). *Connais-tu LA fille au banjo ?* (c'est au mieux la caractérisation *au banjo* qui « définit » *fille*, que *la* « détermine »). *Pierre*

s'exposant aux soupçons de pédantisme, de camouflage délibéré, d'illusionnisme creux, que sais-je⁵ ?

Mais aux physiciens, aux chimistes, aux botanistes, aux biologistes, nul ne conteste leur vocabulaire ésotérique, brassant, peu importe l'aspect rébarbatif, les racines gréco-franco-anglo-latines afin de traquer des réalités aussi mystérieuses que respectées : *plasma, liliacées, quanta, produit cartésien, prion, ion, quark, quasar, pixel, anhydride, acide désoxyribonucléique*... Alors, en grammaire, pourquoi se gendarmer contre les dénominations détournées de leur sens usuel ou carrément opaques ? C'est que la langue est un patrimoine sur lequel chacun se sent des droits et prétend donner son opinion. Eh ! bien, tant pis pour l'« honnête homme » amateur de « beau langage », le jargon est la rançon de la science⁶. Il offre l'avantage insurpassable de l'univocité⁷. Du reste, la transparence généralement plébiscitée (elle soulage la mémoire) présente l'inconvénient d'obvier à toute systématisation ultérieure (donc à une *nomenclature*) et de s'avérer intolérable aussitôt que les progrès de la réflexion la mettent en porte-à-faux (relire la note 4). Question de mesure, évidemment. On aura beau jeu de brocarder Damourette et Pichon quand ils écrivent en 1936 dans leur *Essai de grammaire*

a de NOMBREUX amis et une famille nombreuse (un *nombreux* quantifiant = « beaucoup » précédant le *nombreux* qualifiant = « d'au moins trois enfants »). *Où ont disparu CES fichues lunettes ?* (des lunettes... perdues de vue). *Mes respects, MON général* (le vrai possédé ne serait pas celui qu'on croit), etc.

5. Erik Orsenna (cité en note 1) affuble du nom de Madame Jargons l'inspectrice torturant à coups d'« énonciation », de « récit », de « discours », etc. la douce et blonde Mademoiselle Laurencin.

6. Il ne manque pas de ces amateurs parmi les professionnels autoproclamés ; cf. Le Bidois (1968, I, XIX) : « [Plusieurs universitaires] nous ont félicités d'avoir écrit, sur la langue française, un ouvrage rédigé dans une langue qui fût accessible à tous les gens instruits et dans la tradition de l'humanisme français. Ce jugement, qu'on me pardonnera de rappeler ici, est le plus bel éloge que puissent espérer des auteurs qui restent attachés aux vertus éminentes de la clarté et qui estiment que la " science " linguistique n'a rien à gagner à verser dans le verbalisme et à s'entourer de nuées impénétrables » (on aura noté les guillemets distanciateurs à *science*).

7. L'abbé de Dangeau (1754) revendiquait hautement cet atout : « ...je trouve les mots nouveaux fort utiles dans le style dogmatique, quand il servent à faire connaître clairement et distinctement des choses dont les autres auteurs n'ont pas parlé, et quand par le moyen des définitions qu'on a faites de ces mots nouveaux, ils sont hors d'état de causer aucune équivoque. »

de la langue française que « l'accord réapparaît si la diathèse de l'ayance est une amphidiathèse » et que « la présence ou l'absence de l'accord peut alors devenir un critère soit entre la dianathèse et la diamphithèse, soit peut-être entre l'about dicéphale et le simple greffon », mais qui oserait se targuer de posséder toujours les bonnes balances et les bonnes toises ?

Nous allons prendre en guise d'illustration l'exemple du verbe. La première partie de l'exposé examine la *terminologie* reçue et en dresse la critique. La deuxième partie élabore pièce à pièce le correctif d'une *nomenclature*. La *conclusion* s'interrogera sur les conditions à remplir pour que le conflit de la terminologie et de la nomenclature profite à l'enseignement du français.

1. Terminologie

À tout seigneur tout honneur, ouvrons l'incontournable *Bescherelle* (édition de 2006 réalisée « sous la responsabilité scientifique de Michel Arrivé »).

Les tableaux de conjugaison — dont le titre laisse à penser qu'ils briguent la rigueur arithmétique des tables de multiplication — classent les formes verbales en deux colonnes selon un paramétrage de mode (indicatif, conditionnel, subjonctif, impératif, infinitif, participe, gérondif). Concrètement, en nous limitant s'il y a lieu à la première personne du singulier (que désambiguïse au besoin la première personne du pluriel) et omission faite de la béquille *que* du subjonctif, vingt-deux « temps » (au sens de l'anglais *tense* ou de l'allemand *Tempus*).

Indicatif	
marche (marchons)	ai marché
marchai	eus marché
marchais	avais marché
marcherai	aurai marché
Conditionnel	
marcherais	aurais marché
Subjonctif	
marche (marchions)	aie marché
marchasse	eusse marché
Impératif	
marche	aie marché
Infinitif	
marcher	avoir marché
Participe	
marchant	ayant marché
Gérondif	
en marchant	en ayant marché

Soyons bon prince. Comparée aux anciennes énumérations à la queue-leu-leu, la mise en regard de formes simples et de formes composées constitue un net progrès. Hélas ! la terminologie n'a pas suivi.

Qu'on en juge au fil des modes.

1.1. Indicatif

Forme *marche/marchons*. Appellation reçue : « présent », une notation de temps *stricto sensu* (au sens de l'anglais *time* ou de l'allemand *Zeit*). Face à elle, la forme *ai marché*. Appellation : « passé composé », soit une double notation de temps (*passé*) et de morphologie (*composé*), qui l'oppose à la forme *marchai* appelée « passé simple » (temps + morphologie) et ayant pour correspondant la forme *eus marché*, dite — « passé composé » étant pris — « passé antérieur » (*passé* notation de temps absolu, *antérieur* notation de temps relatif). Sous *marchai*, la forme *marchais* est somme toute un second passé simple par le temps et la morphologie, mais elle se trouve bombardée « imparfait », une notation

aspectuelle : *imparfait* = « qui n'a pas atteint son terme » (la valeur sensible dans l'incipit de *Madame Bovary* : « Nous étions à l'étude, quand le proviseur entra... »)⁸, entraînant pour la forme composée *avais marché* la qualification de « plus-que-parfait » sans qu'existe nulle part en français de « parfait », réservé au latin⁹. Le « futur simple » *marcherai* en revient au temps (*futur* symétrique de *passé*) et à la morphologie (*simple*), une piste qu'abandonne le « futur antérieur » *aurai marché* (la spécification *antérieur* inutile puisque *composé* était disponible..., sinon qu'il manquait du répondant *simple* lors de son unique utilisation en vis-à-vis de « présent ») de sorte à instaurer, sur la base de « passé simple », un parallélisme avec « passé antérieur ».

Le tableau suivant donne la mesure du désordre, tant vertical (trois notations de temps absolu : *présent*, *passé*, *futur* ; deux de morphologie sur les quatre possibles : *simple* ; une d'aspect : *imparfait*) qu'horizontal (la composition exprimée une fois par la morphologie : *composé*, deux fois par le temps relatif : *antérieur*, une fois par l'aspect : *plus-que-parfait*).

8. À une époque où la grammaire non encore scolaire n'avait pas introduit le dogme « grammaticalement correct » du *Magister dixit*, Nicolas Beauzée (1767, I, p. 441-442) ironisait quant au choix d'*imparfait* par les « Messieurs » de la *Grammaire générale et raisonnée* de Port-Royal (1660) : « Cette inconséquence est due à l'habitude de donner à [*je chantais*], sans examen et sur la foi des grammairiens, le nom abusif de *Prétérit* ; on y trouve aisément une idée d'antériorité que l'on prend pour l'idée principale, et qui semble en effet fixer ce Temps dans la classe des Prétérits ; on y aperçoit ensuite une idée de simultanéité, que l'on croit secondaire et modificative de la première. C'est une méprise, qui, à parler exactement, renverse l'ordre des idées ; et on le sent bien par l'embarras qui naît de ce désordre, et par les aveux [que Lancelot] laisse encore échapper. Mais que faire ? Le préjugé prononce que le Temps en question est Prétérit ; la raison réclame, on la laisse dire : mais on lui donne, pour ainsi dire, acte de son opposition, en donnant à ce prétendu Prétérit le nom d'*imparfait* ; dénomination qui caractérise moins l'idée qu'il faut prendre de ce Temps, que la manière dont on l'a envisagé. »

9. Comparer en anglais « *present perfect* » ou en néerlandais VTT « *voltooid tegenwoordige tijd* » = « temps présent parfait » (vs OVT « *onvoltooid verleden tijd* » = « temps passé imparfait »).

Indicatif	
Présent	Passé composé
Passé simple	Passé antérieur
Imparfait	Plus-que-parfait
Futur simple	Futur antérieur

Les six autres modes sembleraient néanmoins, à une réserve près (la seconde paire du subjonctif), introduire plus de cohérence.

Conditionnel	
Présent	Passé
Subjonctif	
Présent	Passé
Imparfait	Plus-que-parfait
Impératif	
Présent	Passé
Infinitif	
Présent	Passé
Participe	
Présent	Passé
Gérondif	
Présent	Passé

Attention à ne pas chanter victoire trop vite.

1.2. Conditionnel

L'infixe – *r* – de *marcherai*, *marcheras*, *marchera*, *marcherons*, *marcherez*, *marcheront* et les désinences –*ais*, –*ais*, –*ait*, –*ions*, –*iez*, –*aient* de *marchais*, *marchais*, *marchait*, *marchions*, *marchiez*, *marchaient* adressent à coup sûr les formes *marcherais*, *marcherais*, *marcherait*, *marcherions*, *marcheriez*, *marcheraient* au mode indicatif. Le *hic* est qu'elles sont de constitution romane et que le latin se servait aux mêmes fins du mode subjonctif : « Consultabat utrum Romam *proficisceretur* an Capuam *teneret* » « il se demandait s'il *partirait* pour Rome ou *resterait* à Capoue »... Au XVI^e siècle, les francistes pionniers, soucieux de couler les innovations du vernaculaire dans le moule d'une langue noble, inventent sur le modèle de l'optatif grec un mode « conditionnel » (ou « incertain »,

ou « suppositif »...). Le mobile disparu, la grammaire philosophique ralliait petit à petit l'option du mode indicatif quand les instituteurs du XIX^e siècle ont réastiqué la vieille lune au motif de l'imparfait et du plus-que-parfait à sens de « conditionnel » derrière *si* d'hypothèse (on connaît l'adage « après *si*, pas de *rais* » : *Si jeunesse savait/avait su, si vieillesse pouvait/avait pu*, etc.) et, pire, imaginé un « conditionnel passé 2^e forme » *eût marché*, homonyme du subjonctif plus-que-parfait (en fait, un subjonctif rescapé de la concurrence historique du mode subjonctif de souche latine et des « formes en *-rais* » d'origine romane). Aujourd'hui, l'école a cédé devant les linguistes (presque) unanimes. Le conditionnel réintègre l'indicatif, mais sous son identité de mode et sur un strapontin basculant¹⁰. La prudence du *Bescherelle* en remonterait à tous les Jésuites, les Normands et les Sioux de l'univers : « Le conditionnel, longtemps considéré comme un mode spécifique, est aujourd'hui rattaché à l'indicatif, pour des raisons de forme et de sens. Remarque : [Nos] tableaux de conjugaison placent le conditionnel du côté de l'indicatif, mais, pour des raisons de tradition, lui conservent son nom et l'isolent de l'indicatif » (§ 100)¹¹.

Marcherais est quoi qu'il en soit catalogué « conditionnel présent » et son composé *aurais marché* « conditionnel passé ». Que viennent faire ici le temps présent et le temps passé alors que l'exemple canonique des grammaires est emprunté à La Fontaine : « Le corbeau, honteux et confus, / Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y *prendrait* plus », et que sa fonction de futur par rapport à un repère passé ressort à l'évidence de l'éventuel glissement du passé *jura* au présent *jure* : *Le corbeau jure qu'on ne l'y prendra plus ?*

La réponse émerge des modes résiduels.

10. Le signataire avait travaillé au début des années '80 dans une Commission de l'enseignement officiel sur la réforme de la terminologie grammaticale. Il lui a été impossible d'obtenir que le « conditionnel » réincorporé à l'indicatif soit débaptisé. Principal argument des opposants : « Comment ferions-nous pour dire qu'une nouvelle doit être prise au conditionnel ? » J'ai objecté que la rotondité dûment reconnue de la Terre n'empêchait pas Édith Piaf de chanter « J'irai jusqu'au bout du monde... » ! En vain.

11. Vérification faite, le progrès de la dernière édition s'est limité à déplacer la case du conditionnel d'après l'impératif jusqu'avant le subjonctif, petite manœuvre confirmant une réflexion malicieuse de Jean-Claude Chevalier (1968, p. 647) : « ...l'auteur d'une grammaire doit compter avec les forces d'inertie des pédagogues, qui sont considérables. On ne peut introduire du neuf qu'en sauvegardant les apparences ; mais il arrive que les apparences sauvegardées étouffent le neuf. » Au moins le *Code* belge de 1986, qui réduit de sept à six le nombre des modes, se sera-t-il montré moins pusillanime.

1.3. Subjonctif, impératif, infinitif, participe, gérondif

Rien de temporellement présent ou passé non plus dans le subjonctif « présent » *marche/marchions* et le subjonctif « passé » *aie marché*, l'un et l'autre légitimes après un temps présent, passé ou futur : *Il faut/fallait/(a fallu)/faudra... que Pierre marche//ait marché*¹², etc. Une injonction quelconque à l'impératif « présent » *marche* ou à l'impératif « passé » *aie marché* ne concerne forcément que l'avenir. L'infinitif « présent » *marcher* et l'infinitif « passé » *avoir marché* sont indifférents au temps : *Pierre veut/voulait/voudra... marcher* et *Pierre veut/voulait/voudra... avoir marché... Idem de marchant* (participe « présent ») et de *ayant marché* (participe « passé »), de *en marchant* (gérondif « présent ») et de *en ayant marché* (gérondif « passé ») : *Pierre se dépeint/dépeignait/dépeindra... (en) marchant//ayant marché...*

Postposés au nom, *présent* et *passé* signifient tout bonnement « simple » et « composé ».

Retombée immédiate, les *marché* et congénères *allé*, *cassé*, *peint...*, qui causent aux écoliers de France et de Navarre l'essentiel de leurs affres orthographiques (tout en procurant aux chantres masochistes et/ou sadiques de la dictée un réservoir inépuisable de délices), sont ravalés à une forme courte des participes passés *ayant marché*, *étant allé*, *ayant cassé*, *ayant peint*¹³..., ou, sous prétexte que la voix passive (qui ne concerne que les verbes transitifs : *casser*, *peindre...*, ni *marcher* ni *aller...* officiellement intransitifs) doit ajouter à la voix active un auxiliaire *être* (il s'agit en réalité d'une copule), des participes passés passifs *ayant été cassé*, *ayant été peint...* (non les participes présents passifs *étant cassé*, *étant peint...*, quoique *la vaisselle cassée* ou *une porte peinte* renvoient aussi bien à la séquence binaire résultative *la vaisselle étant cassée* ou *la porte étant peinte* — le *Zustand* des grammairiens allemands — qu'à la séquence ternaire processive — le *Vorgang* des grammairiens allemands — *la vaisselle ayant été cassée* ou *la porte ayant été peinte*). Conséquence de plus d'ampleur, les fameuses règles

12. Qu'on nous fasse grâce avec *fallait* de la « concordance des temps » sur la foi de Brunot : « Le chapitre de la concordance des temps se résume en une ligne : Il n'y en a pas » (³1953, p. 782).

13. Le *Bon usage* revu par André Goosse, conscient du problème, fait de *ayant marché*, *étant allé*, etc. les « participes passés composés » des « participes passés » *marché*, *allé*, etc. La fuite en avant par addition d'un compartiment au mode participe désorganise l'embryon de système oppositionnel *présent* vs *passé* = « simple » vs « composé ». La *Grammaire du verbe français* de Danielle Leeman (1994) les dit plus justement « participes présents composés ».

d'accord du participe passé se croient tenues d'hypostasier les formes constituées d'un auxiliaire *avoir* (comme *ayant marché*) ou *être* (comme *étant allé*) au détriment du participe passé employé seul, occultant *ipso facto* la nature adjectivale partout à l'œuvre : *Une porte peinte* (adjectif épithète) et *La vaisselle est cassée* (adjectif attribut) ou *La porte que j'ai peinte...* (question « qu'est-ce qui est peint ? », réponse « la porte ») et *Marie s'en est allée* (question « qui est-ce qui s'en est allé ? », réponse « Marie »).

La messe est dite ? Non. Doté d'un présent *marche/marchions* et d'un passé *aie marché*, le subjonctif doit abriter les deux formes supplémentaires *marchasse* et *eusse marché*. Sous quel nom ? Le mode indicatif fournissait avec son second passé une solution *ad hoc* : va pour un subjonctif imparfait (notation aspectuelle dont la pertinence, désormais, échappe, car le subjonctif de *Il fallut/avait fallu/aurait fallu... que Pierre marchât* est loin de suspendre la marche à l'instar de par exemple *Pierre marchait quand il aperçut Marie*, etc.) et dans la foulée un subjonctif plus-que-parfait.

Est-il besoin d'insister ? Sauf à dépouiller la terminologie de tout contenu¹⁴, une tentative de rationalisation serait la bienvenue.

2. Nomenclature

Quelques notions soigneusement définies pourront au départ ou en cours de route baliser la voie : (1) *verbe*, (2) *conjugaison*, (3) *mode*, (4) *temps*, (5) *aspect*.

14. C'était le conseil de Gustave Guillaume : « ...les mots de la nomenclature grammaticale ne seront jamais meilleurs que lorsque, par eux-mêmes, étymologiquement, ils ne signifieront plus rien et ne seront que des signes, arbitrairement choisis, renvoyant à des réalités perçues et délimitées avec justesse. Les mots de la nomenclature grammaticale, pour le linguiste qui les adopte — et doit les adopter — sans critique, ne doivent pas être plus que les signes conventionnels dont se sert le mathématicien pour la désignation symbolique des concepts lui appartenant » (*Leçon* du 18 février 1949).

2.1. Verbe

Le verbe prend place parmi les *classes de mots* en qualité de mot d'extension médiate pourvu des marques de la conjugaison¹⁵.

2.2. Conjugaison

Conjuguer, c'est, à la lettre, « mettre sous le joug », « atteler » deux éléments : le *radical* (portant la signification du verbe) et la *désinence* (véhiculant diverses informations grammaticales). Le rappel dissuaderait les grammaires de limiter abusivement la conjugaison aux modes personnels (voir p. ex. *Le bon usage*, ¹⁵2011, § 768, a : « Les modes **personnels** ou *conjugués*... »).

2.3. Mode

La *mode* grammaticale, pour peu qu'on se préoccupe de le définir (la *Grammaire méthodique du français* de Riegel, Pellat et Rioul en donne une caractérisation minimaliste : « Les modes constituent des cadres de classement qui regroupent chacun un certain nombre de formes verbales » [⁴2009, p. 510]), a été souvent confondu avec la *modalité* logique i.e. la faculté d'attacher à une proposition quelconque une valeur de vérité. L'impératif et le conditionnel de la tradition attestent cette dérive.

Comparez d'abord les trois phrases 1° *Pierre marche*, 2° *Pierre marche-t-il ?*, 3° *Pierre, marche !* La première présente l'énoncé comme vrai (modalité assertive). La deuxième met en balance la vérité et la fausseté de l'énoncé (modalité interrogative). La troisième soumet la vérité de l'énoncé au bon vouloir d'un exécu-

15. L'*extension* désigne l'ensemble des objets du monde auxquels un mot est applicable. Notre *Grammaire critique du français* (⁵2010) retient sur le critère de l'attente ou non par un mot *x* ou *y* d'un support étranger les quatre classes 1° du nom (qui n'attend **aucun** support étranger ou d'extension immédiate), 2° de l'adjectif (en attente d'**un** support étranger ou d'extension médiate), 3° du verbe (en attente d'**un** support étranger et lui aussi d'extension médiate mais développant à la différence de l'adjectif, qui partage les catégories du nom : genre et nombre, les catégories de mode, de temps et d'aspect), 4° du connectif (en attente de **deux** supports étrangers ou d'extension bimédiate : les prépositions et les conjonctions). Le pronom et l'adverbe sont égalés respectivement à un syntagme nominal synthétique (par exemple *je* = « la personne qui parle elle-même d'elle-même ») et à un syntagme nominal prépositionnel synthétique (par exemple *ici* = « à l'endroit où je me situe »).

tant (modalité injonctive). L'inscription de l'injonction au tableau des conjugaisons se justifie d'autant moins que le prétendu mode impératif emprunte à l'oral les formes du mode indicatif (*marche, marchons, marchez ; finis, finissons, finissez ; prends, prenons, prenez...*) ou minoritairement du mode subjonctif (*aie, ayons, ayez, sois, soyons, soyez, veuille, veuillons, veuillez, sache* et les hybrides *sachons, sachez*, accolant les désinences *-ons, -ez* de l'indicatif au radical *sach-* du subjonctif)¹⁶.

Autre facteur de modalité : l'époque du procès, tributaire du *moi-ici-maintenant* de l'énonciateur ou, en un mot, de l'*actualité* élue par lui indépendamment du t_0 objectif des horloges atomiques. Les chances de vérité diminuent graduellement de *Pierre marche* (époque présente : l'énoncé est aisément vérifiable ou falsifiable) à *Pierre marchait* (époque passée : il arrive que le souvenir trompe), *Pierre marchera* (époque future : le pronostic relève de l'hypothèse) et *Pierre marcherait* (époque future du passé, cumulant les aléas du passé et du futur et poussant l'incertitude au maximum). On comprend la tentation d'un mode conditionnel autonome (cf. 1.2 *supra*).

La personne grammaticale aussi intervient dans la véridicité des procès. Si la première personne *j'ai mal aux dents* offre — mensonge à part — des garanties de sincérité, la deuxième personne *tu as mal aux dents* s'aventure déjà et la troisième personne *il a mal aux dents* pourrait ne colporter qu'un on-dit.

De même que certaines formes verbales ne précisent pas l'époque (cf. 1.3), toutes ne se font pas escorter non plus d'une personne. L'infinitif et le participe sont regroupables au sein d'un mode impersonnel vs les deux modes personnels que sont l'indicatif et le subjonctif. Inutile, par contre, d'y maintenir un « gérondif », qui ne fait que flanquer le participe *marchant* ou *ayant marché* de la préposition *en*¹⁷.

16. La seule différence est de l'ordre de l'écrit : l'absence, à la deuxième personne du singulier des verbes du premier groupe et de quelques verbes en / Θ / du deuxième et du troisième groupes, de la désinence *-s* (éradiquée par les étymologistes de la Renaissance mais réapparaissant dans les liaisons : *vas-y, cueilles-en...*).

17. La préposition *en* a pour mission de donner au participe une fonction particulière: *Pierre siffle en travaillant* = « quand il travaille ». *Pierre travaille en sifflant* = « d'une certaine manière », etc. Un bénéfice refusé à l'infinitif prépositionnel de (*l'envie, le plaisir, la force...*) *de marcher*, qui traduit pourtant... le « gérondif » latin (se rappeler Ovide : *De arte amandi* « l'art d'aimer »).

Au total, trois modes. Le mode indicatif contient cinq formes (un présent et deux passés, deux futurs numérotés à l'économie 1 et 2 — le passé 1 et le futur 1, le passé 2 et le futur 2 affichant plusieurs similitudes formelles : *marchai* et *marcherai*, *marchas* et *marcheras*, *marcha* et *marchera*... ; *marchais* et *marchais*, etc. : cf. 1.2), le mode subjonctif en contient deux (également numérotés 1 et 2) et le mode impersonnel trois (un infinitif, un participe 1, un participe 2).

Les étiquettes des dix formes simples valent au prix d'une addition pour les dix formes composées.

Mode	Forme	Nomenclature	Forme	Nomenclature
Indicatif	marche (marchons)	Présent	ai marché	Présent composé
	marchai	Passé 1	eus marché	Passé 1 composé
	marchais	Passé 2	avais marché	Passé 2 composé
	marcherai	Futur 1	aurai marché	Futur 1 composé
	marcherais	Futur 2	aurais marché	Futur 2 composé
Subjonctif	marche (marchions)	Subjonctif 1	aie marché	Subjonctif 1 composé
	marchasse	Subjonctif 2	eusse marché	Subjonctif 2 composé
Impersonnel	marcher	Infinitif	avoir marché	Infinitif composé
	marchant	Participe 1	ayant marché	Participe 1 composé
	marché	Participe 2	eu marché	Participe 2 composé

La hiérarchie des modes (1° indicatif, 2° subjonctif, 3° impersonnel) a-t-elle toutefois un autre alibi que les priorités pédagogiques... ? Gustave Guillaume (1883-1960) avait proposé de l'inverser : en tête l'infinitif (c'est-à-dire le verbe « non fini » ou en ébauche, gardant les propriétés du nom : *le manger*, *le boire* ou « *Partir*, c'est *mourir* un peu » = « le départ est une petite mort »), en queue l'indicatif (que les linguistes scandinaves nomment « verbe fini »). Une nomenclature rigoureuse ne saurait en outre se satisfaire d'*infinitif*

(privé de correspondant « fini »), de *participe* (trop étriqué puisque à l'égal de *marchant* et *marché* chevauchant le verbe et l'adjectif, *marcher* « participe » lui aussi de deux natures, le verbe et le nom) ni surtout de *subjonctif* (que l'expression semble cantonner aux phrases « subordonnées » en dépit des *Plût au Ciel* ou *Je ne sache pas* ou « Ô que j'aïlle à la mer ! » [Rimbaud]...). *Indicatif*, enfin, devient redondant auprès des mentions *présent, passé, futur*, qu'il est le seul mode à permettre.

Les clivages en personne (*personnel* vs *impersonnel*) et en époque (*actuel* vs *inactuel*), sélectionnant les deux modalités que produit obligatoirement n'importe quel verbe, redécoupent trois modes : 1° *personnel actuel*, 2° *personnel inactuel*, 3° *impersonnel inactuel*, et le recours aux variables de temps et d'aspect achève la régulation¹⁸.

2.4. Temps

Le *temps grammatical* décrit l'orientation d'un procès par rapport à un repère fixé en un point quelconque du temps cosmique (progressant de gauche à droite dans le sens de notre écriture : la « flèche du temps »).

Au mode impersonnel inactuel, le repère, désignant un simple lieu L (= « quelque part »), répartit les procès en arrivants (*marcher*), transitants (*marchant*) et arrivés (*marché*). L'infinitif est de temps *incident*, le participe 1 de temps *adjacent*, le participe 2 de temps *décadent* (du latin *in + cadere* « tomber sur », *ad + jacere* « être au contact de », *de + cadere* « se retirer de »)¹⁹.

Au mode personnel inactuel, le repère, s'adjoignant une personne P (= « quelqu'un »), met devant lui les procès postérieurs (*marche/marchions*) et derrière lui les procès antérieurs (*marchasse*). Le subjonctif 1 est de temps *prospectif*, le subjonctif 2 de temps *rétrospectif* (sensibles dans par exemple le volontariste *Plaise au Ciel !* vs le fataliste *Plût au Ciel !*).

18. *Intemporel* n'étant pas exact (cf. 2.4) et **inépocal* n'étant pas français, *actuel* et *inactuel* caractérisent les formes verbales qui se réfèrent (les cinq formes de l'indicatif) ou non (les sept formes restantes) à l'*actualité* de l'énonciateur.

19. Le temps adjacent de *marchant*, le temps décadent de *marché* éclairent l'impression d'activité d'une part, de passivité d'autre part, qui les avait fait nommer anciennement « participe actif » et « participe passif ».

Au mode personnel actuel, le repère, annexant le « maintenant », transforme « quelque part » en « ici », « quelqu'un » en « moi » et situe l'actualité A (cf. 2.3), qui distribue les procès dans les quatre époques du *présent* (*marche/marchons*), du *passé* (*marchai, marchais*), du *futur* (*marcherai*) et, par le biais d'une actualité dépassée A', du *futur du passé* (*marcherais*), irréductible au présent, au passé ou au futur.

Dans les trois modes, les auxiliaires *avoir* ou *être* ajoutent aux huit temps répertoriés la dimension d'un temps *antérieur* (par exemple *Pierre a/avait/aura... marché* = « la marche de P. a précédé le moment présent, passé ou futur »).

2.5. Aspect

L'*aspect grammatical* décrit la position du repère par rapport au procès. Deux cas de figure. *Primo*, un repère extérieur au procès le saisit en bloc : aspect *global* de *marcher, marché* (repère L), *marche/marchions, marchasse* (repère P), *marchai, marcherai, marcherais* (repère A). *Secundo*, le repère intérieur au procès le scinde en deux parties : aspect *sécant* de *marchant* (repère L), *marche/marchons* (repère A), *marchais* (repère A'). Les auxiliaires *avoir* ou *être* ouvrent au procès une phase résultante qui ajoute aux deux aspects répertoriés la dimension d'un aspect *excursif* (ou « sorti du procès en cours » : par exemple *Pierre a/avait/aura... marché* = « P. entre, est entré ou entrera dans une phase succédant à la marche »).

En fin de compte, vingt formules combinant le mode, le temps et l'aspect individualisent les vingt formes majeures de la conjugaison française²⁰.

20. On fait l'impasse sur les formes composées de l'auxiliaire *aller* (*vais marcher, allais marcher...*) et sur les formes surcomposées (*avoir eu marché, vais avoir marché, etc.*).

Forme simple	Mode	Temps	Aspect
marcher	Impersonnel inactuel	Incident	Global
marchant		Adjacent	Sécant
marché		Décadent	Global
marche (marchions)	Personnel inactuel	Prospectif	Global
marchasse		Rétrospectif	Global
marche (marchons)	Personnel actuel	Présent	Sécant
marchai		Passé	Global
marchais		Passé	Sécant
marcherai		Futur	Global
marcherais		Futur du passé	Global
Forme composée	Mode	Temps	Aspect
avoir marché	Impersonnel inactuel	Incident antérieur	Global excursif
ayant marché		Adjacent antérieur	Sécant excursif
eu marché		Décadent antérieur	Global excursif
aie marché	Personnel inactuel	Prospectif antérieur	Global excursif
eusse marché		Rétrospectif antérieur	Global excursif
ai marché	Personnel actuel	Présent antérieur	Sécant excursif
eus marché		Passé antérieur	Global excursif
avais marché		Passé antérieur	Sécant excursif
aurai marché		Futur antérieur	Global excursif
aurais marché		Futur du passé antérieur	Global excursif

3. Conclusion

Où commence et où finit à l'école le rôle du linguiste et de la linguistique ?

Le poids de la tradition est si lourd qu'un professeur de français hésitera normalement à rompre avec elle au risque de pénaliser les élèves ou de les transformer en cobayes²¹. Comment lui donner tort ? On n'aperçoit dès lors qu'une issue : accompagner l'exercice de pure mémorisation d'un examen critique progressivement adapté au public. Le tableau en 2.3 semble à cet égard fournir un objectif accessible (il est repris dans le *référentiel* de Van Raemdonck et Detaille, 2011). Le tableau en 2.4 relève de la spéculation théorique et doit être réservé à des esprits curieux.

Mon espoir en terminant ? Que pour l'ensemble des chapitres grammaticaux la confrontation explicite de la terminologie reçue et de la nomenclature correctrice autorise un jour le remplacement de la première par la seconde. Et en filigrane ou en basse continue cette conviction profonde : au delà des bénéfiques pratiques et intellectuels, la grammaire repensée assumerait au service de la collectivité une mission proprement éthique.

Tout au long de ses études, [l'élève] est aux prises avec un monde d'illogisme ; et ceci non seulement à l'exercice de grammaire, mais dans tous les devoirs écrits assujettis aux règles de l'orthographe (...). On peut se demander si la nécessité d'assimiler intimement l'absurdité n'aurait pas quelque effet délétère sur la personnalité des êtres humains soumis à cette déformation constante, s'il n'en pourrait résulter l'acceptation passive de l'arbitraire dans la vie. Il faudrait des recherches psychologiques approfondies pour le vérifier et pour mettre en lumière d'autres conséquences vraisemblables (Félice, 1950, p. 6).

21. Cuq et Gruca (2005, p. 394-395) : « Bien que les méthodologues prêchent généralement aux enseignants une grande modération du point de vue de la quantité de métalangage à utiliser, qu'en est-il dans la réalité de la classe ? Nous avons montré [« Le métalangage grammatical francophone : un vrai plaisir », dans *Revue de l'AQEFLS*, 2, 2001, p. 6-21] que les méthodes modernes d'enseignement du français aux étrangers sont très gourmandes en métalangage grammatical puisqu'elles utilisent en moyenne sur les deux premiers niveaux environ 200 termes ou lexies et 350 sur l'ensemble des trois niveaux qui sont généralement proposés au public. Ce volume est énorme, et, si on supposait acquises les notions véhiculées, ferait vraiment des apprenants de très bons grammairiens ! » Plus deux apostilles : « ... parmi ces catégories, la description du verbe et de sa conjugaison occupe la place centrale (plus du quart des lexies » (p. 395) ; « Notons aussi que plusieurs de ces lexies sont aussi applicables à la description du verbe » (p. 396).

Bibliographie sélective

Beauzée (N.), *Grammaire générale*, Paris, 1767 (nouvelle édition en facsimilé avec une introduction par B. E. Bartlett, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Fromann Verlag, 1974 ; 2 vol.).

Brunot (F.), *La pensée et la langue. Méthode, principes et plan d'une théorie nouvelle du langage appliquée au français*, Paris, Masson, 1922, ³1953.

Chevalier (J.-Cl.), *Histoire de la syntaxe. Naissance de la notion de complément dans la grammaire française de 1530 à 1750*, Genève, Droz, 1968.

Cuq (J.-P.) et Gruca (I.), *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*, Grenoble, PUG, 2006.

Damourette (J.) et Pichon (É.), *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française. 1911-1940*, Paris, d'Artrey, s.d., 7 volumes et glossaire.

Félice (Th. de), *Éléments de grammaire morphologique*, Paris, Didier, 1950.

Grevisse (M.) et Goosse (A.), *Le bon usage. Grammaire française*, Paris-Gembloux, Duculot, ¹²1986, ¹⁵2011.

Guillaume (G.), *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, Champion, 1929.

Guillaume (G.), *Leçons de linguistique. 1948-1949* (R. Valin éd.), vol. III, Paris-Québec, Klincksieck-Presses de Laval, 1973.

Le Bidois (G.) et Le Bidois (R.), *Syntaxe du français moderne. Ses fondements historiques et psychologiques*, Paris, Picard, 2 vol., 1935-1938, ²1968.

Leeman (D.), *Grammaire du verbe français. Des formes au sens*, Paris, Nathan, 1994.

Riegel (M.), Pellat (J.-Ch.) et Rioul (R.), *Grammaire méthodique du français*, Paris, P.U.F., ²2009.

Van Raemdonck (Dan) et Detaille (Marie), *Le sens grammatical. Référentiel à l'usage des enseignants*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2011.

Wilmet (M.), *Grammaire critique du français*, Paris-Bruxelles, De Boeck, ⁵2010.

Locutions et expressions idiomatiques originales dans les *Angoysses et remedes d'amour* de Jean Bouchet (1536)

Communication de M. Jacques Charles Lemaire
à la séance mensuelle du 11 février 2012

Si l'on excepte l'ouvrage intitulé *Dictionnaire des locutions en moyen français*¹, dont les exemples sont incomplets, les références souvent imprécises et les interprétations parfois hasardeuses², on observe que les lexicographes de l'ancienne langue française ont accordé une attention inconstante aux groupes de mots figés par l'usage qui forment une unité sémantique. Dans son monumental (et indispensable) *Dictionnaire de l'ancienne langue française*³,

1. Giuseppe Di Stefano, *Dictionnaire des locutions en moyen français*, Montréal, Ceres, 1991, xiii-930 p. et Giuseppe Di Stefano et Rose M. Bidler, *Toutes les herbes de la Saint-Jean. Les Locutions en moyen français*, Montréal, Ceres, 1992, (« D'hier à demain », 1), 630 p.

2. Voir les comptes rendus rédigés par Gilles Roques (*Revue de linguistique romane*, 66, 1992, p. 572-575), Gianni Mombello (*Studi Francesi*, 37, 1993, p. 668), Mario Eusebi (*Romanische Forschungen*, 105, 1993, p. 134-135), Robert Martin (*Le Français moderne*, 62, 1994, p. 202-205) et Kurt Baldinger (*Zeitschrift für Romanische Philologie*, 111, 1995, p. 97-102).

3. Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Libr. des sciences et des arts, 1937-1938, 10 vol.

paru dans la seconde partie du XIX^e siècle, Frédéric Godefroy n'accorde pas une curiosité très vigilante à ce type de lexème. Au XX^e siècle, le non moins magistral *Altfranzösisches Wörterbuch*⁴ d'Adolf Tobler et d'Ehrard Lommatzch pousse un peu plus loin sa curiosité pour les lexies complexes, sans pour autant viser à en établir des relevés rigoureux ni des explications exhaustives. Telle est aussi l'attitude d'Edmond Huguet dans son *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*⁵ et la conduite adoptée par les rédacteurs du *Französisches etymologisches Wörterbuch*⁶ élaboré sous la direction du savant suisse Walther von Wartburg. Seul le *Dictionnaire du moyen français en ligne*⁷ paraît s'intéresser à la question, avec une intensité et une vigilance variables. Les notices rédigées par Robert Martin sur le site du Centre national de ressources textuelles et lexicales, pleinement informées, y figurent comme des modèles du genre et n'esquivent pas les difficultés liées à l'intelligence des expressions idiomatiques. Cette précaution est de nos jours adoptée par la plupart des éditeurs de textes anciens : en marge de leur glossaire, qui recense et explique les termes simples, ils s'appliquent à relever les formules figées composées de plusieurs mots et à en définir la signification. C'est un tel examen que j'ai le plaisir de vous proposer aujourd'hui à propos d'un recueil poétique du Rhétoriqueur Jean Bouchet (1476-1557), en limitant toutefois mon analyse aux locutions inconnues ou à celles dont le poète offre la première attestation dans l'histoire du vocabulaire.

Au cours de l'automne 1535, Jean Bouchet, qui exerce la fonction de procureur de la sénéchaussée à Poitiers depuis les années 1507 et qui entend attirer sur lui l'attention ou les faveurs du roi François I^{er}⁸, confie à Jehan et Enguilbert de Marnef, imprimeurs dans la capitale poitevine, l'édition d'un ouvrage intitulé *Les Angoyssees et remedes d'amour du traverseur en son adolescence*⁹. Auteur prolifique (il professe la devise *Spe labor levis*), Bouchet a, bien avant

4. Adolf Tobler et Erhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Wiesbaden, Steiner, 1925-2002, 11 vol.

5. Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Éd. Champion, 1925-1967, 7 vol.

6. F.E.W. = Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Tübingen-Basel, 1922- , 25 vol. parus.

7. D.M.F. 2010 : www.cnrtl.fr/definition/dmf

8. Cf. Cynthia J. Brown, *Poets, Patrons and Printers. Crisis of Authority in Late Medieval France*, Ithaca, Cornell University Press, 1995, p. 20-21.

9. Sur cette édition, voir Avenir Tchermersine, *Bibliographie d'éditions originales et rares d'auteurs français des XV^e, XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Hermann, 1977, t. 2, p. 77.

les années 1535, abordé des thématiques et des modes d'écriture très divers : dans *Les Regnars traversans* (1500-1501), il s'est employé à dresser un tableau des folies imaginées par les hommes et se livre à une critique assez générale des mœurs de son temps¹⁰ ; dans *Le Temple de Bonne Renommée* (1517)¹¹, *Le Chappelet des Princes* (1515) et *Le Panegyric du chevalier sans reproche* (1525), il entonne les louanges des membres de la puissante famille La Trémoille, sous la protection de laquelle il s'est placé et qui ne faillit pas à lui accorder son appui. Ses *Annales d'Aquitaine* (1524) et *Les Anciennes et modernes genealogies des roys de France* (1528) ressortissent au genre historique et lui vaudront, espère-t-il, la considération de la cour royale. Dans l'ordre des réflexions éthiques, il rédige *La Deploration de l'Eglise militante*¹² (1512) qui critique les abus du clergé, mais demeure — devant les menaces d'une réforme et compte tenu de l'attachement du roi Louis XII à la religion traditionnelle — un plaidoyer en faveur du catholicisme, tandis que *Le Labyrinth de Fortune*¹³ (1522) et *Les Triumpes de la noble et amoureuse dame* (1530) évoquent, sous le couvert du récit allégorique cher à la Grande Rhétorique, des questions de morale très diverses. Avec *Les Angoysses et remedes d'amour*, qui sort de presse le 8 janvier 1536, il met un terme à l'exploitation d'une veine littéraire sur l'éthique amoureuse dont il avait entamé l'exploration dès la fin du XV^e siècle.

10. Giovanna Bellati, « Étude sur les *Regnars traversans* de Bouchet », dans *Les Grands Rhétoriciens. Actes du Ve colloque international sur le moyen français. Milan, 6-8 mai 1985*, Milano, Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore, 1985, (« Vita e Pensiero », 29), t. 1, p. 125-152.

11. Jean Bouchet, *Le Temple de Bonne Renommée*, éd. Giovanna Bellati, Milano, Vita e Pensiero, 1992, (« Scienze filologiche e Letteratura », 51), p. 41-76.

12. Jean Bouchet, *La Deploration de l'Eglise militante*, éd. Jennifer Britnell, Genève, Droz, 1991, (« Textes littéraires français », 405), p. 14-19.

13. François Cornilliat, « Aspects du songe chez les derniers rhétoriciens. Analyse du *Labyrinth de Fortune* et du *Séjour d'Honneur* », dans *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 13, 1987, p. 17-37 ; Anna Slerca, « *Le Livre de la Mutacion de Fortune*, source du *Labyrinth de Fortune* de Jean Bouchet », dans *Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan*, éd. Liliane Dulac et Bernard Ribémont, Orléans, Paradigme, 1995, (« Medievalia », 16), p. 509-521 et François Rigolot, « Le labyrinthe du songe-mensonge. De la *Fortune* de Bouchet au *Tiers Livre* de Rabelais », dans *Les Grands jours de Rabelais en Poitou*, Genève, Droz, 2006, (« Travaux d'Humanisme et Renaissance », 408), p. 119-132.

Comme l'ont démontré les travaux de Jennifer Britnell¹⁴, d'Adrian Armstrong¹⁵ et de Mary Beth Winn¹⁶, *Les Angoysses et remedes d'amour* reprennent, en les amplifiant, divers poèmes compris dans le volume *L'Amoureux transy sans espoir*, partiellement composé avant 1500 et publié à Paris par Antoine Vérard vers 1507. Deux sur les quatre élégies qui constituent la première et la principale partie des *Angoysses* proviennent en droite ligne du recueil paru en 1507 : *L'Amoureux transy* forme la première élégie (p. 1-22) et la *Complainte de l'enfant banny*, qui s'est répandue dans le public à la manière d'une œuvre autonome¹⁷, établit le fondement de la deuxième (p. 23-35). Si l'on en croit le prologue, où Bouchet dédicace son ouvrage tout entier à Louis, seigneur d'Estissac¹⁸, la troisième élégie (p. 37-43 : *L'Amant secret qui plus qu'il ne veut ayme*) et la quatrième (p. 45-52 : *La Dame se complaignant de son desloyal amy*)¹⁹ ont été rédigées par l'auteur à l'époque de son *imberbe et folle jeunesse*, c'est-à-dire aux alentours des années 1500, alors que la suite — qui comprend *Les Angoysses d'amour* (p. 53-80), *Les Dangiers d'amour* (p.80-86), *Les Louanges de chasteté* (p.86-90) et *Les Remedes contre folle amour* (p. 90-121), lesquelles contiennent une condamnation explicite de l'oisiveté ou de la gourmandise et s'emploient à insuffler l'amour envers Dieu — a été écrite plus tardivement. Entre le premier temps de la rédaction et le second, où s'opère le remaniement des poèmes antérieurs et la

14. Jennifer Britnell, *Jean Bouchet*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1986, p. 301-303 et 325.

15. Adrian Armstrong, « More Manuscript Copies of Jean Bouchet's Verse : Mss B.N., fr. 2206 and 2231 », dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 57, 1995, p. 89-99.

16. Mary Beth Winn, « Publisher vs. Author. Antoine Vérard, Bouchet and *L'Amoureux transy* », dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 50, 1988, p. 39-55.

17. Jacques Ch. Lemaire, « Une version "lilloise" de la *Complainte de l'enfant banni* de Jean Bouchet », dans *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, Paris, H. Champion, 2007, p. 533-559.

18. Comme en témoigne un passage des *Epistres familiares*, Louis d'Estissac avait prévenu Bouchet qu'il n'était pas très en faveur à la cour (J. Britnell, *Jean Bouchet*, p. 75 et 269).

19. Cette partie, parfois intitulée *Le livret de Raison* a aussi été tenue pour un texte indépendant : il figure à titre d'œuvre séparée de *L'Amoureux transy* dans les mss Paris, BnF, fr . 2306 et Bruxelles, B.R., IV 541. (Cf. Jacques Lemaire, *Meschinot, Molinet, Villon : témoignages inédits. Étude du Bruxellensis IV 541, suivie de l'édition de quelques ballades*, Bruxelles, 1979, (« Archives et Bibliothèques de Belgique », Numéro spécial 20), p. 52).

composition des textes les plus directement inspirés par la morale chrétienne, Bouchet opère un certain nombre d'innovations. Comme je l'ai montré par ailleurs²⁰, il nourrit ses textes de réminiscences des *Héroïdes* et des *Métamorphoses* d'Ovide, qu'il connaît notamment par les traductions d'Octovien de Saint-Gelais, comme il le confie dans son prologue. Dans cette même partie liminaire, il annonce un certain nombre de transformations de caractère stylistique afin de suivre la voie tracée par quelques poètes contemporains dont il se proclame *expressis verbis* l'émule (Jean Lemaire de Belges, Jean Meschinot et Octovien de Saint-Gelais) : il abandonne la césure épique (ou présence du *e* muet à la fin de la quatrième syllabe) dans les décasyllabes²¹ et alterne de manière plus régulière les rimes masculines et féminines. Il entend aussi ne plus être abusé par les poètes *plus ayans l'œil a la douceur et venusteté du langage qu'a la composition, célébrité et ingeniosité du metre*. Cette louable intention, il ne l'accomplit pas parfaitement. Comme je l'ai montré par ailleurs²², il se risque volontiers à de hardies innovations lexicales et ne s'interdit jamais l'emploi d'un mot rare ou d'une locution originale. Dans l'ordre de ces syntagmes à valeur sémantique particulière, il se montre souvent précurseur : ses poèmes contiennent quelques premières attestations d'une locution ou témoignent de recherches stylistiques sur des figures, comme la métonymie et la métaphore, qui confèrent à son œuvre un intérêt marquant pour les lexicologues.

20. Jacques Ch. Lemaire, « Souvenirs de l'Antiquité dans *Les Angoyssees et remedes d'amour* de Jean Bouchet », dans *Bien dire et bien aprandre. Revue de médiévistique*, n° 24, 2006, p. 259-270. Voir aussi Giovanna Bellati, « Les sources classiques dans les *Epistres morales* », dans *Jean Bouchet Traverser des voies périlleuses (1476-1557)*, éd. Jennifer Britnell et Nathalie Dubois, Paris, H. Champion, 2003, p. 229-251 et Régis Rech, « La culture historique de Jean Bouchet », *ibidem*, p. 105-147.

21. L.E. Kastner, « Les Grands Rhétoriciens et l'abolition de la coupe féminine », dans *Revue des langues romanes*, 46, 1903, p. 290-291 et Giovanna Bellati, « Bouchet e l'abolizione della "coupe féminine" », dans *Studi Francesi*, 32, 1988, p. 73-81.

22. Jacques Ch. Lemaire, « Les innovations lexicales de Jean Bouchet dans *Les Angoyssees et remedes d'amour* », à paraître dans *Le Moyen Français*.

Premières attestations

divis (a) = « selon votre souhait »

*Une servante il y avoit,
Que l'on appelloit Amour faincte,
Qui sans propos souvent parloit
Et me paissoit de bourde mainte,
Disant « Madame est plus actainte
De vous qu'il ne vous est advis. »
Et ne fust de dangier la craincte
Le don auriez a divis. (p. 10)*

La locution *a devis* ou *a devise*, qui a pour sens « selon son souhait, à plaisir », est bien connue (*A.-N. D.*, 187a ; *God.*, 2, 701b ; *Hug.*, 3, 233b ; Di Stefano, *Dictionnaire*, 253a *Herbes*, et 184b). L'originalité consiste à employer ici la forme *divis*, que l'on retrouve aussi dans *Les Epistres familières du traverseur* de Bouchet (*Hug.*, 3, 233b), pour *devis*²³. Par ailleurs, Bouchet crée la forme *diviseurs*, à partir de *deviseurs* (*F.E.W.*, 3, 109a), dans la formule *Beaux diviseurs* (voir *infra* l'exemple illustrant la métaphore *aussi souples que gants*).

empas (avoir les) = « porter des chaînes »

*On le diroit franchement estre eticque
A son marcher ou avoir les empas.
Oncques il n'eut si dolooureux appas
Ne qui le tinst en si mauvaïse sorte.
Cent foiz le jour desire son trespas :
Qui veult aymer follement ce mal porte. (p. 65)*

Si le nom *maupas* est bien attesté dès l'anc. fr. pour désigner un « passage difficile » (*T.-L.*, 5, 1303 ; *God.*, 5, 126a ; *F.E.W.*, 7, 740a ; *A.-N. D.*²⁴, 1, 403a), *empas*, qui signifie « entraves, chaînes », n'est utilisé que sporadiquement dans la première partie du XVI^e siècle : Rabelais y a recours dans *Gargantua* (éd. Marty-

23. Rabelais utilise la forme *divise* pour *devise* (voir Lazare Sainean, *La langue de Rabelais. II. Langue et vocabulaire*, Paris, E. de Boccard, 1923, p. 79).

24. Louis W. Stone & William Rothwell, *Anglo-Norman Dictionary*, London, The Modern Humanities Research Association, 1977-1992, 2 vol.

Laveaux²⁵, t. 1, p. 15)²⁶ et, avant lui, Bouchet l'avait employé dans *L'Amoureux transy sans espoir* et dans *Les Regnars traversans* (*God.*, 3, 55a et Rigamonti²⁷, 434).

enverse (a l') = « à la renverse »

Brief, tout bien par toy se transverse

Et si un homme de rechief

Se cuyde lever tost et brief

Tu le faiz recheoir a l'enverse. (p. 24)

En m. fr., le nom *enverse*, qui a pour sens « fait de renverser, d'abattre » (*D.M.F.* 2010), se construit d'ordinaire dans l'expression *donner enverse*, signifiant « renverser, nuire » (*God.*, 3, 314b ; *F.E.W.*, 4, 792a et la *Chronique* de G. Chastellain). La locution *a l'enverse* (= « à la renverse ») est consacrée pour la première fois par Jean Bouchet. On la lit aussi dans *Le Babilon*²⁸ de Michel d'Amboise, qui date de 1535 (*Hug.*, 3, 550a).

face et museau (a veoir) = « à voir sa physionomie »

En lieu de vin il demande de l'eau,

En lieu de pain ou de chair le fromage.

On le diroit, a veoir face et museau,

Qu'il a souffert un merveilleux dommage. (p. 65)

Les vocables *face* (*God.*, 9, 590a ; *T.-L.*, 3, 1547) et *museau* (*God.*, 10, 187a ; *T.-L.*, 6, 453-454 ; *F.E.W.*, 6/3, 277a ; *Hug.*, 5, 378b ;

25. *Les Œuvres de maistre François Rabelais*, éd. Charles Marty-Laveaux, Paris, A. Lemerre, 1868-1903, 6 vol. Voir aussi Kurt Baldinger, « François Rabelais : son importance pour l'histoire du vocabulaire français », dans *Le Moyen Français. Actes du V^e colloque international sur le Moyen Français. Milan, 6-8 mai 1985*, Milan, Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore, 1986, (« Vita e Pensiero », 30), p. 163-179.

26. Voir aussi L. Sainean, *La langue de Rabelais. II. Langue et vocabulaire*, p. 112-113.

27. Anna Rigamonti, « En vue du futur "Glossaire des Rhétoriciens" : la richesse lexicale de Jean Bouchet dans *L'Amoureux transy sans espoir* », dans *Le Moyen Français*, 46-47, 2000, p. 429-447.

28. Michel d'Amboise, *L'Esclave fortuné. Le Babilon, autrement la confusion de l'esclave fortuné*, Lyon, Olivier Arnoulet, 1535, f. 82v.

29. *Trésor de la langue française*, Paris, Éd. du C.N.R.S.-Gallimard, 1971-1994, 17 vol.

D.M.F. 2010 ; *T.L.F.*²⁹, 11, 1248a) sont usités dès l'époque de l'anc. fr. pour désigner le « visage humain³⁰ ». L'innovation de Bouchet consiste à les associer dans une reduplication synonymique³¹ pour évoquer l'« apparence exprimée par le visage », autrement dit la « physionomie ».

faire cesse = « mettre fin à »

Combien seroit a vous et moy amer

Nous veoir de Dieu et de chascun blamer

Pour un plaisir dont ne vient que tristesse ?

Je vous supply faire a l'emprise cesse. (p. 40)

Parfois mise en œuvre au sens de « cesser » (Di Stefano, *Dictionnaire*, 134a et *Herbes*, 103a) ou de « s'arrêter » (*God.*, 9, 22c ; *T.-L.*, 2, 140 ; *D.M.F. 2010*), la locution transitive indirecte *faire cesse*, signifiant « mettre fin à », n'est enregistrée qu'en 1538, selon le *F.E.W.* (2/1, 615b). *Les Angoysse et remedes d'amour* en offre donc une première attestation.

jour et a la lune (au) = « jour et nuit »

Si je me pleins de toy, faulce Fortune,

Qui tousjours n'es au feuble et au fort une,

Ce n'est a tort, tout le faict bien enquis.

Je me soulois au jour et à la lune,

En tout honneur, jouer avecques l'une

Et avec l'autre, en propos bien exquis. (p. 25-26)

Pour évoquer « le jour et la nuit », les mots *jour* et *lune* sont souvent associés, puisqu'ils désignent l'un « la clarté du jour » (*T.-L.*, 4, 1768-1770 ; *F.E.W.*, 3, 102b ; *T.L.F.*, 10, 763a ; *D.M.F. 2010*) et l'autre « la clarté de la lune » (*God.*, 10, 99c ; *T.-L.*, 5, 735 ; Di Stefano, *Dictionnaire*, 500b et *Herbes*, 353a). Associé à la préposition *a*, le vocable *jour* renvoie au concept de « lumière du jour » dans *Cligés*³² de Chrétien de Troyes. Tandis que la locution *à la*

30. L. Sainean, *La langue de Rabelais. II. Langue et vocabulaire*, p. 405.

31. Pour la définition de ce phénomène lexical, voir Claude Buridant, « Les binômes synonymiques. Esquisse d'une histoire des couples de synonymes du Moyen Âge au XVII^e siècle », dans *Bulletin du Centre d'analyse du discours*, 4, 1980, p. 5-79.

32. *Les romans de Chrétien de Troyes. II. Cligés*, éd. Alexandre Micha, Paris, H. Champion, 1957, (« C.F.M.A. », 84), p. 191, v. 6277.

lune n'est pas attestée avant *Aphrodite* (1896) de Pierre Louÿs (*T.L.F.*, 11, 59b). On observera que l'idiome *par soleil et par lune* est reçu en m. fr. avec la signification « d'une façon ou d'une autre » (*D.M.F. 2010*).

Il n'y a cher que la pinte première = « il n'y a que le premier pas qui coûte »

Vous qui avez quelque inclination

A ce peché, pour le gecter arriere

Gardez vous bien de l'operation :

Il n'y a cher que la pinte premiere. (p. 104)

Plus répandue sous la forme *Il n'y a que la première pinte chere*, la formule comporte une signification claire : « il n'y a que la première fois qui donne de la peine » (Di Stefano, *Dictionnaire*, 688b et *Herbes*, 496b) ou « dans chaque affaire le début est le plus pénible » (*F.E.W.*, 8, 524a). Selon ce même dictionnaire, sa première attestation date de 1563. Les ouvrages de référence de Di Stefano en proposent un exemple tiré du *Mistere de la jeune fille*³³ et des *Sermons*³⁴ de Michel Menot : ces deux écrits ne sont pas avec certitude antérieurs à la composition de Bouchet.

meilleu et au bout (au) = « en tout »

Je nomme Amour inconstante, mobile,

Infame, laide, aride, qui perd tout,

Jaleuze, hardie, a decepvoir habille

Et lachrymable au meilleu et au bout.

Avare aussi : soudain donne et puis toul. (p. 79)

Pour signifier un « tout », la locution qui combine les termes *milieu* et *bout*, c'est-à-dire le « centre » (*God.*, 10, 153c ; *T.-L.*, 6, 50-52 ; *F.E.W.*, 5, 394b ; *D.M.F. 2010*) et l'extrémité (*God.*, 8, 359b ; *T.-L.*, 1, 1085 ; *F.E.W.*, 15/1, 217b ; *D.M.F. 2010*) d'une chose, le m. fr. ne connaît que la forme *le milieu et le double bout* utilisée vers 1315

33. *Le Mistere d'une jeune fille laquelle se voulut habandonner a peché*, éd. Lenita et Michael Locey, Genève, Droz, 1976, (« T.L.F. », 226), p. 26, v. 559. Ce mystère date des années 1530-1535 selon les auteurs (voir p. ix).

34. Michel Menot, *Sermons choisis*, éd. Joseph Nève, Paris, E. Champion, 1924, (« Bibliothèque du XV^e siècle », 29), p. 133.

par Geoffroi de Paris dans sa *Chronique métrique*³⁵ (Di Stefano, *Dictionnaire*, 546b et *Herbes*, 381a). Bouchet transforme donc une expression assez peu usitée.

par ung si = « par son consentement »

*Et ainsi que je poursuyvoie
 Ma queste, en grand peine et soulcy,
 Et que bien fort je m'approchoie
 Du don d'amoureuse mercy,
 Faulx rapport (ce palle et transi)
 Par le moyen de jalousie
 A Dangier donna par ung si
 De moy mauvaise fantasie.* (p. 8)

En règle générale, l'adv. *si* (< lat. *sī*) substantivé énonce l'idée d'une condition et est souvent employé dans la locution *par un si que* (*God.*, 7, 415b ; *F.E.W.*, 11, 531a ; *Hug.*, 6, 791b ; Di Stefano, *Dictionnaire*, 799c et *Herbes*, 543a ; *D.M.F. 2010*). Dans la formule *par tel si*, il évoque plutôt le concept d'une restriction (*Hug.*, 6, 791b ; *D.M.F. 2010*). Ces deux valeurs ne sont pas recevables dans le contexte. Il convient donc de considérer que le *si* nominalisé dans *par ung si* renvoie à l'adverbe d'affirmation *si* (< lat. *sīc*) qui, selon le *F.E.W.* (11, 572b) n'est pas attesté avant 1540 au sens de « consentement, agrément ».

parentese (faire) = « faire un commentaire »

*Est il pas dict, ou livre de Genese,
 Que Dieu veit tout ce qu'il avoit formé
 Et que le tout, sans faire parentese,
 Estoit tresbien ? De ce on est informé.* (p. 95)

La signification habituelle de *parentese* à l'époque médiévale renvoie à la notion de « phrase accessoire » (*God.*, 10, 275c ; *D.M.F. 2010* ; *T.L.F.*, 12, 983a). Le contexte appelle une extension du sens de *parentese* à « commentaire, digression » dont le *F.E.W.* (7, 944b) ne donne pas d'exemple avant 1687 (Fontenelle).

35. *La Chronique métrique attribuée à Geffroy de Paris*, éd. Armel Diverrés, Paris, Les Belles lettres, 1956, (« Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg », 129), p. 151, v. 3156.

pied (sur) = « aussitôt »

Mais quant tu vois gens prosperer

Et quelque grand bien esperer

Tu meurs sur pied de desplaisance.

Et t'efforces sans differer

A ton pouvoir de proferer

Quelquez motz rempliz de nuisance. (p. 34)

Dans la locution adverbiale *sur pieds*, signifiant « aussitôt, tout de suite, sur-le-champ », le mot *pied* est toujours employé au pluriel (*F.E.W.*, 8, 294a ; *Hug.*, 5, 779b ; Di Stefano, *Dictionnaire*, 678a et *Herbes*, 463a). Bouchet crée donc une forme originale, mais on observera que la locution *sur le pié* a été employée, dans le même sens, par George Chastelain³⁶.

sans qua ne si = « sans contestation »

Or ay je bien du tout perdu

Le don d'amoureuse mercy

Par reffuz qui m'a mat rendu

Et Espoir, qui m'a laissé cy.

Veü donq que traicté suys ainsi

Cruellement, comme on peult veoir,

Qu'on m'appelle sans qua ne si,

L'amoureux transi sans espoir. (p. 21)

À côté de la lexie complexe *il n'y a ne qua ne si*, qui a pour sens « cela ne sert à rien, c'est incontestable » et qui se lit dans *Le Mistere du Viel Testament*³⁷ (Di Stefano, *Dictionnaire*, 737b et *Herbes*, 543a), les dictionnaires relèvent les expressions *sans point de si*, signifiant « sans faute » (*D.M.F. 2010*) ou *sans sy*, équivalent à « sans restriction » (Di Stefano, *Dictionnaire*, 800a et *Herbes*, 543a). Pour *sans qua ne si* — que *God.* (1, 791a) orthographie *sans cas ne si* et range dans l'article *cas* — ils proposent de traduire par « sans défaut » (*God.*, 1, 791b ; *F.E.W.*, 2/2 1465a) ou par « sans objection, sans réplique, sans faute » (*Hug.*, 6, 257a). Les exemples qu'ils citent³⁸ appartiennent aux écrits de Bouchet (*Les Épîtres*

36. Georges Chastelain, *Chronique (1419-1422)*, dans *Œuvres*, éd. baron Joseph Kervyn de Lettenhove, Bruxelles, F. Heussner, 1863, t. 1, p. 246.

37. *Le Mistere du Viel Testament*, éd. James de Rothschild, Paris, Firmin-Didot, 1881, (« S.A.T.F. », 36), t. 3, p. 299, v. 24158.

38. Pour l'emploi de *sans cas* et *sans sy*, *God.* renvoie erronément à la *Complaincte du nouveau marié, avec le Dict de Chascun* dans *Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles*, éd. Anatole de Montaiglon, Paris, P. Jannet, 1855, (« Bibliothèque elzévirienne », 5), t. 1, p. 218-227.

morales) ou à des textes sans doute postérieurs, comme la *Moralité nouvelle*³⁹. On observe que la séquence *sans qua ne sans cy* se lit dans *La Cene des dieux*, datée de 1492⁴⁰.

taille (feroit) = « donnerait un coup, assaillirait »

*Et je suys seur que l'esprit gaignera,
 Si dessoubz Dieu virellement bataille,
 Et que la chair du tout surmontera
 Et si aura l'honneur de la bataille.
 Mais qu'a la fin en ce ne s'entretaille,
 Se garde bien a la dame penser,
 Car lors la chair luy feroit taille
 De fol desir, pour la gloire offenser.* (p. 98-99)

Dès l'époque de l'a. fr., le vocable *taille* peut servir à signifier le « coup donné avec le tranchant de l'épée » (*God.*, 10, 739b ; *T.-L.*, 10, 39-40). La locution *faire taille* existe en m. fr. : elle renvoie à l'idée d'« enregistrer une dette » (*F.E.W.*, 13, 49b) ou à celle de « couper l'herbe sous le pied » (*Di Stefano, Dictionnaire*, 678a et *Herbes*, 554a). Bouchet lui confère donc une valeur non attestée jusque-là, plus proche du sens militaire traditionnel de *taille*.

tailler la broche (luy) = « couper court avec lui »

*Mais folle amour, plus tendre qu'une rose,
 Qui est en moy par fol cuyder enclose,
 M'a faict serment qu'un tel regard dispose
 Plus grand approche.
 Oultre m'a dict que c'est trop grant reproche
 A celle la, l'œil de laquelle acroche
 Un pauvre amant, de luy tailler la broche
 Si tressoudain.
 Ou delayant de demain a demain,
 Puy l'envoier saulvage comme ung dain,
 Dolent, confuz et remply de desdain,
 Sans esperer.* (p. 3)

39. *Moralité nouvelle*, dans *Ancien théâtre françois*, éd. Emmanuel Violette-le-Duc, Paris, Plon, 1854, (« Bibliothèque elzévirienne », 2), t. 3, p. 113.

40. Émilie Droz et Halina Lewicka, *Le Recueil Trepperel. II. Les farces*, Genève, Droz, 1961, (« Travaux d'Humanisme et Renaissance », 45), p. 126, v. 754

Bouchet modifie quelque peu, de manière singulière, l'expression bien attestée *couper la broche*, qui veut dire « empêcher quelqu'un de continuer à faire quelque chose, couper court à une affaire » (*God.*, 8, 380c ; *D.M.F. 2010*) ou, plus précisément, « couper la parole, faire taire » (*A.-N. D.*, 1, 76a ; *Hug.*, 2, 1b).

Comparaison

aussi souples que gants = « doués d'entregent »

*C'est peu de chose avoir esté fringans,
Gorriez, mignons, plaisans et amoureux,
Danceurs, saulteurs, aussi souples que gants,
Beaux diviseurs et en amour heureux,
Et puis passer le pas tout perilleux
De dure mort et aller rendre compte
Par devant Dieu, le cas est merueilleux :
En y pensant le sang au front me monte.* (p. 84)

Le *D.M.F. 2010* attribue à *gant* une valeur « grivoise », mais ne fait mention d'aucun emploi précis ; il s'agit peut-être d'allusion à l'expression *avoir eu les gants d'une femme*, que le *F.E.W.* (17, 506a) comprend par « avoir eu un commerce sexuel avec elle ». L'expression souple *comme un gant* est reprise par plusieurs dictionnaires qui la comprennent au sens de « docile, très accommodant, soumis » (Di Stefano, *Dictionnaire*, 394a et *Herbes*, 278b ; *F.E.W.*, 17, 505b) et renvoient aux sermons de Michel Menot⁴¹ ou aux écrits de Brantôme. Dans la circonstance évoquée, c'est davantage à l'aisance comportementale qu'à la docilité morale que Bouchet fait allusion.

Métonymie

baisser la visiere = « baisser le regard »

*Envie vostre chamberiere
En a faict soubz vostre banniere
Par faulx rapport un bien jaloux
Tant qu'il fault baisser la visiere
Et se tirer du tout arriere
A l'escart, pour dangier des loups.* (p. 26)

41. M. Menot, *Sermons choisis*, éd. J. Nève, p. 56.

Le nom *visiere* évoque bien entendu en premier lieu la « pièce du casque à travers laquelle le combattant peut voir » (*T.-L.*, 11, 560 ; *God.*, 862b ; *F.E.W.*, 14, 538a ; *D.M.F.* 2010). Par métonymie, il dénote aussi la « vue » ou le « regard », dès 1578, dans le *Traité de la réformation de la Justice*⁴² de Michel de L'Hospital (*Hug.*, 7, 489a ; *T.L.F.*, 16, 1200a) et plus tard, en 1609, selon le *F.E.W.* (14, 538a).

Métaphores

avaller ceste prune = « accepter ce mensonge »

*Et sur ce point descend fame commune
 Qui va comptant par toute la commune
 Ces questions, noises et grans debatz.
 Regardé suys de chascun et chascune
 Et si n'y a coulpe ne faulte aucune
 D'envie vient qui sert de telz esbatz.
 Et tant a faict et parlé hault et bas
 Que faulx rapport a celle dame un cas
 Veult supposer par parole importune
 Qui n'est pas vray, contre tous m'en combas,
 Et pour le gage y mectray sangle et bas,
 Mais on luy faict avaller ceste prune. (p. 30)*

La locution *avaller ceste prune* est assez commune, mais comporte des significations diverses. Le *F.E.W.* (9, 493) traduit *il lui faut avaler ceste prune* (1460) par « il lui faut passer par là ». Charles d'Orléans⁴³ l'emploie pour dire « éprouver des déboires » (Di Stefano, Dictionnaire, 734b et *Herbes*, 499a). *Hug.* (6, 238a) relève la formule *avaler une mauvaïse prune*, c'est-à-dire « accepter cette chose désagréable ». Dans l'occurrence présente, comme il est question de *parole importune* *Qui n'est pas vray*, nous⁴⁴ proposons de traduire par « accepter ce mensonge ».

42. *Œuvres inédites de Michel de L'Hospital*, éd. Pierre Duféy, Paris, A. Boulland, 1826, t. 2, p. 264.

43. Charles d'Orléans, *Poésies. II. Rondeaux*, éd. Pierre Champion, Paris, H. Champion, 1927, (« C.F.M.A. », 56), p. 412, v. 12 et p. 658a.

44. Voir aussi J. Ch. Lemaire, « Une version “ lilloise ” de la *Complainte de l'enfant banni* de Jean Bouchet », dans *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, p. 550.

chemise (en) = « en état de complet dénuement »

Ce nonobstant l'abusé d'une telle

Ne craindroit point honneur avoir perdu

Et qu'en son lict peust coucher aveq elle

Du tout son bien y avoir despendu.

Tel on verra quelque jour confondu

De pauvreté par excessive mise.

L'enfant prodigue en a son bien vendu

Et puys garda ses pourceaux en chemise. (p. 69)

Ce rappel de la parabole du fils prodigue (*Luc*, 15, 11-32) évoque avec précision l'épisode où l'enfant prodigue, qui a quitté son père après avoir réclamé sa part d'héritage et qui a dépensé tout son bien dans la débauche, est contraint de garder des pourceaux dans une ferme. Son indigence est telle que personne ne l'autorise à s'alimenter d'un peu de la nourriture que l'on jette aux animaux. La locution *en chemise* est censée traduire ici l'idée de « pauvreté », alors qu'elle s'emploie parfois au sens de « sans ornement » (*Hug.*, 2, 236b) et que l'expression tardive *mettre quelqu'un en chemise* signifie « le dépouiller de tout » (*F.E.W.*, 2, 141a).

gisarmes (tient soubz ses) = « tient en son pouvoir »

Il n'y a duc, comte, empereur ou roy,

Homme devot, docteur ou portant armes

Que folle amour ne mecte en desarroy

Si une fois les tient soubz ses gisarmes. (p. 59)

La *gisarme*, ou *guisarme*, est une sorte de « hallebarde⁴⁵ » (*God.*, 4, 388a ; *T.-L.*, 4, 336-339 ; *D.E.A.F.*⁴⁶ G 1655 ; *F.E.W.*, 17, 598b ; *D.M.F.* 2010 ; *Hug.*, 4, 413a ; *T.L.F.*, 9, 607b). Par suite d'une métaphore militaire assez commune, *gisarme* en vient à désigner le « pouvoir ». Seul Jean Bouchet lui attribue, semble-t-il, cette valeur.

hault vollant = « très volage »

Je nomme Amour insane, aigre et fervide,

Flagrant, furtive, ardente, quereleuse,

Portant le feu redivivant, rapide,

45. Lazare Sainean, *La Langue de Rabelais. I. Civilisation de la Renaissance*, Paris, E. de Boccard, 1922, p. 72.

46. Kurt Baldinger, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Tübingen, Niemeyer, 1971-, 14 fasc. parus.

*Douce en semblant, surreptice, moreuse,
 Impaciente, occulte, ingenieuse,
 Caulte, bruslant, avide et hault vollant,
 Delicieuse, inicque et monstrueuse,
 Imperieuse et chascun affolant. (p. 78-79)*

La métaphore se double dans le cas présent d'un jeu de mots sur *vollant*, qui renvoie d'abord à l'idée de « qui a la faculté de voler » (*T.-L.*, 11, 736 ; *God.*, 8, 292a et 10, 865c ; *D.M.F. 2010*), mais qui peut également signifier « volage » dès le temps de l'a. fr. (*God.*, 8, 292a ; *F.E.W.*, 14, 599b ; *Hug.*, 7, 506a ; *D.M.F. 2010*). Le lexème composé *hault vollant* traduit ainsi le caractère très inconstant de l'amour, en recourant à une épithète qui s'applique plus ordinairement au mouvement dans les airs.

Il en a eu double et original = « Il m'a possédée tout entière »
*En fin il fait de moy trop d'approchee
 Quant soubz le nom de tiltre marital
 Il entrouvrit mon cloistre virginal
 Usant de moy comme d'espouse sienne ;
 Il en a eu double et original,
 Oultre le sceu et congié paternal,
 A mon grant deul et a la honte myenne. (p. 47-48)*

Il n'est pas douteux que l'expression *Il en a eu double et original* contient une allusion érotique. Le *D.M.F. 2010* annonce un sens « sans doute obscène » pour *original*, mais ne fournit aucun exemple. Le nom *double*, qui signifie « copie » (*God.*, 9, 401a ; *F.E.W.*, 3, 185b ; *Hug.*, 3, 258a), et le nom *original*, qui a pour signification « commencement, principe premier » (*God.*, 5, 638a ; *F.E.W.*, 7, 415b), se trouvent dans un rapport d'antonymie et signifient « le début et la suite ». Appliquée à la situation sexuelle évoquée (*Il entrouvrit mon cloistre virginal*), la locution renvoie à l'idée d'une « possession charnelle totale », probablement répétée, voire d'une « pénétration par diverses voies », qui justifierait *la honte myenne*.

honnir ses blans drappeaux = « souiller sa virginité »
*Vous ne verrez jamais fille friquete,
 Aymant le vin ou les frians morceaux
 Et qui propos tient a tous et caquete
 Qu'elle ne laisse honnir ses blans drappeaux.
 Frians loppins sont de luxure appeaux*

*Qui ont gasté tant de chastetés grandes
Dont sont parez tous les publicz bordeaulx
Fors d'un grant tas de ces filles friandes. (p. 106-107)*

Les *blans drappeaulx* forme une métaphore assez évidente pour évoquer la « virginité », puisqu'en m. fr. *drappeaulx* a, entre autres, pour signification ordinaire « vêtements » (*God.*, 2, 768b ; *T.-L.*, 2, 2032 ; *F.E.W.*, 3, 155a ; *Hug.*, 3, 272a ; *D.M.F. 2010* ; *T.L.F.*, 7, 497a). Le verbe *honnir*, qui signifie habituellement « déshonorer publiquement » (*God.*, 9, 764c ; *D.E.A.F. H 560* ; *T.-L.*, 4, 1134-1139 ; *T.L.F.*, 9, 903b), peut aussi rendre compte de l'idée de « souiller » (*God.*, 9, 765a ; *F.E.W.*, 16, 183b ; *D.M.F. 2010*).

Les cheveulz faiz tirer du chief = « Tu suscites des querelles »

*Ha, Fortune faulce et diverse,
Variable, dure et perverse,
Pleine de pleur et de meschief,
Toujours tu es aux bons adverse
Et par toy tout leur bien se verse
Et n'en peult l'on venir a chief.
Les cheveulx faiz tirer du chief,
Le grant petit, le petit chief.
Brief, tout bien par toy se transverse. (p. 24)*

Au sens propre, l'expression *Les cheveulx faiz tirer du chief* a pour signification première « Tu fais tirer les cheveux de la tête » et pour signification seconde, métaphorique, « Tu donnes du souci », voire « Tu fais en venir aux mains ». Cet emploi, assez commun aujourd'hui (*T.L.F.*, 5, 683b), n'est pas attesté avant l'époque de Bouchet, alors que *s'arracher les cheveux* s'emploie sporadiquement avec une valeur proche, relative au « désespoir » (*Di Stefano, Dictionnaire*, 162b et *Herbes*, 124a).

mectray sangle et bas = « prendrai des précautions »

*Et sur ce point descend fame commune
Qui va comptant par toute la commune
Ces questions, noises et grans debatz.
Regardé suys de chascun et chascune
Et si n'y a coulpe ne faulte aucune
D'envie vient qui sert de telz esbatz.
Et tant a faict et parlé hault et bas
Que faulx rapport a celle dame un cas
Veult supposer par parolle importune*

*Qui n'est pas vray, contre tous m'en combas,
 Et pour le gage y mectray sangle et bas,
 Mais on luy faict avaller ceste prune. (p. 30)*

L'expression *mectre sangle et bas*, inconnue des ouvrages de référence, se rapporte au vocabulaire du cheval : *sangle* désigne la « bande servant à serrer » (*God.*, 9, 16c ; *T.-L.*, 2, 110-111 ; *F.E.W.*, 2, 681a) et *bas* la « couverture » (*F.E.W.*, 1, 279b) ou la « charge » (*God.*, 8, 299c ; *T.-L.*, 1, 862 ; *D.M.F. 2010* ; *T.L.F.*, 4, 260a) que l'on pose sur le dos de l'animal. La locution verbale renvoie donc à l'idée de « préparation » ou de « précaution prise ». Elle est sans rapport avec la formule *jeter sangle et bas* que Rigamonti (442) a relevée dans les *Faictz et Dictz*⁴⁷ de Jean Molinet et qu'elle rapporte au « vêtement qui sert à couvrir le pied et la jambe ».

mis en un bouillon = « plongé dans un embarras »
*Ha trescruel amoureux sentement
 Vous m'avez mis, voire abusivement,
 En un bouillon du quel aucunement
 Sortir ne puyt. (p. 3-4)*

Le terme *bouillon* désigne l'« agitation d'un liquide » (*God.*, 8, 352c ; *F.E.W.*, 1, 620b), ou toute « agitation en général » (*T.-L.*, 1, 1030 ; *Hug.*, 1, 648a), voire une « flaque » (*T.-L.*, 1, 1030) ou une « averse » (*F.E.W.*, 1, 621a). François Villon⁴⁸ l'emploie comme synonyme de « mauvais pas, situation difficile » dans l'expression *degeté de bouillon* (*God.*, 1, 673a ; *D.M.F. 2010*). La même valeur imaginée est sollicitée par Bouchet pour évoquer la situation inverse de celle décrite dans le *Testament*.

mordre jusque a l'os = « aller jusqu'au bout des choses »
*Je pense aussi dames estre offensees
 Quant d'hommes sont si folles pourpensees*

47. *Les Faictz et Dictz de Jean Molinet*, éd. Noël Dupire, Paris, 1936-1939, (« S.A.T.F. », 78), 3 vol. Je n'ai pas retrouvé l'emploi de *jeter sangle et bas* dans cette édition.

48. *Le Testament Villon*, éd. Jean Rychner et Albert Henry, Genève, Droz, 1974, (« T.L.F. », 207), p. 77, v. 853. Dans sa *Ballade de Fortune*, le poète use de *bouillon* pour évoquer « le tourbillon, la tempête » (*Le Lais Villon et les Poèmes variés*, éd. Jean Rychner et Albert Henry, Genève, Droz, 1977, (« T.L.F. », 239), p. 64, v. 22.

*Que pour un rien veullent perdre leur loz
Et leur honneur, c'est mordre jusque a l'os.* (p. 39)

Dans la présente conjoncture (les femmes risquent de perdre leur bonne réputation dans les manœuvres amoureuses), le verbe *mordre* ne signifie pas « critiquer » (*God.*, 10, 174a ; *F.E.W.*, 6/3, 127a ; *D.M.F. 2010* ; *Hug.*, 5, 333a), mais plus généralement « agir », puisque le complément *jusqu'a l'os* indique que la conséquence envisagée (*pour un rien veullent perdre leur loz Et leur honneur*) est « complète, achevée » (*D.M.F. 2010* ; Di Stefano, *Dictionnaire*, 620c et *Herbes*, 620c ; *T.L.F.*, 12, 665a). Rigamonti (441) relève l'expression *mangé jusqu'aux os* dans *L'Amoureux transy sans espoir* de Bouchet, qu'elle traduit par « dérobé complètement », alors qu'il aurait mieux valu comprendre (comme le propose le *F.E.W.*, 7, 427b) : « dépourvu de ce qu'il y a de plus avantageux ».

mors ne resne (sans) = « sans retenue »

*Childeric fut si fort appaillardy
Que les François le priverent du regne,
Si feirent ilz Loys l'encouhardy
Qui sur François regnoient sans mors ne resne.* (p. 76)

Par superposition, avec interversion des termes, à l'expression *sans bride ne frein*, qui a pour sens « sans retenue » (Di Stefano, *Dictionnaire*, 115b et *Herbes*, 87b) et qui est relevée dans le *Doctrinal du temps présent*⁴⁹ de Pierre Michault, Bouchet crée une locution métaphorique à partir de *mors* et de *resne*, qui sont les synonymes de *frein* et de *bride*.

oster et la rix et l'escorce = « supprimer les formes visibles et cachées »

*Et quant Amour en vous commencera
Par quelque ennuy a perdre de la force
Alors le temps bon et propre sera
Pour en oster et la rix et l'escorce.* (p. 97)

Le nom *rix* est une forme de *räiz* (*T.-L.*, 8, 225-226), qui signifie « racine » et qui est uniquement utilisée par Bouchet (*God.*, 6,

49. *Le Doctrinal du temps présent de Pierre Michault (1466)*, éd. Thomas Walton, Paris, Droz, 1931, p. 107, xxxix, l. 17.

564b ; *Hug.*, 6, 611a ; *F.E.W.*, 10, 26a)⁵⁰. Comme *escorce* désigne la « partie protectrice qui recouvre la tige et les branches d'un arbre » (*God.*, 9, 518c ; *D.M.F. 2010*), autrement dit sa « partie extérieure » (*God.*, 5, 423c ; *F.E.W.*, 7, 684b), par opposition à sa partie cachée, la locution *oster et la rix et l'escorce*⁵¹, appliquée à l'amour, évoque la renonciation à toutes les aspects de la passion amoureuse, visibles et cachés.

parlé hault et bas = « parlé de toutes les façons »

*Et sur ce point descend fame commune
 Qui va comptant par toute la commune
 Ces questions, noises et grans debatz.
 Regardé suys de chascun et chascune
 Et si n'y a coulpe ne faulte aucune
 D'envie vient qui sert de telz esbatz.
 Et tant a faict et parlé hault et bas
 Que faulx rapport a celle dame un cas
 Veult supposer par parolle importune
 Qui n'est pas vray, contre tous m'en combas,
 Et pour le gage y mectray sangle et bas,
 Mais on luy faict avaller ceste prune. (p. 30)*

Anna Rigamonti (441) traduit l'expression *parler hault et bas* par « agir différemment selon les cas ». Cette interprétation n'est pas la bonne, dans la mesure où Bouchet évoque de manière précise que *faulx rapport* prononce *une parolle importune Qui n'est pas vrai*. Comme *hault et bas* ne signifie pas seulement « à voix haute et à voix basse », mais renvoie aussi, sous les formes *en halt et bas* (*T.-L.*, 1, 349b), *du haut et du bas* (*D.M.F. 2010*) et *haut et bas* (*God.*, 8, 88c ; *T.-L.*, 4, 1021 ; Di Stefano, *Dictionnaire*, 428a et Herbes, 303a), à des valeurs aussi diverses que « pleinement, complètement, en tous points, de toutes les façons », c'est cette dernière signification métaphorique qu'il convient de retenir⁵², voire celle qui désignerait une « manière arrogante ou réservée ».

50. Jacques Ch. Lemaire, « Les innovations lexicales de Jean Bouchet dans *Les Angoysses et remedes d'amour* », à paraître dans *Le Moyen Français*.

51. On observera l'emploi, par Philippe Mousket, de la formule *ne fust ne escorce* pour dire « rien du tout » (*T.-L.*, 3, 965).

52. Voir aussi J. Ch. Lemaire, « Une version "lilloise" de la *Complainte de l'enfant banni* de Jean Bouchet », *op. cit.*, p. 550.

tenoit souzb banniere = « tenait sous sa coupe »

Tantost après Envie sans effroy

Bancquetz fait faire et non a son deffroy,

Ou me trouway, si fait la dame chere.

Mais Accident, remply de male foy,

Y fait venir un quidam emprés moy,

Lequel tenoit la dame souzb banniere. (p. 29)

Cette expression est assez proche de la métaphore militaire *tient souzb ses gisarmes* que nous avons inventoriée plus haut. Pris dans sa signification abstraite, le terme *banniere* désigne le « parti », notamment dans des locutions comme *venir sous la banniere* qui veut dire « prendre son parti » (Di Stefano, *Dictionnaire*, 58c et *Herbes*, 45b) ou *soutenir la banniere* que le *D.M.F. 2010* traduit par « être du parti de⁵³ ». Dans un contexte affectif (non politique), on comprendra plus aisément *tenoit souzb banniere* par « tenait sous sa coupe ».

Les quelques exemples que j'ai eu le plaisir d'analyser avec vous aujourd'hui illustrent bien l'inventivité lexicale du Rhétoriqueur Jean Bouchet. Si ce poète incline à inventer des vocables nouveaux en procédant par dérivation⁵⁴ de termes bien connus ou en francisant des mots du latin, s'il s'enhardit volontiers à insérer dans ses compositions des lexèmes rares ou inconnus⁵⁵, il ne s'interdit pas non plus d'égrener quelques gammes sur les octaves que lui offre l'éventail des figures de style. Une telle opération ne lui permet pas d'apparaître comme un créateur d'un talent éblouissant. Il demeure un artisan honnête au sein de l'école de la Grande Rhétorique, à laquelle certains historiens de la littérature reprochent parfois une fécondité besogneuse, mais il réussit à susciter et à entretenir, par delà les siècles, la curiosité et l'intérêt des spécialistes de la lexicographie.

53. Bien plus tard, Gustave Flaubert emploiera la formule *se ranger sous la bannière de* pour exprimer l'idée « adhérer au parti de » (*T.L.F.*, 4, 135a ; *F.E.W.*, 15/1, 47b).

54. À ce sujet, voir Wiecher Zwanenburg, « Dérivation savante et moyen français », dans *Le Moyen Français : recherches de lexicologie et de lexicographie. Actes du VI^e colloque international sur le Moyen Français. Milan, 4-6 mai 1988*, Milan, Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore, 1986, (« Vita e Pensiero », 44), p. 83-92.

55. Jacques Ch. Lemaire, « Les innovations lexicales de Jean Bouchet dans *Les Angoysses et remedes d'amour* », à paraître dans *Le Moyen Français*. À propos du vocabulaire dramatique chez le poète, voir Francis Bar, « Bouchet et le théâtre de tradition médiévale », dans *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à M. Charles Foulon*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1980, t. 1, p. 1-21.

Dans les coulisses de la correspondance de Ghelderode

Communication de M. Roland Beyen
à la séance mensuelle du 14 avril 2012

Notre secrétaire perpétuel vivait depuis des mois, comme moi, dans la conviction que le 1^{er} avril 2012, le jour du cinquantième anniversaire de la mort de Ghelderode, je pourrais vous offrir le tome X et l'*Index* des dix tomes (onze volumes) de mon édition de la *Correspondance de Michel de Ghelderode*. Lorsque je lui annonçai que Marc Quaghebeur, le directeur de la collection « Archives du Futur », venait de m'apprendre que je ne pourrais vous apporter ce double cadeau qu'après les grandes vacances, Jacques me répondit que ce retard ne m'empêcherait nullement de prononcer aujourd'hui, 14 avril, mon *making of* puisque j'avais déposé le manuscrit de mon tome X le 16 août 2011 et que je n'attendais plus que sa mise en page pour achever l'*Index*. Je vous présente donc le *making of* d'un ouvrage qui n'est pas achevé.

Je ne vous lis d'ailleurs que quelques extraits du *making of* que je promets depuis des années, la première fois à Jean-Luc Outers, à la Foire du Livre, en présence de Jacqueline Harpman. « Roland, tu devrais écrire un livre sur ta passion pour Ghelderode », me disait Jean-Luc. Il ne pensait donc pas à un *making of* de mon édition de la correspondance, mais de tous les ouvrages, articles, discours et entretiens que j'avais déjà consacrés à ma « passion ». En outre, il

voulait savoir par quelles mystérieuses voies un enfant de pêcheur flamand était devenu professeur de littérature française et avait consacré la moitié de sa vie à l'étude d'un seul auteur. Je promis de m'y atteler après mon éméritat et je m'y mis à plusieurs reprises, mais les échéances de la correspondance m'empêchèrent de faire plus que de brèves esquisses.

N'ayez pas peur, chers consœurs et confrères, je respecterai la « bonne demi-heure » qui m'est impartie. Je m'en tiendrai à quelques anecdotes relatives à l'entreprise folle que je suis sur le point de terminer : je résumerai d'abord les péripéties qui sont à l'origine de mon coup de foudre pour Ghelderode, puis celles qui m'ont permis d'entrer et de m'attarder dans les coulisses de sa correspondance.

Mon père avait quatorze ans et demi lorsque son père l'obligea à le suivre sur son chalutier à voiles, le P. (La Panne) 93, et de devenir pêcheur comme lui. Comme personne n'avait jamais fait d'études dans la famille, mon père trouvait que je n'avais qu'à suivre son exemple, mais il patienta jusqu'à mes dix-sept ans pour venir me chercher au collège d'Ostende, où je terminais la classe de poésie, afin que, comme mon frère Daniel, je le suive sur son propre bateau qui, sans moi, risquait de faire faillite. Il ordonna, pria, supplia, cria, menaça, mais je refusai de le suivre. J'étais persuadé que, même avec moi et mon frère à bord, mon père allait faire faillite (ce qui fut d'ailleurs le cas peu après, le 11 novembre 1952). Je voulais à tout prix faire des études supérieures, devenir médecin ou philologue germaniste.

Un an plus tard toutefois, début juillet 1953, le jour où les élèves de rhétorique du collège d'Ostende annoncèrent solennellement à Bredene, devant la chapelle Notre-Dame des Dunes, quelles études ils avaient l'intention d'entreprendre, je provoquai une sorte de coup de théâtre : à la grande stupéfaction de mes condisciples, j'annonçai que j'allais... devenir prêtre. La veille, pendant l'étude du soir, souffrant du complexe de culpabilité que les prêtres, à cette époque, inculquaient subtilement aux bons élèves qui n'envisageaient pas de devenir prêtre ou, faute de mieux, médecin, j'avais brusquement éprouvé le besoin d'aller demander conseil à l'abbé Jos Verhelle, mon confesseur et le professeur qui m'avait révélé Gezelle, Rilke et surtout Baudelaire. Il réussit à me persuader que si je n'entrais pas au séminaire, je ne serais pas heureux dans le mariage car ma femme, comme d'ailleurs n'importe quelle femme, n'allait pas tarder à me décevoir. Les prêtres de mes collègues n'étaient pas féministes. Ils préféraient les jeunes garçons.

En septembre 1953, j'entrai donc au séminaire de Bruges, après plusieurs examens d'entrée, dont le plus impressionnant était celui

où l'évêque Monseigneur Emiel-Jozef De Smedt, entouré de ses chanoines, me fit traduire en néerlandais une page de Tacite. Je fus admis, moi et quarante-six autres aspirants au sacerdoce.

Je terminai la première année de philosophie premier de ma classe, de sorte que le président du Séminaire, Monseigneur Maurits De Keyzer, m'annonça que l'évêque m'envoyait à l'Université de Louvain pour y faire la philosophie. Je lui répondis que le séminaire m'avait déçu et que je doutais de ma vocation. « Dans ce cas, répondit-il, faites la philologie romane. Nous avons besoin de romanistes pour nos collègues et tous ceux que nous avons envoyés à Louvain pour y faire la romane sont rentrés bredouilles. Mais vous allez réussir. Et si jamais vous décidiez de renoncer à la prêtrise, vous auriez un diplôme qui vous permettrait de trouver immédiatement du travail. »

Le 1^{er} septembre 1954, j'entrai au Séminaire Léon XIII de Louvain, un des seuls de mon année à ne pas porter de soutane. Le président, Gerard Verbeke, mon futur professeur de métaphysique, essaya de me convaincre de faire comme les autres, sans doute pour me protéger contre les charmes des romanistes de l'autre sexe. Je répliquai que je ne mettrais de soutane qu'à la fin de la première candidature. Il s'inclina, à son corps défendant.

J'avais eu raison de refuser la soutane. Je tombai rapidement amoureux de plusieurs filles de mon cours. Je découvris à la bibliothèque du séminaire *Het volkomen huwelijk* du célèbre gynécologue néerlandais Th. H. Van de Velde, mais je le lus en traduction : *Le mariage parfait. Étude sur sa physiologie et sa technique*. C'est ainsi que j'appris le français et bien des choses que j'ignorais, que j'avais toujours souhaité connaître mais que je n'avais jamais osé demander à personne.

Le 24 décembre, j'annonçai à Monseigneur De Keyzer que je quittais le séminaire, mais que je désirais continuer la romane. Je lui remis les 10.000 francs que j'avais recueillis en mendiant de porte à porte pour le « Sint-Pieterspenning », l'association qui s'occupait des vocations tardives. Le généreux monseigneur me les rendit, disant : « Vos parents refuseront de payer vos études. Voici les 10.000 francs. Ils vous permettront de survivre jusqu'à la fin de l'année académique. Si vous obtenez une distinction, en première session, vous aurez droit à une bourse pour la deuxième candidature. »

À Nieupoort, une heure avant la messe de minuit, j'annonçai à mon père que j'avais quitté le séminaire. Furieux, il s'exclama : « Que diront les gens ? Tu seras donc pêcheur comme moi. Je ne te donnerai pas un sou ! » Je répondis que je me moquais de ce que

diraient les gens, que je ne serais pas pêcheur, que je retournerais à Louvain et que j'y travaillerais pour payer mes études. Je retournai à Louvain en passant par Ostende, pour y acheter à la Librairie Corman le fameux rapport Kinsey, dont je savais qu'il allait me délivrer du grave complexe de culpabilité que les prêtres m'avaient inculqué au collège. Pour perfectionner mon français, je l'achetai en traduction : *Le comportement sexuel de l'homme*. Le 16 juillet 1955, je rentrai à Nieuport, fier de ma distinction, mais la seule chose qui intéressait mes parents, c'était que je les aide « Au bon accueil / In de welkom », la poissonnerie de ma mère. Je passai le reste des grandes vacances à éplucher des crevettes, à filer des plies et des soles, à livrer des commandes à domicile et surtout à ranger, dans une petite cave mal éclairée et glaciale, dans de grands bacs en bois remplis de morceaux de glace, les poissons qui arrivaient et à y chercher ceux dont on avait besoin au magasin.

Au début de ma seconde candidature, mes parents reçurent un chèque de 18.000 francs, le montant de la bourse que le Ministère de l'Éducation nationale m'accordait. Comme je ne pouvais pas le toucher moi-même, ma mère m'accompagna à la poste de Nieuport, signa et empocha l'argent, dont elle avait besoin, disait-elle, pour le ménage. Elle ne me donna même pas de quoi payer mon retour à Louvain. Je fis donc de l'auto-stop. Je fis de même au début de ma 1^{re} licence (22.000 francs) et au début de la seconde (25.000). Pour payer mes études, je travaillais presque tous les jours à l'Alma, le restaurant universitaire. Deux heures à midi me rapportaient un ticket de 24 francs ; deux heures le soir un ticket de 21 francs. Parfois j'utilisais ces tickets pour manger. Souvent, je les vendais afin de m'acheter un livre ou un ticket de cinéma ou de théâtre. Le 19 juillet 1956, je rentrai à Nieuport avec une grande distinction. Mes parents ne me demandèrent même pas si j'avais réussi. Ils étaient fâchés parce que je rentrais si tard alors qu'ils avaient tant de travail. Je n'avais pas seulement réussi : j'avais pris goût à la recherche car ma distinction en première candidature m'avait permis d'entamer mon mémoire de licence dès le début de la deuxième candidature.

J'avais choisi comme promoteur le professeur Joseph Hanse, qui était seul, à cette époque, à encourager et à aider les étudiants flamands. Chaque semaine il nous consacrait une heure pendant laquelle il nous apprenait à utiliser son *Dictionnaire des difficultés grammaticales et lexicologiques*, la première mouture, datant de 1949, de l'ouvrage qui deviendrait en 1983 l'incontournable *Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne*, que j'ouvre encore tous les jours. Monsieur Hanse avait accepté avec enthousiasme le sujet que je lui avais proposé : *L'image de la Flandre dans la littérature française*, mais il ne le dirigeait pas lui-

même, confiant ce soin à son jeune assistant Michel Otten, très compétent, mais sévère. Il n'intervint que pour me permettre de limiter mon sujet à *La Campine dans les lettres françaises de Belgique*, dont le résultat final l'enchantait. Après la soutenance publique et la délibération, qui me valut la plus grande distinction le 10 octobre 1959, il me conseilla de reprendre mon sujet initial, *L'image de la Flandre dans la littérature française*, cette fois-ci comme thèse de doctorat. Je m'y attelai pendant mon service militaire à la Caserne Rolin. Je me mariaï le 1^{er} août 1960. Le 1^{er} septembre, je devins professeur de français au Sint-Jozefscollège de Woluwe-Saint-Pierre (l'actuel Collège Jean XXIII) et le 1^{er} septembre 1961, grâce à M. Hanse, professeur de français à l'École de régents Saint-Thomas. Je n'oubliais pas ma thèse, mais ces lourdes charges ne me laissaient que peu de temps et le sujet m'intéressait de moins en moins.

Le dimanche 1^{er} avril 1962, la radio annonça la mort de Michel de Ghelderode. Je le connaissais mal, mais je me souvenais du vibrant éloge que M. Hanse avait fait de lui dans son cours de Littérature française de Belgique et de l'enthousiasme avec lequel j'avais applaudi *Pantagleize*, représenté en janvier 1958 par mes copains de Louvain. Le 2 avril, je découvris dans la vitrine d'un bouquiniste de la rue Saint-Jean une demi-douzaine d'éditions originales de Ghelderode. J'achetai tout. Je lus tout. Ce fut le coup de foudre. Les jours suivants, je dévorai les cinq tomes du *Théâtre* parus chez Gallimard et, de plus en plus enthousiaste, *Les Entretiens d'Ostende*.

Quelques mois plus tard, je demandai à mon promoteur l'autorisation de changer de sujet. Le 15 décembre, il adressa à M^{me} de Ghelderode une chaleureuse lettre de recommandation. Le 11 janvier 1963, la veuve me reçut à bras ouverts, car elle se sentait très seule. Le 27 mars, elle m'invita à l'accompagner à l'Athénée de Schaerbeek, où les élèves de rhétorique représentaient *Le Ménage de Caroline* dans l'adaptation de Jacques De Decker, qui avait fait son travail de fin d'études sur Ghelderode et qui jouait le rôle de Pierrot. Le 6 avril, je conduisis M^{me} de Ghelderode à Ostende, où la Ville rendait hommage à son mari pour le remercier des quelque 250 livres qu'il avait offerts à la Bibliothèque en décembre 1961. J'eus la chance d'y faire la connaissance de Jean Francis, l'auteur de *Michel de Ghelderode. Dramaturge des pays de par-deçà* (1949). Très intimidé, je lui confiai que je préparais une thèse de doctorat sur Ghelderode et que je serais très heureux s'il pouvait m'accorder un entretien. « Un entretien, me répondit-il, pourquoi faire ? J'ai tout dit. »

Cette réponse ne m'empêcha pas de multiplier mes visites à M^{me} de Ghelderode, qui me dit pis que pendre de Francis, avec qui son mari

avait rompu en janvier 1953 et qu'il n'avait plus voulu revoir que pendant quelques mois en 1956. Ayant perdu ce « fils adoptif », M^{me} de Ghelderode comptait sur moi. Elle me téléphonait souvent pour me demander de lui tenir compagnie. Je me rendis rue Lefrancq à Schaerbeek dès que j'avais préparé mes cours du lendemain pour Saint-Thomas et, à partir du 1^{er} septembre 1963, pour l'École des Cadets de Laeken. J'avais donné ma démission à l'École de régents gérée par les Frères des Écoles chrétiennes (les « slabberdoekjes ») parce que le préfet des études, le Frère Marcel, exigea que je donne la moitié des points à tous les étudiants que j'avais interrogés.

Parfois je n'arrivais chez M^{me} de Ghelderode qu'à 10 heures du soir. Elle était très heureuse de me voir car elle avait peur, toute seule. Elle craignait aussi certaines visites, par exemple celle de Léon Smet qui, avant de devenir le père du futur Johnny Hallyday, avait monté plusieurs pièces de Ghelderode à Paris, sous le pseudonyme de Jean Michel, notamment *Magie Rouge* en décembre 1938 avec, dans le rôle de Sybilla, sa seconde femme, Jacqueline Harpet, la future épouse d'Alain Trutat. Redevenu Léon Smet, il venait de temps à autre demander de l'argent, pour boire. M^{me} de Ghelderode me chargeait alors de lui donner un billet de vingt ou de cinquante francs. D'habitude, elle me racontait les événements de la journée ou bien me faisait des confidences sur sa vie avec et sans Michel. Généralement elle s'endormait vers 23 heures, après m'avoir permis d'examiner la bibliothèque de son mari, où elle avait soigneusement classé ses livres, ses manuscrits, les lettres qu'il avait reçues et conservées. Je travaillais fiévreusement, aussi longtemps qu'elle dormait, pendant une heure, pendant plusieurs heures, une fois même jusqu'à 4 heures du matin. Je copiais des manuscrits entiers et des extraits de lettres adressées à son mari, sans oublier les adresses des correspondants auxquels j'espérais rendre visite.

M^{me} de Ghelderode n'avait pas seulement besoin de moi pour lui tenir compagnie, mais également pour lui servir de chauffeur. Elle me pria souvent de la conduire au cimetière de Schaerbeek où la dépouille de son mari reposait dans un caveau d'attente, en attendant qu'elle trouve les moyens de payer une tombe digne de lui. Souvent elle était accompagnée de son frère Joseph qui, chaque fois, frotta longuement le cercueil, qui se trouvait sur deux chaises et dont il s'efforçait de faire reluire le vernis. Cette attente dura jusqu'au 12 décembre 1963. M^{me} de Ghelderode avait refusé en avril d'accepter la proposition de la Ville d'Ostende d'enterrer son mari à Mariakerke, à côté de James Ensor. Cette solution aurait été moins chère et aurait certainement bénéficié à la mémoire de Ghelderode, mais il est vrai que Michel avait toujours souhaité être enterré au cimetière de Schaerbeek, le « Père-Lachaise belge ».

Le 22 novembre, ma femme et moi conduisîmes M^{me} de Ghelderode à Paris pour y assister à la reprise de *L'École des Bouffons* au Théâtre 347 de Marcel Lupovici. Quelques jours plus tard, le 4 décembre, j'eus la chance d'interroger Johan de Meester, le célèbre metteur en scène du Vlaamsche Volkstoneel, le créateur d'*Images de la vie de Saint François d'Assise* en 1927 et de *Barabbas* en 1929. Il était à Gand pour y donner deux représentations de *De rondgang van Maaier Makaber*, l'adaptation par Remco Campert de *La Balade du Grand Macabre*. Ces deux spectacles m'inspirèrent mon premier article sur Ghelderode : *Einde van Ghelderodes vagevuur in het verschiet ?* [« Fin du purgatoire de Ghelderode ? »], paru dans l'hebdomadaire *De Spectator* le 14 décembre 1963.

Entre-temps, je rendais assidûment visite aux amis de Ghelderode dont j'avais lu les lettres : une dizaine en 1963, une vingtaine en 1964, une dizaine en 1965. La plupart de ces visites furent intéressantes, certaines passionnantes, d'autres décevantes ou fastidieuses. Je réserve pour la version complète de mon *making of* l'histoire des rôles qu'il m'a fallu jouer pour sauver quelque 7.000 missives de Ghelderode. Je fus chauffeur, traducteur, précepteur, garde-malade, garde d'enfants et de veuves.

Plusieurs de ces correspondants étaient des écrivains et n'en finissaient pas de me faire l'apologie de leurs œuvres, qu'ils croyaient souvent plus géniales que celles de Ghelderode. Avant qu'ils ne me donnent accès à ses lettres, il me fallait lire et commenter *leurs* pièces, *leurs* poèmes, *leurs* romans, *leurs* manuscrits. Après avoir relu les lettres de Ghelderode pour en écarter celles dans lesquelles il ne les flattait pas, ils m'en lisaient des extraits. Après plusieurs visites, ils me permettaient de copier quelques phrases, puis quelques lettres intégrales, et ils finissaient généralement par me procurer des photocopies. Les personnes les plus lentes à m'aider étaient certaines veuves, seules, heureuses de recevoir un homme jeune qui s'intéressait à leur mari et qui, parfois, savait sur lui des détails qu'elles ignoraient. Aussi ne me donnaient-elles les lettres qu'au compte-gouttes. Il y avait des exceptions. Certaines veuves m'offraient des lettres. L'une d'elles, de vingt ans mon aînée, apprenant que je vivais momentanément sans femme, eut un jour la générosité de s'offrir tout entière.

Le 2 février 1965, j'assistai avec M^{me} de Ghelderode et ma femme, à l'Opéra-Comique de Paris, à la reprise de *Hop Signor !*, drame lyrique de Manuel Rosenthal, créé au Capitole de Toulouse le 24 mars 1962, une semaine avant la mort de Ghelderode. La reprise à Paris donna lieu à un « chahut monstre » au 3^e acte, lorsque la belle cantatrice Jacqueline Brumaire, interprétant le rôle de Marguerite, retrouva son manteau de fourrure et apparut en maillot collant couleur de chair, demandant : « Qui veut d'une femme ? »

Après cette date, je fus obligé d'espacer mes visites à M^{me} de Ghelderode, surtout à partir du 1^{er} octobre 1965, quand l'Université de Louvain me chargea du cours d'Explication d'auteurs français dans la succursale qu'elle venait de fonder à Courtrai. Combiner ce cours avec la rédaction de ma thèse n'était pas facile, d'autant plus que la découverte à Paris, grâce à Alain Trutat, de la version originale des *Entretiens d'Ostende* m'obligeait à retravailler entièrement mes premiers textes : la confrontation de la version orale de 1951 avec la l'édition « tripatouillée » de 1956 me mettait sur la piste d'un tout autre Ghelderode, beaucoup plus complexe. Le 28 avril 1966, je découvris chez M^{me} de Ghelderode les copies sténotypées des *Entretiens*. Le lendemain, elle me les offrit, croyant qu'elles me permettraient de prouver que son mari avait été victime, à Ostende, d'inquisiteurs malveillants. Ma découverte était tellement importante que j'y consacrai une partie importante des cent premières pages de ma thèse. Je les soumis à M. Hanse pendant l'été 1966. Deux jours plus tard, il me les rendit, très enthousiaste, mais il me posa la question : « Que préférez-vous : être lu par cinq spécialistes ou par quelques milliers de personnes qui s'intéressent au théâtre et à la littérature ? – Je préfère évidemment la deuxième alternative. – C'est ce que je pensais. Récrivez donc vos pages, capitales, sur *Les entretiens d'Ostende* et pensez constamment, désormais, à vos futurs lecteurs. »

Fort de cet excellent conseil, je consacrai toute l'année 1967 à mes cours à Courtrai et à la rédaction de ma thèse, au point que la scission déplorable de l'Université de Louvain me surprit comme un coup de tonnerre dans un ciel serein. En effet, le 6 décembre, j'assistai à l'ouverture solennelle des fêtes célébrant le second lustre de l'existence du VRK (Vlaamse Romanistenkring / Cercle des Romanistes flamands). Le lendemain, Claude Pichois, professeur à l'Université de Bâle, donna une conférence sur *Baudelaire ou la difficulté créatrice*. L'apothéose était prévue pour le 16 janvier 1968 : un récital du baryton John Shirley-Quirk, mais il n'eut pas lieu car ce jour Louvain fut le théâtre d'une tragédie, ce qui est difficile à croire lorsqu'on regarde le programme du lustre et plus particulièrement la composition du Comité d'honneur : M^{gr} Albert Descamps, Recteur Magnifique, le professeur Edward Leemans, commissaire général, le professeur Piet De Somer, prorecteur de Leuven-Nederlands (Louvain Flamand) et président du Comité, M^{gr} Louis De Raeymaeker, prorecteur honoraire, ainsi que le tout le Conseil académique de Leuven-Nederlands et tous les professeurs et assistants francophones et flamands qui s'occupaient des romanistes à Louvain ou à Courtrai. Ce document est un des derniers témoignages de l'université unitaire.

Que s'était-il passé ? Le 15 janvier, le Conseil académique de Louvain-Français avait publié son plan d'expansion, soulignant son intention de rester à Louvain. Le lendemain avaient éclaté de violentes bagarres. Le 17, les étudiants flamands avaient cessé d'assister aux cours. Ces grèves durèrent jusqu'à la chute du gouvernement, le 7 février. Quelques jours plus tard, M. Hanse me fit savoir que ses collègues francophones avaient décidé de se retirer des candidatures dès le 1^{er} octobre et que le 1^{er} avril était l'échéance inéluctable de la remise de ma thèse et le 31 mai celle de ma soutenance.

Comme si ces malheurs ne suffisaient pas, le 6 avril meurt à Bruxelles le graveur Jac Boonen, de tous les amis de Ghelderode celui auquel je suis le plus attaché. Le vendredi 24 mai, rentrant de Courtrai, j'apprends — terrible nouvelle — que mon frère Daniel, âgé de 31 ans, est mort inopinément à Dublin. L'enterrement a lieu le 28, mais il m'est impossible d'y accompagner mes parents. Ils rentrent à Louvain le 29 et y assistent, inconsolables, à ma soutenance le 31. Fiévreux et très nerveux pendant mon exposé sur ma méthode et sur l'apport de ma thèse, je retrouve heureusement mon sang-froid dès que j'entends les questions des membres du jury, composé des professeurs Joseph Hanse, Raymond Pouilliat, Michel Otten, André Sempoux et Guy Muraille. Avant de se retirer pour la délibération, M. Hanse, président du jury, s'adresse au public : « Je ne sais pas si nous pourrions accorder à Monsieur Beyen le titre de docteur. Mais qu'importe : il gagnera toujours sa vie comme détective ou comme auteur de romans policiers. » La délibération ne dure que quelques minutes. M. Hanse a la joie d'annoncer que j'ai réussi avec la plus grande distinction.

Le 1^{er} octobre, nommé chargé de cours, je succède à mon promoteur, dont je reprends les cours d'Explication d'auteurs français en première et en seconde candidatures, en attendant que je reçoive également, le 1^{er} octobre 1969, ses deux cours de licence : Explication approfondie d'auteurs français et Littérature française de Belgique. Après avoir été l'élève de Joseph Hanse, je suis désormais son collègue et son ami. En novembre 1969, je fonde un Centre de littérature française de Belgique. Malgré toutes ces nouvelles charges, je ne cesse d'améliorer ma thèse. Je cherche un éditeur, mais un collègue me montre dans le hall de la Faculté une affiche selon laquelle la Section philologique de l'Académie royale de langue et de littérature françaises demande, pour 1970, une étude historique du théâtre de Michel de Ghelderode. C'est évidemment M. Hanse qui a proposé ce sujet de concours. Il ne m'en avait jamais parlé et l'avait complètement oublié. Je dépose mon manuscrit le 16 janvier 1970. Le 13 juin, M. Hanse m'apprend que ma

thèse est couronnée et sera publiée par l'Académie. Elle paraît le 26 avril 1971.

J'envoie un exemplaire à M^{me} de Ghelderode. Dans la dédicace, je la remercie chaleureusement pour sa confiance et son aide et je la prie de me signaler mes erreurs pour que je puisse les corriger en cas de réédition. Elle ne me répond pas, mais elle confie à des amis communs qu'elle n'a lu que les vingt premières pages et qu'elle ne veut plus jamais me voir.

Cette réaction m'oblige à m'attarder un instant à la publication imminente, aux éditions Racine, du « récit » de Josyane Vandy intitulé *Jeanne et Michel. Ni moi sans toi ni toi sans moi*. Je ne suis nullement convaincu par cette idéalisation de Jeanne de Ghelderode, promue « une vraie femme d'artiste ». Si Vandy avait passé une heure avec Jeanne, elle n'aurait certainement pas choisi comme sous-titre « *Ni moi sans toi ni toi sans moi* », le célèbre vers de Marie de France. Je n'ai pas envie de faire ici un compte rendu du « récit » de Vandy, mais avant d'en venir aux deux passages où elle fait parler Jeanne de moi, je voudrais dire combien je suis agacé par les innombrables citations que la journaliste m'emprunte. Elle a l'honnêteté de les placer entre guillemets, mais toujours sans indication de source et souvent sans référence au nom du correspondant et à la date précise. En la lisant, je suis constamment tenté d'aller vérifier ces citations. Elles sont généralement correctes, mais pas toujours. À la page 120, par exemple, je découvre une citation non datée, concernant la mort tragique du fils de Franz Hellens. Vandy attribue cette citation à Michel : « Il n'en a eu connaissance que depuis quelques semaines, à ce qu'il paraît. Il a eu le formidable courage, pendant trois jours, de n'en rien dire à sa femme, mais quelle crucifixion (*sic*)... Il s'enfonce avec préméditation dans un tas de besognes littéraires, pour oublier ce qui le navre. Combien je le comprends ! » En réalité, les deux premières phrases de cette citation sont de Marcel Wyseur, les deux dernières de Michel.

Les lecteurs que ce genre d'erreurs ne dérange pas et qui n'ont pas connu Jeanne prendront probablement plaisir à lire cette vie romancée du couple Ghelderode, ce roman-feuilleton réhabilitant Jeanne, dont Michel ne parle guère dans ses lettres et ses interviews. Jeanne me confia un jour combien ce silence l'a fait souffrir, que bien des visiteurs, dont l'Américain Samuel Draper, furent étonnés d'apprendre que Michel de Ghelderode était marié. Je consacre dans l'introduction de mon tome X plusieurs pages au fait que le dramaturge y parle beaucoup plus de son épouse que dans les tomes précédents, parce qu'elle le soigne avec un dévouement on ne peut plus admirable, mais aussi parce qu'elle est jalouse des amies auxquelles son mari s'attache beaucoup à la fin de sa vie

(Madeleine Gevers, Marie-Paule Poncin, Suzanne de Giey et, surtout, l'Américaine Renée Claire Fox). La réapparition de Madeleine Malfaire, son amie de jeunesse devenue Madeleine Gevers par son mariage avec Albert Gevers, la bouleversa très fort. Jeanne me confia que c'est à cause de cette réapparition, à la fin de 1956, qu'elle attrapa son goitre. Peut-être pensait-elle que Michel était le père d'Émilie (Lily) Gevers. Quoi qu'il en soit, le bruit courait. Madeleine mourut le 15 mars 1996. Quelques jours plus tard, Jean Tordeur me demanda si je savais que la mère de l'enfant de Ghelderode venait de mourir...

Dans l'introduction de mon tome X, je cite quelques lignes d'André Reybaz, le découvreur, en 1947, avec sa compagne Catherine Toth, du théâtre de Ghelderode. Je lis ce petit dialogue, qui rappelle infiniment mieux que *Jeanne et Michel*, la veuve telle que je l'ai connue et beaucoup fréquentée. Il figure dans *Têtes d'affiche*, recueil de souvenirs publié en 1975 :

Le petit cousin du très noble Don Quichotte à la triste figure et au cœur immense est flanqué de son inséparable Sancho Pança, Jeanne, son épouse. Ronde ménagère dont rien ne peut altérer la placidité, la serviabilité. Ses braves grosses bourdes ne provoquent jamais l'ombre d'une gêne, d'un reproche, chez son mari ; il l'écoute gravement, semble opiner et repart harmonieusement vers ses sommets :

– Ma mère était une conteuse exceptionnelle...

– Ça oui, bavarde et tout, gare ! On ne pouvait plus l'arrêter.

– Oui, elle avait beaucoup à dire. Dépositaire de la mémoire d'un peuple. Parmi ses nombreuses histoires...

– Pas nombreuses, Michel. Elle répétait toujours la même chose.

– Oui, elle avait un sens magique. La litanie catholique, l'incantation africaine créent par l'obsession répétitive un état de grâce. D'instinct, elle avait retrouvé ce charme. C'est elle qui me narra le destin d'une étrange fille dont je fis mademoiselle Jaïre...

– Ah ! la fille de l'épicier, une drôle, une pas bien propre. Elle en a fait tourner, celle-là.

– Oui, il y eut force tournoiements de signes sur cet être. Un mystère aigu l'enveloppait...

– Dis, une fois voir, c'était plutôt les bras des clients qui l'enveloppaient.

– Oui, un être doué de pouvoirs dangereux, dont on n'a jamais percé le secret.

– Allez, Michel, moi je vais te percer quelque chose, c'est l'heure de ta piqûre. Viens.

Et il suivait cette bonne infirmière dont la tendre vigilance préservait sa flamme de vie.

J'en viens à la raison principale pour laquelle je parle ici de *Jeanne et Michel* de Josyane Vandy. Son dernier chapitre, le 23^e, s'intitule « *J'ai tant pleuré...* » (entre guillemets), titre suivi de neuf pages dans lesquelles la journaliste donne la parole à Jeanne, qui évoque, entre guillemets, mais sans indication de la moindre source, les dix-huit années qu'elle a passées sans son mari. Je transcris les paroles que Jeanne me consacre :

Il y a un an, un jeune professeur, Roland Beyen est venu me présenter sa thèse. Je lui avais donné libre accès à tous les documents, une faveur que je n'ai offerte à personne d'autre. Je lui faisais confiance. Il m'a trahie. Il ne m'a pas soumis le brouillon de son travail. Peur que je le corrige, le censure ?... Qu'on écrive la vérité sur Michel, cela ne me dérange pas, mais je suis allergique aux bêtises qu'on risque de faire circuler. Je protège sa mémoire et... la mienne. J'ai fichu Roland et sa thèse à la porte. Je n'ai pas voulu la lire. Ce qu'on m'en a dit m'a suffi. Il gonfle trop l'influence de Julien Deladoès sur Michel. Comme s'il était le détonateur de son art. Jeunes, il est vrai, ils étaient amis. Deladoès lui a fait découvrir une littérature, une peinture érotiques que Michel, vu son éducation religieuse, ignorait. Mais quand Michel est devenu célèbre, Deladoès en a pris ombrage. Il lui a envoyé des lettres anonymes, l'a calomnié, sali... De toute façon, côté écriture, il ne lui arrivait pas à la cheville. Ce n'était qu'un pauvre type, finalement !

Je reproche aussi à Roland — peut-être à tort, qu'il me pardonne ! — d'avoir flamandisé Michel qui n'écrivait pas un mot de flamand. Il donne trop d'importance au rôle du *VVT*, même si je reconnais que, sans lui, il n'aurait peut-être pas écrit les chefs-d'œuvre que sont *Barabbas*, *Pantagleize* ou *Sortie de l'Acteur*... Il a écrit pour le théâtre flamand des pièces sur commande, comme il l'aurait fait pour n'importe qui, mais il appartient à la littérature française. Quand on parle de lui comme d'un grand écrivain flamand, je bondis. Si, pour les journalistes français, ce terme tient du folklore, pour nous, il a un tout autre sens. Michel a été opportuniste ? C'est vrai. Et cela a pu causer pas mal de malentendus, mais comment le lui reprocher ? Il voulait être joué... n'est-ce pas le vœu de tous les dramaturges ? (...) Roland, surtout, m'a frustrée. Ce garçon est talentueux. Il avait, me semble-t-il des intuitions géniales... J'en attendais tellement. À diverses reprises, d'autres ont intercédé pour lui, pour son retour. Je suis restée intransigeante. Trop ? Me suis-je enfermée dans mes vieilles certitudes, les torts qu'on avait causés à Michel toute sa vie ? L'avenir, un avenir où je ne serai plus, le dira peut-être...

Je laisse à mes vrais lecteurs le plaisir de constater combien ces propos attribués à M^{me} de Ghelderode et probablement tenus par elle sont inexacts. Ce qui m'étonne, c'est que Josyane Vandy n'ait pas utilisé, ou signalé dans une note, ce que j'ai déjà répondu en 1987 au reproche de Jeanne qui, dans une lettre du 7 mars 1979 adressée à Gianni Nicoletti et publiée par celui-ci en 1985, confie que je l'ai « trahie » et qu'elle « a rompu tout contact » avec moi. Dans l'Introduction de ma *Bibliographie de Michel de Ghelderode*, j'écris que mon collègue italien « aurait pu ajouter que si en 1971 elle a “ rompu tout contact ” avec moi, c'était parce j'avais refusé jusqu'au bout de lui soumettre le manuscrit de *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*, qu'elle n'avait que trop tendance à censurer : elle ne m'interdisait pas seulement de parler de Julien Deladoès, mais également de la sœur de son mari — qu'elle prétendait morte — et de bien des amis qui “ étaient devenus des ennemis ” ou qui l'avaient “ trahie ”. Elle exigeait en plus que je passe sous silence les rapports de son mari avec la Flandre, la politique, la religion, les femmes, les Juifs, etc. Une fois la thèse parue, elle n'en a coupé que les vingt premières pages et, plutôt que de me faire savoir en quoi je me trompais, elle a basé son verdict sur des témoignages oraux de son entourage immédiat et sur des insinuations écrites de ses correspondants étrangers ». Ce que Nicoletti n'a pas ajouté, Vandy aurait dû le faire.

Pour le reste, je me contente de répéter que Ghelderode revendiquait l'étiquette « écrivain flamand de langue française » et j'essaie de résumer mes rapports avec sa sœur et avec Deladoès.

Dès que M^{me} de Ghelderode me « donna libre accès à tous ses documents », je me précipitai sur les manuscrits pour y chercher les dates de rédaction dont j'avais besoin pour situer le dramaturge dans l'histoire du théâtre français. Je n'avais nullement l'intention de publier un jour sa correspondance, mais je lus les lettres qu'il avait reçues et je notai les noms et les adresses de ses correspondants les plus importants dans l'espoir de découvrir des renseignements intéressants dans les missives qu'il leur avait adressées.

Je ne trouvai qu'une seule lettre de la sœur de Michel. Je demandai son adresse, mais Jeanne me répondit qu'elle était décédée. Je ne la crus pas car je ne trouvais pas la moindre preuve de ce décès. Un jour, un des correspondants racontait qu'il avait vu Germaine Martens au Coq-sur-Mer, où elle vendait de la « crème glace » dans un « cagibi ». Le 13 août 1964, je me rendis à De Haan, où je découvris trois de ces « cagibis ». Je choisis celui dont la vendeuse était suffisamment âgée pour pouvoir être la personne que je cherchais. Je commandai une glace et demandai : « Madame, vous ne seriez pas la sœur de Michel de Ghelderode ? — Mais oui, Monsieur », me répondit-elle. Ce dialogue fut le début d'une très

bonne entente, dont je ne soufflai mot à Jeanne, jusqu'au jour où celle-ci rencontra sa belle-sœur, qui lui demanda « Comment va Roland ? – Vous connaissez Roland ? », répondit Jeanne, étonnée. Et elle me reprocha vivement d'être cachottier.

Quant à Deladoès, je fis des efforts désespérés pour le dépister car M^{me} de Ghelderode m'avait offert sept dessins, une estampe et une petite peinture sur bois signés J. Doès ou Julien de la Doès, qui avaient orné pendant quelques années les murs de leur maison et qui m'avaient beaucoup frappé par leurs affinités avec certains dessins d'Ensor. En plus, j'avais trouvé dans un de ses dossiers une fiche sur laquelle son mari avait noté en 1954, en vue des *Éphémérides* de ses *Entretiens d'Ostende* :

1915 – rencontre du littérateur excentrique et antiquaire Julien de la Doès, baudelairien et huysmansien, très fêru d'Ensor, qui collectionne des cires, des masques et des estampes de la Révolution française. Révèle à Ghelderode, outre l'œuvre d'Ensor que le jeune écrivain avait déjà détectée au Musée Moderne, la littérature curieuse et les graveurs non conformistes : Rops, Beardsley, Daumier, (Jules De Bruycker), Lautréamont, Petrus Borel, Villiers, Barbey d'Aureville, (Wilde), Jarry, (Corbière), (Laforgue) etc. Entraîne Ghelderode à Paris au lendemain de la guerre (1919). *La Flandre Littéraire* publiera de cet auteur un cahier spécial contenant : *La diabolique aventure de l'adolescent au masque violet* [*sic* au lieu de *La séculaire aventure de l'adolescent au masque violet*] – dédiée à Ensor.

J'avais montré cette fiche à Mme de Ghelderode, mais elle l'avait furieusement déchirée, m'interdisant de fréquenter ce « méchant homme ». J'avais heureusement copié la fiche et je redoublai de zèle pour retrouver le personnage.

J'y réussis en mars 1964. Il ne possédait plus aucune missive de son vieil ami Ghelderode mais il me donna l'adresse du bouquiniste-collectionneur, Christian-D. Macoir, qui les détenait. Celui-ci me les vendit, m'accordant « de grandes facilités de paiement ». Il s'agissait de 35 lettres et cartes échelonnées du 2 avril 1919 au 15 février 1928, dont 24 ou 25 antérieures à la missive la plus ancienne que je connaissais à ce moment. Le jeune Ghelderode y vouait à son ami, de onze ans son aîné, une affection particulièrement vive. Le 16 avril 1919, par exemple : « Quand un de nous deux sera mort, quelle navrance aura le survivant en songeant à ces temps de si étroite communion. Et il n'y aura pas un amour de femme qui nous laissera semblable tristesse. » Il y exprimait également une profonde admiration pour l'homme de lettres et pour le plasticien. Le 24 juillet 1920, il lui fit savoir : « Sache vite que j'ai

reçu ton hallucinant dessin qui fut pour moi plus qu'un livre, plus qu'un musée. Quelle superbe et ironique vision. C'est plus fort qu'Ensor, plus magistral que Breughel. (...) Toi que je regarde comme un génie très puissant, de vieille race, et méconnu des canailles, je t'envoie mon salut fraternel, car tu es l'aîné, le plus fort, et l'éducateur de ma pensée. » Je ne parlai pas de mon acquisition à Mme de Ghelderode, mais si elle avait lu les quinze pages que je consacre dans ma thèse à Deladoès, elle aurait constaté que j'étais loin de penser qu'il « arrivait à la cheville » de son mari et que je n'avais pas omis de signaler qu'en 1950 celui-ci avait traité de « performance cacographique » *La séculaire aventure de l'adolescent au masque violet*, qu'il qualifiait en 1928 de « pages, les plus pures, les plus parfaites qui aient été écrites depuis bien longtemps en ces Flandres », de « non seulement le plus bel hommage qu'on ait jamais rendu à Ensor, mais aussi aux lettres de ce pays, et même de l'époque ».

Je ferme ma trop longue parenthèse sur *Jeanne et Michel. Ni moi sans toi ni toi sans moi* et j'en reviens à la publication de la correspondance. Dans l'Avant-propos de *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque* de 1971, je présentais cet « Essai de biographie critique » comme le « premier volet d'un triptyque ghelderodien », suivi « dans un proche avenir » d'une *Étude chronologique de l'œuvre* et accompagné d'une *Bibliographie de Michel de Ghelderode*. En 1971, je n'avais donc nullement l'intention de publier la correspondance de Ghelderode, bien que je citasse dans ma thèse de nombreux extraits des quelque 4.000 lettres et cartes que j'avais déjà dépistées. Je ne conçus cette idée qu'en 1980, six ans après avoir publié à Paris, le 6 mai 1974, dans la collection « Théâtre » des Éditions Seghers, une synthèse de mon *Étude chronologique de l'œuvre*. Ce *Ghelderode* a failli être ma toute dernière publication. Le 16 décembre 1973, alors que j'étais en train de le parachever, l'échéance étant fixée irrévocablement au 31 décembre, je fus victime d'un grave angiome cérébral, dont je fus opéré à Zurich, le 16 août 1974, par le professeur turc M. Gazi Yaşargil, « qui me donnait quatre chances sur dix d'en sortir indemne ».

Je pus néanmoins reprendre mes cours à la KU Leuven à partir du 4 novembre. Je croyais en avoir définitivement fini avec Ghelderode mais il ne tarda pas à me reconquérir. J'appréciai tellement *Fastes d'Enfer*, créé le 11 octobre à l'Ancienne Église Saint-Nicolas de Neder-over-Heembeek, que j'invitai Martine Wijckaert à venir nous parler de sa mise en scène. Elle nous fit un cours enthousiaste, brillant, magistral. En janvier 1976, je fis venir à Louvain le *Christophe Colomb* (en néerlandais) du metteur en scène roumain Dinu Cernescu et celui (en français) de Nele

Paxinou, d'origine grecque, pour montrer aux étudiants qu'un même texte pouvait inspirer des spectacles très différents. En mars 1978, je fus tellement enthousiasmé par l'*Escurial* de L'Atelier du Spectacle, la compagnie fondée par Jean-Paul Humpers en novembre 1977, que j'acceptai de l'accompagner à Palerme où se tenait, du 15 au 19 mars, une « Settimana Ghelderode ». J'y vis deux autres *Escurial*, en italien, ainsi qu'*I Cani*, pantomime tirée d'*Escurial* et d'autres œuvres dont *L'École des Bouffons* par le Studencki Teatr Pantomimy « Gest » de Varsovie. J'y fis la connaissance de Silvio Benedetto, peintre et metteur en scène argentin, que je suivis à Rome où, fou de Ghelderode, il reprit le 14 avril, avec son Teatro Autonomo di Roma, sa mise en scène d'*Escurial* et de *L'École des Bouffons*.

Redevenu ghelderodien, je rédige pendant l'été 1978 le catalogue *Michel de Ghelderode ovvero la commedia delle apparenze* du Congrès international *Michel de Ghelderode e il teatro contemporaneo*, qui se déroule avec le plus grand succès au Palazzo Ducale de Gênes du 22 au 25 novembre 1978, organisé avec ma collaboration par Venanzio Amoroso, maître assistant à l'Université de Gênes, et réunissant plus de trente chercheurs et metteurs en scène appartenant à quatorze pays différents. Le 24, ils fondent la Società Internazionale di Studi su Michel de Ghelderode et m'élisent président, à l'unanimité.

En septembre-octobre 1979, je rédige le catalogue *Michel de Ghelderode ou la Comédie des apparences* de la grande exposition qui aura lieu au Centre Georges-Pompidou du 27 février au 7 avril 1980 et qui sera reprise à la Bibliothèque royale de Belgique du 26 avril au 14 juin. Entre-temps je prends plusieurs fois l'avion pour Gênes et j'écris des dizaines de lettres pour essayer de concilier Gianni Nicoletti, vice-président, et Venanzio Amoroso, administrateur. Fatigué et découragé, je finis par persuader les membres italiens de l'opportunité de transférer le siège à Bruxelles. Le 18 janvier 1980, la Société italienne est dissoute et s'appelle désormais Société Internationale des Études sur Michel de Ghelderode.

Le 23 janvier, Jean-Pierre De Handschutter, Louis Musin, Jean Van Kerkhove, dit Jean Francis, et Jean Warmoes fondent l'association « Les Amis de Michel de Ghelderode ». Le 29 mai, De Handschutter m'envoie un exemplaire du *Moniteur* du 27 mars qui m'apprend que ces fondateurs se sont nommés administrateurs et en ont nommé quatre autres : Roland Beyen, José Géal, Nicole Hellyn et Robert Van den Haute, « qui acceptent, lesquels ont désigné entre eux, en qualité de Président : M. Musin ; Vice-présidents : MM. Van Kerkhove et Warmoes ; Secrétaire général : M. De Handschutter ». On ne m'avait nullement demandé mon accord.

Je ne réagis pas à l'envoi du 29 mai parce que le 27 janvier, ignorant tout de la fondation des Amis de Michel de Ghelderode, j'ai créé avec Jean-Paul Humpers la Fondation Internationale Michel de Ghelderode, fusion de la Société Internationale des Études sur Michel de Ghelderode et de L'Atelier du Spectacle, avec (selon *Le Moniteur* du 16 octobre) Jean-Pierre Van Tieghem, président ; Jean Florence, vice-président ; Michel Janssens, administrateur délégué ; Jean-Paul Humpers, directeur artistique de la Compagnie Michel de Ghelderode ; Roland Beyen, directeur de la Société Internationale des Études sur Michel de Ghelderode ; Roland de Bodt, directeur du Service de diffusion et de promotion.

Le 6 juin a lieu, à l'Hôtel communal de Schaerbeek, la séance d'ouverture. Nous y présentons *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*, les Actes du Congrès international de Gênes, que j'ai publiés avec l'aide de Michel Otten, ainsi que *Ghelderode*, Bulletin de la Fondation Internationale, périodique trimestriel n° 1, juin 1980, presque entièrement rédigé par moi-même, un article général *Michel de Ghelderode (1898-1962)* et un article, en néerlandais et en français sur l'histoire et sur les projets de la Société Internationale des études sur Michel de Ghelderode au sein de la Fondation. Ce beau périodique trimestriel ne connaît malheureusement qu'un seul numéro parce que la Fondation Internationale Michel de Ghelderode rend l'âme au bout de deux années. C'est moi qui lui porte le coup de grâce le 26 novembre 1981. Je raconterai les aléas de cette pénible histoire dans mon grand *making of*. J'essaie de la résumer ici.

Le 8 juillet 1980, De Handschutter envoie les statuts de l'asbl Les Amis de Michel de Ghelderode à Berthe Delépinne et lui confie que Jeanne de Ghelderode, « logée chez sa nièce [M^{me} Marchant-Gérard] qui la soigne de son mieux (...) serait heureuse, s'il n'y avait la "Fondation" que l'on vient de créer ». Et il ajoute au sujet de la Fondation Internationale:

Les animateurs tentent tout pour démystifier la légende, s'emploient à « flamandiser » l'écrivain, ce qui inquiétait déjà Ghelderode de son vivant. Suite à la séance du 6 juin 1980, il y eut de nombreuses « proses » dans la presse flamande (quasi rien dans la presse francophone) qui veulent à tout prix faire de Ghelderode un écrivain flamand (Gallimard aurait publié des traductions !) et qui évoquent les ennuis — non fondés — d'après-guerre. (...) Madame de Ghelderode ne cautionne absolument pas cette fondation. La seule association qui a tout son appui est l'ASBL « Les Amis de Michel de Ghelderode » que nous avons fondée le 23 janvier 1980 et qui va démarrer en septembre.

Le 26 mars 1981, Jean Francis me demande de collaborer aux manifestations de l'année Ghelderode 1982. Je lui réponds que je subordonne ma collaboration à deux conditions : la fusion de la Fondation Internationale avec Les Amis et une autorisation de M^{me} Marchant me permettant de publier un choix de la correspondance de son oncle. Quelques jours plus tard, Francis me fait savoir que M^{me} Marchant et Les Amis acceptent mes deux conditions. Le 17 avril, j'ai la joie, lors d'une réunion organisée par Francis, d'entendre M^{me} Marchant elle-même marquer son accord avec la fusion et avec mon édition de la correspondance. Le lendemain, je commence à négocier la fusion.

Le 21 mai 1981, lors d'une réunion des deux conseils d'administration, a lieu l'installation, après un vote sans équivoque, du conseil d'administration de la *nouvelle* Fondation Internationale Michel de Ghelderode : Jean-Pierre Van Tieghem, président ; Jean Warmoes et Jean Florence, vice-présidents ; Michel Janssens, secrétaire général ; Jean Francis, administrateur délégué et trésorier ; Roland Beyen, directeur de la Société d'études ; Jean-Paul Humpers, directeur de la Compagnie Michel de Ghelderode ; Jean-Pierre De Handschutter, directeur du Service de diffusion ; Mireille Gilson, directrice du Service de promotion ; Daniel Dejean, directeur de la Coordination technique ; José Géal, directeur du secteur Marionnettes ; Robert Van den Haute, Nicole Hellyn et Edith Schade, administrateurs.

J'assiste par la suite à toutes les réunions et j'aide Francis de mon mieux, mais le 12 novembre, je constate avec stupéfaction que, six mois après que les deux associations ont fusionné, l'Administrateur délégué et trésorier de la nouvelle Fondation Internationale Michel de Ghelderode continue à envoyer aux pouvoirs publics des documents au nom de la « Fondation Internationale Michel de Ghelderode en collaboration avec l'ASBL Les Amis de Michel de Ghelderode ». La réunion du 21 mai, comme toutes celles qui l'ont précédée et suivie, n'a donc servi à rien. J'en ai assez de perdre mon temps à concilier d'abord les amis italiens de Ghelderode, puis ses amis belges. Le 26 novembre, je demande au président et aux membres du conseil d'administration de la Fondation Internationale Michel de Ghelderode de me décharger de l'organisation scientifique et de la présidence du Colloque 1982 et de ma fonction de directeur de la Société d'études. J'ajoute que je participerai aux manifestations du 20^e anniversaire de la mort du dramaturge en publiant enfin la *Bibliographie de Michel de Ghelderode* que j'annonce depuis... 1971, ainsi que le tome I de la *Correspondance*. Le 20 décembre, Jean-Paul Humpers écrit au président de la Fondation : « Suite à la décision prise par " Les Amis de Michel de Ghelderode " de ne pas entériner la fusion décidée en mai dernier,

et suite surtout à la démission de Roland Beyen, j'estime que la participation de ma compagnie à la Fondation perd son sens. [...] En conséquence de quoi, je vous prie d'accepter ma démission. » Il décide toutefois de reprendre l'ancienne Fondation Internationale Michel de Ghelderode. Le 28 septembre 1983, il me fait demander par son « administrateur » J.-P. Van Loo de lui faire savoir « sous huitaine » si j'accepte ou non la fonction que j'y assumais par le passé. Le 13 octobre, je lui réponds :

Il y aura bientôt deux ans que j'ai démissionné des fonctions que j'assumais dans le conseil d'administration de la Fondation Internationale Michel de Ghelderode. Le 26 novembre 1981, j'ai expliqué dans une lettre adressée au président et à tous les membres du conseil les raisons de ma démission. Les graves ennuis de santé (et autres) que j'ai eus depuis ne sont pas de nature à me faire revenir sur ma décision, que je vous prie donc de bien vouloir considérer comme irrévocable. J'espère continuer, par mes recherches et par mes publications, à mieux faire connaître l'œuvre de Ghelderode qui n'a jamais cessé de me passionner, mais je suis écœuré à tout jamais de toutes les associations ghelderodiennes dont j'ai jamais fait partie.

Peu après le 26 novembre 1981, j'avais repris le projet *Ghelderode épistolier* que j'avais lancé en octobre 1980 avec l'aide du Fonds de Recherche de la KU Leuven et du Fonds National de la Recherche Scientifique, avec l'intention d'en publier le tome I dans le courant de l'année Ghelderode. Le 23 octobre 1982, j'avais exposé longuement au colloque *Michel de Ghelderode dramaturge et conteur*, présidé à l'ULB par Raymond Trousson, l'intérêt de ce projet, ainsi que ma méthode de travail. J'avais annoncé dans cette communication, intitulée *Ghelderode épistolier*, la bonne nouvelle selon laquelle les éditions Labor acceptaient de publier, dans leur collection « Archives du Futur », dirigée par Paul Emond, « une sélection aussi généreuse que possible » de lettres de Ghelderode et j'avais précisé avec une touchante naïveté : « c'est-à-dire un minimum de sept volumes de 400 pages environ, au rythme d'un volume par an à partir de 1983 ».

Le tome I parut le 27 novembre 1991. Dans l'Introduction, j'attribuai ce retard de neuf ans au fait que Ghelderode avait écrit beaucoup plus de lettres que je ne le pensais en 1982 et au fait que « les plus anciennes surtout » étaient « infiniment plus difficiles à trouver ». Je ne m'attarde pas ici à ces deux causes, évidentes. Il y en eut une autre, plus grave.

Bien que M^{me} Marchant-Gérard, « seule mandataire des héritiers de Michel de Ghelderode », m'ait accordé, en mars 1981, l'autorisa-

tion (écrite le 1^{er} février 1982) de publier la correspondance de son oncle, Jean-Pierre De Handschutter essaie par tous les moyens de l'en dissuader. Le 21 janvier 1982, la mandataire nous convoque pour essayer de trouver une solution. Je possède à ce moment des copies de plus de 6.000 lettres de Ghelderode. De Handschutter n'en a que quelques centaines. Au bout d'une longue discussion, il m'accorde le droit de publier la correspondance à condition que j'annonce celle-ci, dès le tome I et quel que soit son apport, comme « établie, présentée et annotée par Roland Beyen, avec la collaboration de Jean-Pierre De Handschutter ». Il explique que s'il revendique le titre de « collaborateur », c'est parce qu'il possède un *privilege* signé par M^{me} de Ghelderode, daté de 1975 et qui fait de lui la seule personne autorisée à éditer la correspondance. Le 24 janvier, je lui fais savoir que je refuse de m'engager à employer cette formule sans savoir en quoi consistera cette « collaboration » et que je doute très fort que son apport puisse être de nature à justifier la formule qu'il exige. Je répète ce que je lui ai dit devant M^{me} Marchant :

Ou bien, malgré ton privilège, tu me permets de faire l'édition de la correspondance conformément aux principes que j'ai exposés dans ma lettre du 18 décembre à la SABAM et que M^{lle} Schepens a communiquée à M^{me} Marchant ; ou bien tu te sers de ton privilège pour m'en empêcher. Dans le premier cas, je me propose (et te propose) de te remercier chaleureusement, dans l'Avant-propos de chaque volume, d'avoir eu l'amabilité de me donner carte blanche malgré le privilège dont tu disposes. Dans le second cas, je te cède la responsabilité d'établir l'édition toi-même et je te souhaite le courage de consacrer de longues années à refaire mon travail ainsi que la chance de trouver, lorsque tu seras arrivé au bout de tes peines, un éditeur prêt à publier, comme les « Archives du futur » en ce moment, six à huit volumes de 400 pages environ.

J'ajoute que je m'étonne qu'il n'ait pas apporté son privilège chez M^{me} Marchant et qu'il n'en ait jamais fait état avant. Le 6 février, il me répond : « Permits-moi de te signaler que ce document n'intéresse qu'une personne, en l'occurrence M^{me} Marchant, et personne d'autre. Tu sembles enfin faire peu de cas d'un document signé par Jeanne de Ghelderode pour des raisons évidentes pour elle. J'allais oublier que par le passé, tu as également fait peu de cas de son opinion et de ses souhaits. » Il conclut :

Afin de t'être agréable, d'œuvrer de la meilleure manière pour Ghelderode, et aussi pour que « tu n'abandonnes » pas ce dernier — chanson de plus en plus connue — je suis disposé à m'effacer devant toi et ne vois aucun inconvénient à ce que tu publies la

correspondance, sous réserve des conditions ci-dessous : a) qu'avant « bon à tirer » et pour chaque volume, un jeu d'épreuves soit soumis à Madame Marchant et à moi. Je souhaite, en effet, aller jusqu'au bout des engagements moraux pris avec Jeanne de Ghelderode. C'est une de mes faiblesses que de respecter la mémoire d'une personne défunte. b) que les éditions « Archives du Futur » consultent l'un des deux établissements d'imprimerie que je dirige, à savoir Imprimerie Chalot et Imprimerie du Marais, très bien équipées pour la fabrication de ce genre d'ouvrages que je suis disposé à réaliser aux meilleures conditions.

Le 19 février, je réponds que j'accepte ses deux conditions et que je lui soumettrai par écrit, comme il le propose généreusement, « mes questions relatives à ma *Bibliographie* (que l'Académie publiera en octobre à condition d'en avoir le manuscrit complet avant fin mai) et à la *Correspondance* (dont le tome I devrait lui aussi sortir pendant l'année Ghelderode) ».

Comme le 3 février, lors de la conférence de presse sur l'année Ghelderode, Raymond Trousson m'a proposé d'intervenir auprès de l'Académie pour qu'elle publie encore en 1982 ma *Bibliographie de Michel de Ghelderode*, le 12 mars, je fais savoir à De Handschutter que, n'ayant plus aucune aide pour la *Correspondance*, j'ai décidé de ne plus m'occuper que de la *Bibliographie*, et je lui envoie une longue liste de questions concernant le sort des textes de Ghelderode que j'avais consultés chez M^{me} de Ghelderode et partiellement photocopiés, mais que je ne retrouvais ni au Musée de la Littérature ni à la Réserve précieuse de l'ULB.

Le 29 avril, De Handschutter m'envoie un premier relevé des dossiers qu'il a déjà ouverts et m'invite à venir consulter chez lui les dossiers qui m'intéressent. Je le fais deux ou trois fois, mais la mort de ma mère, le 4 avril, et celle de ma brillante assistante et amie Linda Vidts, le 13 mai, m'affectent tellement que je n'ai plus le courage de m'occuper ni de la *Bibliographie* ni de la *Correspondance*. Je me sens tellement mal que le 14 août, je rédige à Nieuport-Bains un testament que j'ai retrouvé, mais dont je n'ai pas le temps de parler ici. Le 22 octobre, je préside la première journée du colloque Ghelderode à l'ULB et le lendemain, j'y présente ma communication *Ghelderode épistolier*, dont la rédaction m'a épuisé.

Le dimanche 6 mars 1983, je m'occupe enfin des huit mémoires de licence que je dirige mais que j'ai mis en veilleuse à cause de l'année Ghelderode. Je suis tellement fatigué que j'ai besoin de

faire une sieste, mais au moment de me lever, je souffre brusquement de terribles vertiges. Je téléphone au professeur Jan Gybels, neurologue, qui me dit qu'il doit s'agir d'une défaillance d'origine toxique, vasculaire ou virale du nerf vestibulaire et que je dois me faire examiner par un O.R.L. Le lendemain, mon fils aîné Gil me conduit à l'Hôpital universitaire, mais l'otorhino nous dit d'attendre quelques jours que la crise soit moins aiguë. Le jeudi 10, Gil me reconduit à l'hôpital où le professeur Marcel Norré conclut, après toute une série d'examens, que le nerf labyrinthique de mon oreille droite est si gravement atteint que je ne pourrai plus jamais travailler, tout au plus, à force d'exercices, obtenir que l'oreille gauche apporte une compensation qui me permette de mener une vie supportable.

Le 18 avril, profitant d'une accalmie entre deux crises, je prends le train pour Nieuport-Bains et j'y loue un appartement dans un building sur la digue, « Au grand large ». Contrairement à ce que j'ai espéré, la mer ne me guérit pas, au point que le 20 j'envisage de sauter de mon neuvième étage, mais en me dirigeant vers la porte du balcon, je me vois et me regarde dans la glace. Me trouvant ridicule, peu courageux et injuste, j'éclate de rire et je décide de vivre. Je reprends immédiatement les exercices qu'on m'avait prescrits : tourner sur moi-même comme une toupie, dans un sens, puis dans l'autre. Je le fais pendant des heures, au rythme des valses de Johann Strauss. Je tombe, me relève, recommence. Le lendemain, je me sens mieux. Pour la première fois, j'ose faire une petite promenade sur la plage. Je me souviens d'un refrain qui revient régulièrement dans les lettres de Ghelderode lorsqu'il est à Ostende : « Face à l'Infini et cul aux Belgiques académiques, artistiques et littéraires. » Le 4 mai, je retourne à Louvain, où le professeur Norré crie au miracle : mon nerf vestibulaire est sauf.

Après les grandes vacances, je me replonge dans Ghelderode. Le 23 septembre, je rends une première visite à Carlo De Poortere, qui me montre ses collections de gravures de Félicien Rops et de manuscrits d'« écrivains flamands de langue française ». Il me permet de consulter et de photocopier ce qu'il possède déjà de Ghelderode, à condition que je rédige pour lui un catalogue comparable à sa magnifique *Bibliothèque Carlo De Poortere. Verhaeren, Maeterlinck, Rodenbach* parue en 1963. Il ne possède encore que peu de lettres de Ghelderode, mais beaucoup de lettres adressées à lui. Je reconnais immédiatement la plupart des documents qu'après la mort de Jeanne de Ghelderode, je n'ai pas retrouvés, ni aux Archives et Musée de la Littérature, ni à la Réserve précieuse de l'ULB, et que j'ai en vain demandés à De Handschutter. Je retrouve même les agendas de poche que je lui ai demandés le 6 mai 1981, le jour où il m'a invité à déjeuner au restaurant pour parler de

l'année Ghelderode. Il m'avait répondu que les archives de Jeanne ne contenaient pas d'agendas.

Ma joie fut grande, le 23 septembre 1983, parce je savais que Ghelderode notait dans ces petits agendas de poche les dates et les noms des destinataires de presque toutes les lettres qu'il écrivait ou qu'il avait l'intention d'écrire. En 1963, M^{me} de Ghelderode avait parcouru avec moi une partie de ces agendas, échelonnés de 1927 à 1962, arrachant quelques pages, biffant certains noms, quelques injures. Elle avait fini par me permettre de prendre des notes dans trente de ces trente-trois agendas : ceux des années 1944, 1945 et 1948 « n'existaient plus » et ceux de 1960-1962 « ne parlaient que de maladie ». Comme je n'avais nullement à cette époque l'intention de devenir le biographe de Ghelderode ni l'éditeur de sa correspondance, je m'étais contenté de copier ce qui me semblait utile pour dater des textes. En niant l'existence de ces agendas, qu'il avait vendus au collectionneur courtraisien, De Handschutter avait considérablement retardé la publication de ma *Bibliographie* et de la *Correspondance*.

À chacune de mes journées de travail chez Carlo De Poortere, presque hebdomadaires en 1963-1965, je glissais l'un de ces minuscules carnets dans la poche intérieure de mon veston et je le remettais discrètement en place quelques jours plus tard. Je n'éprouve aucune honte à faire cet aveu parce que je rendais au collectionneur de grands services. Le 3 novembre, par exemple, je lui prouvai que celui qu'il appelait son « marchand habituel » venait de lui vendre une série de documents ghelderodiens à des prix beaucoup plus élevés que ceux demandés par Christian-D. Macoir, dans la « liste à prix marqués éditée au nom de M. De Becker » qu'il m'avait envoyée le 1^{er} juin. Cette liste contenait 50 éditions originales, un lot de 27 lettres et cartes de Ghelderode à Émile Lecomte, directeur de *La Nervie*, 3 manuscrits et 6 « Varia ». De Poortere avait acheté une vingtaine d'éditions, les lettres et cartes adressées à Lecomte, ainsi que les 3 manuscrits. Pour *Vénus*, il avait payé 300.000 francs au lieu de 250.000, pour *Le Club des mensonges* 300.000 au lieu de 200.000, pour *Les Femmes au tombeau* 300.000 au lieu de 225.000. La semaine suivante, il m'annonça qu'en lui apportant cette « liste à prix marqués », je lui avais fait gagner... 400.000 francs, que Jean-Pierre De Handschutter lui avait remboursés.

Je rendis bien d'autres services à Carlo De Poortere. Son relieur, M. Fryns, collait tous les documents qu'il avait achetés, la plupart à De Handschutter, dans de magnifiques albums en cuir rouge, pêle-mêle. Je persuadai le collectionneur qu'il devait exiger de son relieur qu'il recommence son travail selon l'ordre que je lui proposais, inspiré dans la mesure du possible de ma *Bibliographie* restée

en carafe. M. Fryns refit une partie de son travail, en renâclant, mais tint par la suite compte de mes conseils.

Le 24 décembre 1985, M. Hanse m'invite à dîner au restaurant. Après avoir écouté mes aventures et mes mésaventures, mes joies et mes souffrances, il me demande : « Que faites-vous à présent en dehors de ce que vous venez de me raconter et de votre travail à l'Université ? » Je lui réponds : « J'écris un roman. » « Vous avez mieux à faire ! », me lance-t-il. Moi, naïvement : « Quoi ? » Lui : « Mais votre *Bibliographie* ! »

Quelques jours plus tard, le 14 janvier 1986, invité par le professeur Knabe, je fais à Cologne une communication dans le cadre d'un colloque sur Ghelderode. Rentrant avec Raymond Trousson, je lui raconte la réaction de M. Hanse. « Il a raison », me répond-il et me rappelle qu'en 1982 il m'a déjà proposé d'intervenir auprès de l'Académie pour qu'elle publie ma *Bibliographie*. Une semaine plus tard, le 23 janvier 1986 selon mon agenda, je reprends ma *Bibliographie*. Le 6 octobre, je remets le volumineux manuscrit dactylographié à Georges Sion, secrétaire perpétuel de l'Académie, qui m'apprend que le volume doit paraître avant la fin de 1987, après quoi l'Académie perdra l'important subside que le Ministère lui accorde.

Trois mois plus tard, le 5 janvier 1987, ne voyant toujours rien venir, je téléphone à l'Imprimerie Duculot. Le responsable me répond qu'il attend toujours l'autorisation de commencer. Je téléphone à M. Hanse, désespéré. Quelques heures plus tard, celui-ci me fait savoir que le manuscrit est introuvable. Mon épouse Zeef — nous n'avions pas encore d'ordinateur — avait heureusement fait une copie du manuscrit. Le 14, je me rends à Gembloux pour y déposer cette copie. Entre-temps, l'un des directeurs de l'Imprimerie a retrouvé le premier manuscrit dans un de ses tiroirs. Je reçois le début de la première épreuve le 13 mars, la fin de la seconde épreuve le 10 novembre. Le volume sort de presse le 18 décembre. Le 19, je me rends pour la 24^e fois à Gembloux, cette fois-ci non pas pour corriger l'imprimeur, mais pour y chercher cinquante exemplaires, dont trente destinés à l'Académie.

Le lendemain, j'entre, très timidement, dans le salon où se tient la séance mensuelle de décembre, et j'y remets un exemplaire dédicacé à chacun des membres présents. Le plus heureux est M. Hanse, qui ne tarit pas d'éloges et me dit : « Maintenant, vous vous reposerez pendant trois ans avant de retourner à Ghelderode. »

Ce repos, consacré à des cours, des examens et, pendant les grandes vacances, à la lecture de *Voyage au bout de la nuit* de Céline, de *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen, d'*À la recherche du temps perdu*

de Proust, des poèmes et de quelques romans d'Hugo Claus, dure non pas trois ans, mais neuf mois. C'est Paul Emond qui y met fin.

Le 30 août 1988, il m'invite à « rediscuter de la publication de la correspondance de Michel de Ghelderode dans la collection Archives du futur » qu'il dirige. Le 21 septembre, il renouvelle son invitation. Le 13 octobre, nous déjeunons ensemble au Café des Beaux-Arts, où je lui promets de « réaliser rapidement le premier volume ». Le 21 juin 1989, je lui promets le volume pour fin novembre, mais en novembre, je lui annonce le manuscrit pour le 8 janvier 1990. Huit mois plus tard, le 17 septembre, il m'écrit : « Peux-tu me faire savoir quand tu me remettras ton manuscrit ? Il faut *absolument* que tu me donnes à présent une date précise et que tu t'y tiennes. J'aimerais que cette date soit rapprochée. » Le 9 octobre, je lui réponds que le 17 septembre « je venais de... couper en morceaux le manuscrit tout entier ». Et j'explique :

Je n'étais pas satisfait de sa structure, sans trop savoir pourquoi, jusqu'au jour, tout récent, où j'ai découvert que mon insatisfaction provenait de la disproportion entre la longueur des lettres et des notes les concernant, mais qu'il suffisait pour y remédier d'introduire une distinction entre *Notes* (concernant directement les lettres) et *Notices* (concernant les correspondants). Je pense que le remède est bon, mais il va évidemment causer un nouveau retard. J'ai travaillé sans arrêt depuis notre dernier entretien dans l'espoir d'être prêt fin novembre, mais puisque tu me demandes *une date précise*, je crois qu'il est plus prudent, comme je dois encore rédiger l'introduction et faire un certain nombre de vérifications au Musée de la Littérature, d'ajouter un mois, donc vendredi 28 décembre 1990 ou, au plus tard, vendredi 4 janvier 1991 ou lundi 7 janvier (ce qui me permettrait d'y consacrer encore les vacances de Noël). Je ferai tout pour être prêt plus tôt, mais je préfère être prudent.

Le 7 janvier, j'écris à Paul Emond : « Je t'avais juré d'être prêt aujourd'hui. Je le suis presque, mais il me faut encore quelques jours, si possible deux semaines. » Et j'explique pourquoi : « 1) J'ai fait en décembre, pendant que je rédigeais l'introduction, une découverte importante : 22 lettres de Ghelderode de 1919-1921 (que je cherchais depuis des années). J'ai dû les intégrer, tout renuméroter, etc. 2) J'ai constaté que le tome I (1919-1928) devenait trop gros. J'ai donc coupé l'année 1928, ce qui m'a obligé à remanier les notes. » Je ne lui explique pas que ces 22 lettres sont adressées à Hervé Ameels et que j'ai eu besoin de tous mes talents de détective loués par Joseph Hanse pour les dépister.

Intrigué par le fait que le nom Ameels revient une trentaine de fois dans les agendas des années 1927-1931, je demande à Peter Simoens, un de mes anciens étudiants contaminé par ma « ghelderodite », de téléphoner à tous les Ameels figurant dans le bottin d'Anvers et de leur demander s'ils savent qui est Hervé Ameels. La septième personne appelée lui répond qu'elle est une de ses sept filles, mais que c'est sa sœur aînée, Maria, habitant Ostende, qui a reçu tous les papiers de son père, mort en 1960. Peter se rend à Ostende et m'apporte un petit dossier que Maria Ameels avait constitué sur son père, homme d'affaires et écrivain. Le 15 septembre 1990, je vais moi-même à Ostende, Maria Ameels me parle longuement de son père, m'offre quelques souvenirs dont le carnet de son deuxième mariage ainsi qu'une boîte contenant toutes ses décorations civiles et militaires, mais elle m'avoue qu'en 1983, lors de son dernier déménagement, elle a brûlé toutes les lettres qu'il avait conservées. Elle se souvient vaguement que quelques années avant sa mort en juillet 1960, il avait l'intention d'intenter un procès à Ghelderode parce que celui-ci ne lui avait jamais rendu ni payé le très précieux violoncelle qu'il lui avait prêté vers 1920. Trois mois plus tard, je retrouve chez un des avocats de Ghelderode le nom de l'avocat qu'Ameels avait pris en 1960. Cet avocat est décédé mais sa veuve, très compréhensive, me donne l'adresse de son fils, qui me procure le 16 décembre des photocopies de ces 22 lettres de mars 1919 à fin 1921-début 1922. Cette trouvaille me comble de joie mais m'oblige à remanier une nouvelle fois mon tome I et notamment à renuméroter — sans ordinateur — toutes les lettres et les notes, de sorte que Paul Emond ne reçoit le manuscrit que le 22 janvier 1991 et que ce tome I, annoncé pour l'année Ghelderode 1982, ne paraît que le 27 novembre 1991.

Les volumes suivants se succédèrent à un rythme plus rapide, mais le dernier, promis à plusieurs reprises pour 1998, le centenaire de la naissance de Ghelderode, ne paraîtra, sans nouveaux pépins, que dans quelques mois, avant la fin de 2012, l'année du cinquantenaire de la mort du dramaturge et du cinquantenaire de mes travaux sur sa vie et sa personnalité, dont je bouleversai entièrement les données, sur son œuvre, dont je reconstituai la chronologie et à laquelle j'ajoutai une partie qui était totalement inconnue : son abondante et fascinante correspondance, révélant qu'il n'était pas seulement un important dramaturge et un conteur passionnant, mais également un épistolier génial. Ce travail, auquel je consacrai cinquante ans de ma vie, ne m'enrichit pas mais me valut les titres de « pape des ghelderodiens », d'« ange gardien des lettres de Ghelderode », de « bénédictin », de « superman bénédictin », de « titan », de chercheur « prométhéen », de « détective frémissant », etc. Ce travail me valut surtout l'honneur de pouvoir vous donner un bref avant-goût de l'ouvrage que j'espère vous offrir dans

quelques mois sous le titre *Pour en finir avec Michel de Ghelderode*.

En relisant ce *Dans les coulisses de la correspondance de Michel de Ghelderode*, je me rends compte que je vous ai surtout parlé de mes retards. Seule ma thèse a paru sans retard, beaucoup trop tôt même, à cause de la scission de l'Université de Louvain. Mon *Étude chronologique de l'œuvre* a paru avec trois ans de retard, ma *Bibliographie* avec seize ans, le tome I de la *Correspondance* avec neuf ans, le tome X avec dix ans, au moins. J'avoue que je ne regrette pas ces retards, surtout pas celui de la *Bibliographie*. Sans la mise à jour de celle-ci, je n'aurais jamais réussi à publier l'essentiel de la correspondance en dix tomes. Il m'aurait fallu multiplier et allonger les notes. Je n'aurais pas pu me contenter de brefs renvois aux numéros de la *Biblio*. On verra, lorsqu'on dépouillera l'*Index* des dix tomes, qu'il est bon d'avoir cette *Biblio* à portée de la main. Je sais que l'Académie dispose encore de centaines d'exemplaires, parce ce qu'à cause d'une erreur de Georges Sion, Duculot en a imprimé beaucoup trop. Je me demande si l'Académie ne ferait pas bien de baisser très fort le prix de cette *Bibliographie*, de l'offrir à tous les membres qui n'étaient pas encore immortels le 20 décembre 1987 ou même de l'offrir à toute personne présente à notre séance Ghelderode de fin d'année ou à tout acheteur du tome X et de l'*Index*.

Mythologie et poésie dans *Salammbô*

Communication de Mme Claudine Gothot-Mersch
à la séance mensuelle du 12 mai 2012

Salammbô met en scène un moment de l'histoire de Carthage : la révolte et l'écrasement des Mercenaires au lendemain de la première guerre punique. C'est aussi un roman d'amour, avec pour protagonistes la fille d'Hamilcar et un Mercenaire libyen, Mâtho. Et c'est un roman mythologique, racontant un épisode de la guerre que se livrent deux divinités, l'une masculine, Moloch, l'autre féminine, Tanit.

Je tenterai de montrer que la mythologie est première dans la genèse du roman, et que la façon dont elle est traitée dans le texte achevé a pour effet que celui-ci fonctionne non seulement sur le mode du récit, mais aussi sur celui de la poésie.

Pour ceux qui n'ont pas *Salammbô* pour livre de chevet, je rappelle d'abord que le fil narratif du roman est constitué par la guerre que se font Carthagois et Mercenaires, les premiers étant incapables de payer aux seconds les salaires promis. J'aurai l'occasion d'évoquer plusieurs scènes frappantes : celle où Salammbô s'enlace au python sacré de sa famille, celle où, ensuite, elle se rend sous la tente de Mâtho pour récupérer le voile de Tanit qui a été dérobé par lui, le sacrifice d'enfants à Moloch dans Carthage assiégée et mourant de soif, l'agonie des Mercenaires dans le défilé de la Hache où ils se sont laissé enfermer, le supplice de Mâtho.

Sauf erreur, la première trace de ce qui deviendra *Salammbô* se trouve dans une page du carnet de travail de Flaubert que Pierre-Marc de Biasi date de 1845-1849, l'époque où le jeune écrivain

préparait *La Tentation de saint Antoine*, avant son voyage en Orient¹. La page en question comporte quatre notes distinctes, dont la première consiste en le seul mot « Anubis ». La troisième en une référence à « Fontenelle, *Dialogue[s] des morts. Pauline et Callirh[ée]* ». Le texte de Fontenelle met en scène deux jeunes filles qui ont été abusées par des soupirants se faisant passer pour des dieux (le dieu Anubis dans le cas de Pauline) ; il apparaît qu'elles n'ont été dupes ni l'une ni l'autre, mais qu'elles n'ont pas voulu y regarder de trop près... Et la quatrième consiste en un extrait de Montaigne, *Apologie de Raymond Sebond* : « Pauline, femme de Saturni[n]us, matrone de grande réputation à Rome, pensant coucher avec le dieu Sérapis, se trouva entre les bras d'un sien amoureux par le maquerillage des prêtres de ce temple. » C'est à peu près la même histoire, et il faut savoir que Sérapis a vu son culte se confondre, à Alexandrie, avec celui d'Anubis. Trois des quatre notes sont donc liées à Anubis et, pour deux d'entre elles, à des femmes amoureuses de lui.

Or, le 14 novembre 1850, Flaubert écrit de Constantinople à son ami Bouilhet qu'il a trois projets en tête : *Une Nuit de Don Juan* (dont il nous reste des esquisses), un « roman flamand », première ébauche du sujet de *Madame Bovary*, et enfin « l'histoire d'*Anubis*, la femme qui veut se faire baiser par le dieu. C'est la plus haute mais elle a des difficultés atroces ». Flaubert ajoute que les trois sujets ont en commun « l'amour inassouvissable sous ses deux formes, terrestre et mystique ». Qu'*Anubis* soit la première idée de *Salammbô*, on ne peut en douter. D'autant que la dernière des quatre notes du carnet annonce aussi le roman carthaginois ; elle fait référence à un passage des *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe qui concerne les tribulations du vêtement pontifical à Jérusalem : conservé chez le pontife, confisqué par Hérode, gardé par les Romains puis remis au temple par Vitellius. Le lecteur familier de *Salammbô* n'hésite pas : dans ce vêtement qui représente le pouvoir et parcourt tout un itinéraire entre les autorités en conflit, il reconnaît la préfiguration du zaïmph, le manteau de Tanit dans le roman².

Ainsi, le premier germe de *Salammbô* relève de la mythologie ; c'est l'amour d'une femme pour un dieu. Cette donnée primitive subira bien sûr des distorsions : *Salammbô* ne fera pas directement de Moloch l'objet de ses désirs. Mais dès le premier scénario, elle se trouve « enivrée du feu mystico-hystérique d'Astarté » au

1. Gustave Flaubert, *Carnets de travail*, édition critique et génétique établie par P.-M. de Biasi, Paris, Balland, 1988, p. 121 et suiv. (carnet n° 3, f°33v).

2. Voir J. Neefs, « Le parcours du zaïmph », dans *La Production du sens chez Flaubert*, Paris, 10/18, 1975, p. 227-241.

moment où Mâtho lui apporte le manteau de la déesse. Mystico-hystérique : on est bien dans la droite ligne des femmes auxquelles Flaubert pensait au départ. Et dans le texte définitif, au cours de la scène sous la tente, Salammbô confondra Mâtho avec le dieu de Carthage (« Moloch, tu me brûles ! »). L'enlacement avec le python sacré, au chapitre précédent, est déjà une variation sur le thème d'un désir qui ne fait qu'un avec l'élan religieux. Ajoutons, s'il en est besoin, cette confession inattendue de Flaubert à Sainte-Beuve : il a fait de son héroïne « une maniaque, une espèce de sainte Thérèse » — Thérèse d'Avila, elle aussi, brûlait pour son Dieu.

En 1852 et 1853, dans sa *Correspondance*, Flaubert évoque à cinq reprises son projet de « conte égyptien ». Puis c'est le silence jusqu'en mars 1857, moment où l'écrivain, après la publication de *Madame Bovary*, se met à demander des renseignements sur Tunis et Carthage. Son sujet s'est déplacé dans l'espace. Pour le développer, Flaubert utilise notamment une méthode qui se rattache à la mythologie comparée : il va peu à peu rassembler, autour du noyau primitif, de nombreux mythes voisins dont il lui arrive de s'assurer qu'ils peuvent avoir un lien avec Carthage.

Le 24 juin 1857³, il fait ainsi demander à Alfred Maury s'il « y aurait absurdité à dire que : la légende de Pasiphaé est phénicienne » (Carthage, on le sait, a été fondée par les Phéniciens — Pasiphaé phénicienne, c'est Pasiphaé carthaginoise). Réponse de Maury : c'est en tout cas ce que l'on croit de nos jours dans les Académies. Cela suffit à Flaubert pour utiliser le mythe de Pasiphaé (qui s'enferma dans une vache de bois pour séduire le taureau avec qui elle conçut le Minotaure). Il écrit dans un brouillon : « Moloch est le taureau, le soleil, Tanit la vache, Pasiphaé⁴. » Dans le texte du roman, le dieu est appelé « Moloch-à-tête-de-taureau » et Mâtho râle « comme un taureau blessé », ce qui fait de Salammbô elle-même une autre Pasiphaé⁵.

Deux ans plus tard, en février 1859, c'est le mythe d'Adonis qui est évoqué, dans une lettre à M^{lle} Leroyer de Chantepie : « Ne voyez-vous pas que [les femmes] sont toutes amoureuses d'Adonis ? C'est l'éternel époux qu'elles demandent. Ascétiques ou libidineuses, elles rêvent l'amour, le grand amour. » On connaît l'histoire d'Adonis : tué à la chasse, il descend au royaume des morts, chez Proserpine ; Vénus-Astarté obtiendra qu'il revienne chez les

3. Lettre à Frédéric Baudry.

4. B.n.Fr., ms N.A.F. 23658, f°136v.

5. Sur le mythe de Pasiphaé dans *Salammbô*, voir A. Green, *Flaubert and the historical novel. Salammbô reassessed*, Cambridge-London, Cambridge University Press, 1982, p. 102 et suiv. Pour Anne Green, ce mythe est la source première de *Salammbô*.

vivants une partie de l'année. Un scénario de *Salammbô* indique que l'héroïne doit porter en second prénom le nom d'Astarté, et sous son influence éprouver pour Mâtho « un amour vague et funèbre⁶ », écho de celui d'Astarté pour Adonis.

Proserpine elle-même, emmenée aux Enfers par Pluton, pouvait, à l'intervention de sa mère Cérès, revenir régulièrement sur terre. Le récit de sa double vie symbolise le cycle de la végétation (vie souterraine l'hiver, germination au printemps), que Flaubert veut utiliser aussi dans son roman : « Je cherche à rattacher le mythe de Proserpine à celui de Tanit. » Invention tardive, d'octobre 1861⁷. Finalement, dans la scène du sacrifice à Moloch, dont l'enjeu est d'obtenir la pluie, il fera « marmotter » par les prêtres de Proserpine la formule rituelle d'Eleusis : « Verse la pluie ! Enfante ! » Il pleut en effet, ce qui est interprété par les Carthaginois comme le résultat de la fécondation de Tanit par Moloch : « Maintenant, fécondée, elle ouvrait du haut du ciel son vaste sein. » Grâce à la combinaison du mythe de Proserpine avec celui du couple Moloch/Tanit, l'arrivée de la pluie symbolise le renouveau, la renaissance de Carthage. Le thème se renforce aussi de la présence sous-jacente des aventures de Pasiphaé (car dans *Les Religions de l'Antiquité* de Creuzer, ouvrage de référence que Flaubert a beaucoup consulté, l'union de Pasiphaé et du taureau est l'expression du « dogme antique de l'hymen du soleil avec la lune au printemps, et de la fécondation de la terre par la lune, qui en est la conséquence »).

On voit que Flaubert adopte ou utilise la perspective comparatiste et syncrétiste qui caractérise les études de mythologie à son époque⁸ : les personnages, leurs histoires, leurs attributs se répondent d'un mythe à l'autre, se confondent. On ne s'en étonne pas, car les mythes sont tous, dit-on, la représentation de phénomènes naturels — ou même renvoient quasi tous, en dernier recours, aux mouvements du soleil (théorie de Max Müller). Cette conception de la mythologie imprègne profondément l'ouvrage de Creuzer.

Par le recours à des mythes qui sont parallèles et entrent en résonance les uns avec les autres, Flaubert donne à son roman une densité, une complexité certaines. Moloch et Tanit ne sont pas seulement deux dieux aux attributs précis, ils bénéficient de toute une aura qui leur vient de dieux voisins. Certes on sait que l'attitude syncrétiste a pour conséquence néfaste la confusion; tout est dans tout : Vénus est Astarté, qui est Tanit, qui est la lune, etc. Frank Bowman rappelle que notre confrère Raymond Trousson, dans son

6. B.n.Fr., ms N.A.F.23662, f°197v, f°198.

7. Lettre à Ernest Feydeau, 7 octobre 1861.

8. Sur cette question, voir A. Green, *op. cit.*, p. 111-113.

ouvrage sur *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, a « admirablement montré le fatras auquel on aboutissait » avec ce système⁹. Sous la plume d'un grand écrivain, le défaut peut se changer en qualité, la « confusion » en « obscurité » augmentant le mystère, donc le caractère sacré de ce dont on parle.

Dans la genèse de *Salammbô*, une étape importante pour mon propos est celle du sixième scénario : une note de dernière minute prévoit d'installer la religion en bonne place dans la partie du roman que l'auteur pense consacrer à l'« état de Carthage », et la présente comme reposant sur un système mythologique dualiste : « La religion roule sur deux idées : Baal et Astarté. Le terrible, sanguinaire. Et le voluptueux, l'orgiaque. »

En septembre 1857, Flaubert commence la rédaction de son roman. Mais en avril 1858, il se sent incapable de continuer à peindre des paysages qu'il n'a pas vus, et part pour deux mois en Tunisie et en Algérie. En juin, ayant repris le collier, il entame un chapitre d'exposition destiné à être intercalé vers le début du livre. Ce chapitre contient notamment un exposé systématique de la religion carthaginoise. Il répondait sans doute chez l'auteur au besoin d'y voir clair lui-même, et en même temps au désir de se débarrasser commodément des renseignements nécessaires au lecteur. Quoiqu'achevé et recopié, ce chapitre sera cependant supprimé¹⁰.

Voici d'abord un résumé succinct du passage qui concerne la religion, et qui consiste en une description des différents dieux. Je me demanderai ensuite, pour éclairer le travail de Flaubert sur la matière mythologique, comment les choses sont présentées dans le texte définitif.

Dans le monde carthaginois, « l'idée de Dieu », l'essence divine, était exprimée par le mot « Baal ». Cette essence divine était vue comme hermaphrodite. Elle était symbolisée par deux colonnes de matière précieuse (donc, pas de figuration). « Cette vague unité » se fractionnait progressivement en une foule de dieux ayant des formes « souvent contradictoires », ce qui rendait le dogme « plein de ténèbres ». Le plus grand des dieux était Eschmoun, personnification de la sphère étoilée. Puis, on avait Khamon, le Soleil, de qui émanent deux autres dieux : Melkarth, le Soleil bénéfique, et

9. F. Bowman, « Flaubert dans l'intertexte des discours sur le mythe », *Revue des Lettres modernes, Gustave Flaubert* 2, 1986, p. 19. Notre dette envers cet article ne se réduit pas à la présente citation.

10. La mise au net de ce chapitre est conservée à la Fondation Bodmer à Cologny. Les brouillons à partir desquels Max Aprile l'avait d'autre part reconstitué (et publié dans le *Flaubert du Club de l'Honnête Homme*, vol. 12) sont mêlés à ceux des autres chapitres, conservés à la B.n.Fr.

Moloch, le Soleil dévorateur. En face de lui, Tanit : la Lune, l’ovaire fécond. Le panthéon carthaginois constituait un système à plusieurs degrés, passant de la symbolisation de la force divine par des minéraux à son incarnation dans des êtres proches des humains. Chacun rendait un culte au dieu qui lui convenait : par exemple, seuls les gens d’un esprit grave adoraient Eschmoûn, car pour le peuple il était trop austère et impersonnel.

Ce texte que je viens de résumer décrit beaucoup plus méthodiquement que l’œuvre publiée les grandes lignes de la mythologie carthaginoise telle qu’elle est vue par Flaubert . Pourquoi celui-ci a-t-il supprimé le « chapitre explicatif » ?

C’est sans doute d’abord que sa nature de romancier le pousse à combiner et non à dissocier description et action; on sait que dans *Madame Bovary* il a mis au point une nouvelle conception de la scène romanesque, qui imbrique étroitement narration, description, analyse et dialogue: proposer un chapitre uniquement descriptif est contraire à son esthétique. Mais c’est aussi qu’il a choisi, dans *Salammô*, de peindre le monde autrement que par une description commentée : en juxtaposant des éléments convergents ou divergents, sans interpréter, sans réduire les contradictions ni expliquer les coïncidences. L’évocation du monde carthaginois se fait ainsi de façon moins directe et moins univoque. Un exemple : la manière dont le texte de *Salammô* présente la série des dieux solaires.

Dans le chapitre d’exposition, Flaubert enseignait, nous venons de le voir, que Khamon, le soleil, engendre Melkarth et Moloch ; d’où il ressort clairement qu’il y a trois dieux solaires à Carthage . Dans le texte définitif de *Salammô*, c’est grâce à des détails discrets, éloignés l’un de l’autre, qu’on peut finalement s’en apercevoir : le fait que le toit du temple de Khamon semble en flammes quand le soleil brille, et la formule employée par Schahabarim, « [il] rayonne dans le soleil », indiquent de façon détournée les liens de Khamon avec l’astre. Melkarth lui aussi se trouve lié au soleil par des voies très indirectes: on peut comprendre que ce dieu phénicien est assimilé à Hercule en voyant que les colonnes d’Hercule¹¹ sont appelées dans *Salammô* « les colonnes de Melkarth » ; et comme il nous est dit d’autre part qu’Hercule était confondu avec le soleil par les Chananéens, Melkarth l’est donc aussi... La suppression de l’exposé systématique dissimule à demi les liens entre les trois dieux du soleil, et jusqu’à leur existence. Mais le halo de lumière et de flammes répandu grâce à eux sur tout le récit est aussi une façon de créer du sens — un autre type de sens.

Il serait souvent facile de construire, à l'aide de la moisson de renseignements fournie par le texte, l'exposé en forme que l'auteur a évité. Je donne un exemple plus détaillé, que j'emprunte au domaine de la religion en général et non de la seule mythologie.

Quand Salammbô, au premier chapitre, arrive entourée de prêtres au banquet officiel offert aux Mercenaires, la question peut se poser du rapport, à Carthage, de l'Église et de l'État — question dont Anne Green nous apprend qu'elle agitait beaucoup la France à l'époque de Flaubert, et notamment en 1848. Cette question ne sera jamais traitée en tant que telle, mais des dizaines de faits, tout au long du roman, y apportent des éléments de réponses. Les hautes fonctions sacerdotales sont confiées à l'aristocratie. Le clergé participe au gouvernement (ainsi, à l'Assemblée des Riches, c'est le pontife d'Eschmoûn qui est chargé de demander à Hamilcar de prendre le commandement de l'armée, et il le fait dans une attitude liturgique : « les deux genoux l'un contre l'autre, les coudes au corps, tout droit et les mains à demi ouvertes »). Ce qui serait chez nous une loi sur l'exemption de service militaire est présenté dans un brouillon comme un impératif religieux; les pièces de monnaie portent l'effigie de Tanit, mettant le commerce sous sa protection; le cœur de Mâtho, ennemi exécuté, est offert à Moloch, etc. Bref — comme dans la société romaine dont Flaubert s'est inspiré —, l'Église à Carthage ne se distingue pas de l'État. Mais l'exposé pointu que Flaubert aurait pu faire à ce sujet est éclaté en mille données dispersées. On voit la différence : au lecteur alors, selon ses capacités et ses centres d'intérêt, de se poser — ou non — la question, d'interpréter — ou non — comme un indice tel ou tel fait. De rapprocher — ou non — deux passages pour en faire jaillir du sens.

Bien sûr, le rapprochement entre deux passages du texte fait partie des procédures normales de la lecture. Ce qui est frappant ici, c'est que Flaubert privilégie à ce point ce type de fonctionnement du texte, alors qu'il avait commencé par une description en bonne et due forme de type balzacien.

Cette façon de laisser le sens se dégager au gré de rapprochements de tous ordres, sans jamais se figer, n'est pas sans créer dans *Salammbô* un certain nombre d'incohérences. Par exemple, Mâtho occupe, par rapport à Moloch, au moins trois positions distinctes; il est Moloch (« Moloch, tu me brûles »), il est la victime consacrée à Moloch, et il est comparé à Moloch : dans la scène finale, son cœur sanglant est offert au dieu, et en même temps il cesse de battre au moment où le soleil rouge disparaît derrière la mer.

Autre exemple : les événements de la guerre des dieux ne s'organisent pas en une suite logique. Le sacrifice à Moloch a comme

conséquence que Moloch s'en prend à Tanit, et que celle-ci, fécondée, envoie aux Carthaginois les pluies qui vont les sauver. Mais si Moloch a « vaincu Tanit », pourquoi les prêtres de celle-ci sont-ils triomphants et ceux de Moloch penauds dans le cortège du mariage ? Et pourquoi, au fond, sacrifie-t-on Mâtho à Moloch et non à Tanit, qu'il a offensée ?

On sent bien que les questions de ce type tombent « à côté de la question ». Que dans *Salammbô* les rapports que l'on observe entre deux êtres sont en quelque sorte des variations sur une relation plus fondamentale. Et que les incohérences du récit se récupèrent sur un autre plan que celui de la logique.

À la publication de *Salammbô*, la critique et le public y virent avant tout un poème. Pour Sainte-Beuve, par exemple, c'est « la même entreprise épique que Chateaubriand a tentée (...) dans *Les Martyrs* », une sorte de « roman-poème » (qui ne lui plaît guère)¹². On peut aussi, plus précisément sans doute, y voir une *Illiade* : la guerre des hommes en parallèle avec la guerre des dieux.

Tout en refusant la comparaison avec Chateaubriand, Flaubert a lui-même parlé de poésie à propos de la mythologie. Dans une lettre du 30 mars 1857 (c'est-à-dire exactement à l'époque où il commence à se documenter sur Carthage), évoquant son propre rapport à la religion, il écrit que s'il hait les dogmes, il est fort intéressé par le sentiment religieux, qui lui paraît naturel, touchant et poétique. Mais il faut, dit-il, respecter « le nègre baisant son fétiche comme le catholique aux pieds du Sacré-Cœur ». Ce qu'il appelle sentiment religieux c'est donc l'imaginaire inventant mythes et rites pour concrétiser la pensée abstraite, selon un processus analogue à celui de la création artistique. En 1853, il avait déjà dit que la religion est « une philosophie devenue art ». Les mythes sont de la pensée poétique. C'est d'ailleurs la théorie de Guigniaut, le traducteur de Creuzer. Pour lui, le mot « mythe » désigne « les traditions poétiques », consacrées « à la traduction des vérités ou des faits de l'ordre religieux¹³ ».

La religion, pour Flaubert, rejoint aussi la poésie d'une autre façon ; réfléchissant, pendant la rédaction de *Salammbô*, à ce que pouvait être la poésie carthaginoise, il écrit : « La poésie, qui devait être nulle (littérature utilitaire, traités d'agriculture) devait virtuellement se reporter sur la religion. – Mysticisme. » C'est-à-dire, si je

12. Article en trois parties, dans *Le Constitutionnel* des 8, 15 et 22 décembre 1862 (repris dans *Nouveaux Lundis*, t. IV).

13. Voir F. Bowman, article cité, p. 23.

comprends bien, que l'élan mystique peut être, à Carthage, un substitut de la poésie lyrique, désespérément absente. Il me semble donc que, dès le premier projet, *Salammbô* a été conçu comme un récit doublement poétique : par son contenu mythologique, par l'intensité du sentiment d'amour mystique de l'héroïne.

Dans son grand livre sur Flaubert, Albert Thibaudet explique d'une tout autre façon la poésie qu'il reconnaît, lui aussi, à *Salammbô*. L'œuvre, dit-il, « est écrite par un romancier sur des idées de poète. L'idée poétique, pas compliquée à la conception et très compliquée dans l'exécution, consiste à mettre en valeur l'un par l'autre un élément femelle et un élément mâle ». L'idée poétique réside donc, pour Thibaudet, dans la structure de *Salammbô* : faisant l'impasse sur la forme narrative, il voit dans ce roman la constitution d'un monde par la mise en relation de ses parties (travail poétique en effet: rappelons-nous les théories des poètes symbolistes sur les correspondances). D'autre part, en déclarant que les parties constitutives du monde de *Salammbô* sont l'« élément femelle » et l'« élément mâle », il définit hardiment l'œuvre comme centrée sur la sexualité. On ne peut qu'admirer à la fois la fidélité de Flaubert à son intention de départ puisque le critique a pu la déceler dans le texte abouti, et la perspicacité dudit critique¹⁴.

En définitive c'est bien sa structure qui constitue sans doute l'élément le plus spécifiquement poétique du second roman de Flaubert. Je prendrai ici comme point d'appui les travaux de Jakobson sur la poésie.

On connaît la façon dont Jakobson définit le langage poétique par rapport à la prose : outre le fonctionnement normal de la langue sur le plan syntagmatique, le langage poétique connaît un fonctionnement sur le plan paradigmatique, celui des choix et des équivalences. Au déroulement du texte, le système poétique superpose des rapports d'un autre type, de similitude ou d'opposition : pour composer un alexandrin, toute syllabe équivaut à toute autre syllabe ; pour constituer une rime, toutes les finales identiques se valent, quelle que soit la signification des mots. Il me semble reconnaître dans *Salammbô* une structure analogue. Une structure où les éléments s'assemblent certes par des rapports de succession, de cause à conséquence, comme dans tout récit, mais aussi et surtout en des parallèles, des rappels, des échos pour lesquels l'ordre de succession n'a pas d'importance. Quand Flaubert écrit en marge d'un scénario : « Que devient le péplos ? » et se répond qu'il doit

14. D'après Anne Green (*op. cit.* p.101), on considérait généralement au XIX^e siècle que les religions de Carthage étaient fondées sur l'opposition des principes mâle et femelle. Thibaudet le savait-il ? Ou tire-t-il sa remarque de la seule lecture de *Salammbô* ?

être « rétabli dans le temple », il travaille à faire avancer le récit (plan syntagmatique). Au contraire, dans l'exemple suivant, c'est sur le plan paradigmatique que jaillit le sens. Je rapproche trois passages du roman.

À Carthage, dans ce qu'à Paris on aurait appelé naguère « la zone », Flaubert dépeint des êtres misérables, qui « vivaient là, sans gouvernement et sans dieux, pêle-mêle, complètement nus ». Dans le camp des Mercenaires, d'autre part, il décrit ainsi les enfants des filles à soldats : « Des enfants robustes, couverts de vermine, nus, incirconcis, donnaient aux passants des coups dans le ventre avec leur tête, ou venaient par derrière, comme de jeunes tigres, les mordre aux mains » ; ils sont sauvages, non éduqués, et n'ont pas été soumis aux rites religieux. Et c'est encore la même sauvagerie et la même absence de religion que l'on trouvera chez ceux qui, dans le défilé de la Hache, se livrent les premiers au cannibalisme : les Garamantes, « des hommes accoutumés à l'existence des solitudes et qui ne respectaient aucun dieu ». De la mise en parallèle de ces trois passages peut ressortir l'idée, non explicitée comme telle, que religion suppose civilisation. Cette idée, à son tour, entre dans la foule des détails qui contribuent à façonner, touche par touche, dans l'esprit du lecteur, une image de la religion carthaginoise. Et le déroulement temporel du récit ne joue là, remarquons-le, aucun rôle.

Le principe de ce travail de poète est donc le traitement des motifs par des rapprochements et des dédoublements et leur dissémination à travers le texte — le lecteur étant invité à déchiffrer des réseaux qui sont indépendants de l'enchaînement narratif et proposent une lecture autre : une lecture selon laquelle il n'est pas gênant pour le sens que Mâtho soit à la fois Moloch, son double, et sa victime, mais au contraire bénéfique, parce que cela renforce les liens entre Mâtho et Moloch. On sait que, pour le stylisticien Solomon Marcus, la principale caractéristique du langage de la poésie est que, en stricte opposition avec le langage scientifique dont l'idéal est d'être univoque, il cultive la multiplicité des sens et l'équivoque. Le travail que je décris se présente donc non seulement comme poétique, mais comme tout à fait typique de la poésie.

Je donnerai pour terminer deux exemples de réseaux paradigmatiques très développés qui se laissent parcourir à travers le texte de *Salammbô* et nous invitent à une lecture non linéaire.

Pour le premier, je choisis le sujet même du roman selon Thibaudet, c'est-à-dire la mise en relation des principes mâle et femelle. Dans les brouillons du chapitre supprimé, l'essence divine est désignée comme l'« Hermaphrodite suprême » : « à la fois mâle et femelle, il avait de la barbe et des seins » (image bien figurative peut-être

pour quelque chose d'aussi peu concret que le principe divin... Flaubert a mis, d'ailleurs, cette description entre crochets : il songeait à la supprimer). Au niveau suivant, c'est plus compliqué : Moloch et Tanit, s'ils s'opposent comme mâle et femelle, sont eux aussi hermaphrodites. Schahabarim, le prêtre eunuque, dit à Salammbô en quête des secrets de Tanit que « les Baals hermaphrodites ne se dévoilent que pour nous seuls, hommes par l'esprit, femmes par la faiblesse » ; au cortège des noces de Salammbô, des hommes maquillés, efféminés, « symbolisent l'hermaphrodisme de la divinité » ; et l'image d'un dieu orné de seins et d'une barbe est passée, après la suppression du chapitre introductif, au chapitre V, où l'on découvre dans le temple de Tanit une statue au corps féminin, sortant « d'une gaine couverte de mamelles. Grasse, barbue et les paupières baissées ». Toutes sortes de variétés dans l'appartenance ou dans les mœurs sexuelles sont évoquées à travers le roman. Pour certaines cérémonies, on procède à l'échange symbolique des sexes : les hommes s'habillent en femmes et vice-versa. Si le rite principal du culte de Tanit consiste en la prostitution sacrée des prêtresses, les desservants mâles, eux, sont des eunuques, assimilés à des hermaphrodites (« hommes par l'esprit, femmes par la faiblesse »). Mais il arrive aussi, en tout cas dans les brouillons, que les eunuques soient confondus avec des homosexuels : une injure qu'on leur lance le fait entendre clairement. Les homosexuels proprement dits ne manquent pas : « Cyrénéens de mœurs infâmes » ou mercenaires reportant leur besoin de femmes sur de jeunes recrues qu'ils protègent. Le plus étonnant est de trouver parmi les hommes à tendance féminine le fiancé de Salammbô, le chef numide Narr'Havas : « Le Numide, en caressant la plume d'autruche qui lui retombait sur l'épaule, roulait ses yeux comme une femme et souriait d'une manière irritante. » Ce « jeune homme à voix douce et à taille féminine » semble à Salammbô « comme une sœur aînée que les Baals lui envoyaient pour la protéger ». Narr'Havas renforce ainsi le groupe des hommes-femmes tout en s'opposant à Mâtho, la virilité incarnée.

L'hystérie, maladie liée au « principe femelle », prévue pour l'héroïne dès le premier scénario, participe au refus du clivage des sexes. Elle se retrouve dans la conduite de Schahabarim, dont la face est « comme contractée (...) dans un chagrin éternel » de ne pouvoir « étreindre tout entière » sa divinité. Même le viril Mâtho se révèle un hystérique de premier ordre, ainsi que l'a bien montré Benjamin Bart¹⁵. Son amour sans mesure, sa mélancolie, ses sanglots, sa folie tissent entre lui et Salammbô le lien d'une identité de tempérament. Inattendue dans l'histoire d'un guerrier barbare,

15. « Male hysteria in *Salammbô* », *Nineteenth Century French Studies*, Spring 1984, p. 313-321.

son hystérie trouve bien sa place dans le réseau qui couvre tout le roman et qui s'étend jusqu'au petit Hannibal : « Depuis quelque temps, dit le gardien de celui-ci, une inquiétude l'agite. Il regarde au loin les voiles qui passent sur la mer ; il est triste, il repousse le pain, il s'informe des dieux et il veut connaître Carthage » ; c'est la mélancolie d'Emma Bovary se demandant quel navire l'emportera ailleurs. Le réseau de l'hystérie a failli contaminer l'armée entière des barbares : « maladies nerveuses dans l'armée », écrit Flaubert dans un scénario. Ce réseau recouvre toute la fin du sacrifice à Moloch : statue semblable à un ogre ivre, prêtres « vociférant », « frénésie du peuple », rugissements des drogués... La Lune même est atteinte par la maladie, et il faut en surveiller « les agitations » (et non les phases, comme le prévoaient les brouillons).

Mon autre exemple concerne un groupe très important, qui est partiellement mythologique au départ, et qui, par contagion, le devient tout entier : c'est celui des animaux.

Je pars de ceux en qui s'incarnent les êtres spirituels : le génie des Barca est un python, Moloch un hybride de l'homme et du taureau. Ensuite viennent les animaux consacrés aux dieux : chevaux d'Eschmoûn, serpents et poissons du temple de Tanit, coqs blancs consacrés au soleil, etc. De plus, dans le temple de Tanit, « une infinité de bêtes » (sacrées ? ou non ?). Puis les animaux de la vie courante, parmi lesquels certains jouissent d'un statut privilégié, comme les éléphants, « favoris du soleil », les chats et les panthères, liés à la lune. À côté d'eux, un énorme échantillonnage, jusqu'à ce « long moustique » qui, dès les premiers scénarios, bourdonne autour du lit de Salammbô au moment où Mâtho lui apporte le zaïmph. N'est-il là que pour un effet de réel (souvenir cuisant peut-être du voyage en Orient) ? Ce qui m'intéresse, c'est que le lecteur a beaucoup de peine à s'empêcher de lui chercher un sens symbolique. Dans un contexte mythologique, les objets les plus innocents, les plus simples, sont tirés vers une signification seconde¹⁶.

16. Ainsi, j'ai failli donner le cas suivant comme exemple de sens se dégageant sur l'axe paradigmatique : « Lorsqu'à la fin du chapitre I, au moment où Mâtho aperçoit Salammbô et sa servante qui s'enfuient sur un char, l'écrivain termine sur cette vision : “ un grand voile, par derrière, flottait au vent ”, ce détail qui semble uniquement destiné à faire image, va se charger de sens sur le plan paradigmatique, car à la fin du chapitre V on pourra lire (il s'agit de Mâtho fuyant Carthage avec le péplos) : “ Quand il fut dehors, il retira de son cou le grand zaïmph et l'éleva sur sa tête le plus haut possible. L'étoffe, soutenue par le vent de la mer, resplendissait (...). Mâtho, le portant ainsi, traversa toute la plaine jusqu'aux tentes des soldats, et le peuple, sur les murs, regardait s'en aller la fortune

L'animal le plus remarquable est évidemment le python des Barca. Il est au centre de la scène la plus frappante, celle que Flaubert a conçue comme une initiation, comme un *mystère* au sens religieux du terme. N'était la nudité de la jeune fille, l'enlacement de Salammbô et du python pourrait n'être qu'une jolie évocation de charmeuse de serpents, et un détail me fait penser que là est bien la source de l'épisode. En Égypte, au moment du strip-tease de la courtisane Koutchouk-Hanem, on avait descendu le turban des musiciens sur leurs yeux : « cette pudeur », écrit Flaubert, « nous a fait un effet effrayant¹⁷ ». Or un musicien aveugle assiste à l'étreinte de Salammbô et du serpent ; dans un des brouillons, il n'était pas aveugle, mais on lui mettait un bandeau sur les yeux. L'épisode est donc né du souvenir de Koutchouk-Hanem mélangé à celui de charmeurs de serpents que Flaubert a pu observer pendant le même voyage en Orient.

Central dans le monde mythologique de *Salammbô*, le python a suscité autour de lui une série de serpents, parfois objets de cultes : celui qui, se mordant la queue, représente le cercle des planètes auquel est lié le culte d'Eschmoûn ; Melkarth, dont Salammbô raconte au premier chapitre les démêlés avec la Reine des Serpents ; le « grand serpent noir » qui se glisse entre les jambes de Mâtho et de Spendius dans le temple de Tanit. D'autre part, l'image du serpent s'impose au lecteur, on le sait, dans nombre de métaphores et de comparaisons : cicatrice d'Hamilcar « comme un serpent », lacet d'or qui monte autour d'une jambe « comme un serpent autour d'un arbre », tronçons de la chaînette brisée qui frappent le lit « comme deux vipères rebondissantes », « serpent » qui monte à la gorge de Salammbô dans ses angoisses (et voilà le python lié à son hystérie...), etc.

Ainsi le python règne sur tout le roman, directement ou indirectement. Avec lui s'étend partout le sacré, et se dit le lien de la religion et du sexe.

de Carthage. » L'héroïne d'un côté, le héros de l'autre, fuyant tous deux, à l'extrême fin d'un chapitre ; des deux côtés un voile flottant au vent. Rétroactivement, le second passage charge de sens le premier ; le voile emmené par Salammbô s'identifie au Zaïmph. »

En fait, un passage du chapitre III interdit cette lecture : on y apprend que Salammbô est dévorée du désir de « connaître au plus secret du temple la vieille idole avec le manteau magnifique ». Dans une conception réaliste, le voile du chapitre I n'était donc pas le zaïmph. La machine à créer du sens par équivalence a trop bien fonctionné.

17. Lettre à Louis Bouilhet du 13 mars 1860.

En résumé, le travail de Flaubert pour *Salammbô*, s'il comporte l'élaboration d'un récit, est aussi tout autre chose, que j'ai essayé de mettre ici en évidence. Partant d'un épisode relié au mythe d'Anubis, l'auteur l'a enrichi par l'apport de nombreux autres mythes. De proche en proche, l'œuvre s'est couverte d'un réseau mythologique et religieux, dont les éléments constitutifs ont tendance à se libérer des contraintes logiques et chronologiques du récit.

Dans son bel article de 1862 sur *Salammbô*, Théophile Gautier parlait de la poésie de ce roman. Il pensait aux batailles décrites avec *mæstria*, à la résurrection du passé, et saluait, plus positivement que Sainte-Beuve, *Salammbô* comme « poème épique ». Ce que le livre est, bien sûr, mais ce n'est pas vers cela que Flaubert nous entraînait lorsqu'il évoquait en 1857 la poésie émouvante de la mythologie. Et pour moi, la réussite de *Salammbô* tient largement au fait que, dans le domaine de la religion, qui couvre tout le roman, l'écrivain a conçu le sujet et le mode d'expression en parfait accord : la religion est étudiée dans sa face poétique (mythologique), par les moyens utilisés en poésie (l'analogie) et avec les résultats que peut obtenir l'emploi du langage poétique : la complexité, la souplesse et la richesse des significations, l'appel à l'imagination du lecteur.

Octave Mirbeau vient à Bruxelles en automobile

Communication de M. Jean-Baptiste Baronian
à la séance mensuelle du 8 septembre 2012

Fernand Charron.

Est-ce que vous connaissez Fernand Charron ?

Sûrement si vous vous intéressez à la préhistoire du cyclisme et de l'automobilisme (deux sports dont l'essor a été concomitant), puisque aussi bien Fernand Charron, qui est né en 1866 à Angers et qui est décédé en 1928 à Maisons-Laffitte, a été coureur cycliste puis pilote automobile, avant de devenir constructeur et, dès 1903, avec ses associés Léonce Girardot et Émile Voigt, de lancer sous la marque CGV une des toutes premières voitures avec moteur à 8 cylindres en ligne de 7, 2 litres.

Comme je suis totalement ignare en ce domaine, je vous avoue que je ne sais pas quelle révolution technique représentent ces engins. Mais je me rallie sans discuter à ce qu'en disait Octave Mirbeau qui, lui, avait acheté en 1906 une CGV de 30 CV, qui trouvait ce modèle absolument extraordinaire et qui remerciait le « cher » Fernand Charron d'avoir « combiné, construit, animé, d'une vie merveilleuse, la merveilleuse automobile » à bord de laquelle il avait le loisir de voyager « sans fatigue et sans accrocs ».

Alors qu'il avait dépassé la cinquantaine, Octave Mirbeau était tombé amoureux fou des voitures. Il leur devait, écrivait-il en hommage à Fernand Charron, « des joies multiples, des impressions neuves, tout un ordre de connaissances précieuses que les livres ne donnent pas, et des mois, des mois, des mois entiers de liberté totale, loin de [ses] petites affaires, de [ses] soucis, et loin de

[lui-même], au milieu de pays nouveaux ou mal connus, parmi des êtres si divers¹ ».

Amoureux tellement fou qu'en six ans, de 1900 à 1906, il avait fait l'acquisition d'une demi-douzaine de véhicules ! Et parmi eux, outre la fameuse CGV de 30 CV, une Renault de 10 CV, une Panhard de 8 CV et une seconde CGV, plus modeste celle-là, de 15 CV. « Quelle frénésie de consommation automobile ! relèvent à juste titre Jean-François Nivet et Pierre Michel, les biographes d'Octave Mirbeau. À une époque où il s'agit encore de constructions artisanales, produites en petit nombre, et dont la valeur marchande est cinq fois plus élevée que l'équivalent d'aujourd'hui, la boulimie de notre dilettante est impressionnante²... »

Avec quel argent ? me demanderez-vous.

Avec celui que devaient lui procurer ses articles dans la presse (il a été le « journaliste le mieux payé de son temps³ ») et le grand succès de ses deux derniers romans, *Le Jardin des supplices* en 1899 et *Le Journal d'une femme de chambre* en 1900. Mais surtout avec le triomphe international, énorme, inouï, de sa pièce *Les Affaires sont les affaires*, créée le 20 avril 1903 à la Comédie-Française — une pièce qui n'a pour ainsi dire jamais quitté l'affiche depuis cette date, dont Jean Dréville a tiré un film assez pâlot en 1942, avec Charles Vanel dans le rôle principal (Isidore Lechat) et qui, en 2011, a encore fait l'objet, dans une réalisation de Philippe Bérenger, d'un téléfilm fort agréable joué notamment par Régis Laspalès et Christian Clavier.

Et voilà qu'au début du mois de mai 1905, Octave Mirbeau décide d'aller visiter la Belgique, la Hollande et l'Allemagne à bord de sa magnifique et coûteuse CGV de 30 CV, immatriculée 628-E-8 — le premier numéro d'immatriculation à devenir, deux ans plus tard chez Fasquelle, le titre d'une œuvre littéraire. Il fallait l'oser. Il fallait avoir l'idée saugrenue de baptiser un récit de voyage *La 628-E-8*. Mais vous savez, bien sûr, qu'Octave Mirbeau a été, son existence durant, l'homme de toutes les hardiesses et de toutes les impétuosités, et qu'il n'a jamais manqué une seule occasion pour montrer combien il était hardi et impétueux. Jamais une seule occasion non plus pour manifester, très haut et très fort, ses ires et ses indignations.

1. Octave Mirbeau, *La 628-E-8*, Paris, 10-18, 1977, p. 37.

2. Jean-François Nivet et Pierre Michel, *Octave Mirbeau, l'imprécauteur au cœur fidèle*, Paris, Séguier, 1990, p. 766.

3. René-Pierre Colin, *Dictionnaire du naturalisme*, Tusson, Le Lérôt, 2012, p. 449.

Dans *Si j'ai bonne mémoire*, Sacha Guitry rapporte que Jules Renard affirmait qu'Octave Mirbeau, chaque matin, « s'éveillait en colère ». « Et c'était bien la vérité, note-t-il. Oui, d'avance, au réveil, il était convaincu que cent injustices allaient se commettre dans la journée et il en était exaspéré d'avance⁴. »

Quitte à se tromper.

Quitte à afficher de stupéfiantes contradictions et à proférer, en toute lucidité ou non, quelques regrettables idioties.

Dans un article des *Grimaces*, l'hebdomadaire satirique dont il a été le rédacteur en chef de juillet 1883 à janvier 1884, un article intitulé « Coquelin, Daudet et Cie », Octave Mirbeau commente ainsi la pièce *Les Rois en exil* d'Alphonse Daudet :

Dans *Les Rois en exil*, comme dans *Jack*, comme dans *Le Nabab*, comme dans *Numa Roumestan*, M. Alphonse Daudet a gâté de magnifiques sujets d'études contemporaines, pour lesquelles il eût fallu du génie. M. Daudet s'est contenté de mettre, à la place du génie, l'illusion d'un talent agréable et superficiel.

Je n'aime point et je n'estime point le caractère de M. Alphonse Daudet, qui a trahi tous ses amis, l'un après l'autre, et mordu successivement la main de ses bienfaiteurs ; j'aime et j'estime encore moins son talent, ce talent pillard et gascon qui s'en va, grappillant un peu partout, à droite, à gauche, à Zola, à Goncourt, à Dickens, aux poètes provençaux ; ce talent qui est fait d'un compromis entre la violence de l'école naturaliste et les fadeurs de l'école de M. Octave Feuillet, ce talent qui ne voit dans la littérature qu'un moyen de gagner beaucoup d'argent, sur le dos des autres.

Et il ajoute, méchant, injuste, perfide et raciste :

M. Robert de Bonnières, dans une remarquable et malicieuse étude sur M. Alphonse Daudet, nous a révélé l'étymologie de ce nom : Daudet. Daudet vient de *Davidet* qui, en langue provençale, veut dire : Petit David ; d'où il résulte que M. Daudet est d'origine juive. Si son nom et le masque de son visage n'expliquaient pas suffisamment cette origine, son genre de talent et la manière qu'il a de s'en servir le proclameraient bien haut⁵.

4. Sacha Guitry, *Si j'ai bonne mémoire*, Paris, Le Livre Club du libraire, s.d. [1956], p. 123.

5. Octave Mirbeau, « Coquelin, Daudet et Cie », *Combats littéraires*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006, p. 87 et 88.

Il n'empêche ! En 1897, après avoir longtemps, il est vrai, gardé le silence, Octave Mirbeau prendra à son tour fait et cause pour le capitaine Alfred Dreyfus et il sera même par la suite, aux côtés d'Émile Zola qui a publié *J'accuse* à la une de *L'Aurore* du 13 janvier 1898, un des principaux et un des plus fougueux dreyfusards. À en croire Léon Daudet, il aurait dit :

Mon cher Zola, je dois vous avouer que je n'avais pas jusqu'ici une grande admiration pour votre œuvre. Mais après ce que vous venez de faire, à vos risques et périls, je suis votre homme ; vous m'entendez, et quoi qu'il arrive, je vous suivrai jusqu'au bout⁶.

Et c'est du reste de qu'il fera.

Donc en mai 1905, Octave Mirbeau arrive en Belgique avec sa 628-E-8 pilotée par son chauffeur tourangeau, Charles Brossette, et dans laquelle ont également pris place sa femme Alice, l'auteur dramatique Romain Coolus ainsi que Marthe Régnier et Abel Tarride, deux comédiens qui ont joué *Les affaires sont les affaires* lors d'une tournée en province, en 1904⁷. Il y était déjà venu à plusieurs reprises, la dernière fois en août 1896 où il avait passé la nuit à l'Hôtel du Grand Miroir, cet hôtel de la rue de la Montagne où Baudelaire a vécu près de deux ans et demi.

Le pays, Octave Mirbeau le connaît essentiellement à travers l'un ou l'autre écrivain, en particulier Maurice Maeterlinck et Georges Rodenbach. Maurice Maeterlinck, il en a même été le révélateur en France grâce à un article dithyrambique consacré à *La Princesse Maleine* dans *Le Figaro* du 24 août 1890, un drame en cinq actes publié chez Van Melle à Gand l'année précédente, un livre « obscur », comme l'écrit Octave Mirbeau, « inconnu, délaissé⁸ » et dont aucun critique ne s'était « honoré » en en parlant. Dès le lendemain de la parution de cet article, les trois cents exemplaires d'une réédition de la pièce, chez Lacomblez à Bruxelles, allaient partir comme des petits pains et conférer à l'auteur des *Serres chaudes* un statut d'écrivain considérable à découvrir séance tenante et une large et enviable notoriété dans le landerneau littéraire européen.

6. Cité par Jean-François Nivet et Pierre Michel, *Octave Mirbeau l'imprécauteur au cœur fidèle*, op. cit., p. 572.

7. Le simenonien que je suis ne peut que remarquer qu'Abel Tarride a été, après Pierre Renoir, le deuxième Maigret au cinéma. Il a joué dans *Le Chien jaune* mis en scène par son frère Jean Tarride, en 1932.

8. Octave Mirbeau, « Maurice Maeterlinck », *Combats littéraires*, op. cit., p. 315.

Au surplus, ce même article vaudra à Octave Mirbeau une foule de réactions hostiles, à la fois par des lettres qui lui seront directement adressées et des comptes rendus dans des petits journaux et des petits revues. Tant et si bien qu'il se sentira obligé d'y répondre en écrivant dans *Le Figaro*, le 26 septembre suivant, un nouvel article pour clarifier les positions qu'il a prises. Et c'est là, sous le simple titre de « Propos belges », un texte important et très ironique qui mériterait de longs commentaires, mais dont je me bornerai ici à n'évoquer que les axes majeurs.

Ce qu'on reproche à Octave Mirbeau, c'est surtout qu'il a fait l'éloge d'un écrivain belge, « alors qu'il en existe en France tant de jeunes et de si merveilleux dont on ne dit jamais rien⁹ ».

« C'est d'autant plus inconcevable et scandaleux à moi, écrivait Octave Mirbeau, que j'aurais dû savoir ce que tout le monde sait, ce que *L'Indépendance belge* sait mieux que personne, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de poètes en Belgique, qu'il n'y a rien en Belgique, et même que la Belgique n'existe pas¹⁰. » Assertion qu'on daterait volontiers des années 1990 et des années 2000, aux heures les plus tendues des débats sur la question linguistique et des querelles entre Flamands et francophones. Assertion qu'on n'aurait pas été surpris d'entendre lors d'un récent débat ou d'un récent colloque sur l'identité du pays...

Il paraît, poursuivait Octave Mirbeau, que j'ai été dupe de grossiers mirages géographiques, et que j'ai pris des ombres mortes, des apparences évanouies, pour des réalités vivantes. La Belgique ne trompe plus personne aujourd'hui. La Belgique — cela est prouvé de toutes les manières — n'est qu'une plaisanterie inventée, un jour de festin, par M. Camille Lemonnier : une mauvaise plaisanterie, comme on voit. Incorrigible et paroxyste gobeur que je suis, j'ai donc été, une fois de plus, mystifié, et de la bonne façon¹¹.

Puis, quelques lignes plus loin :

(...) les Belges, si tant est qu'ils existent, au sens strictement biologique du mot, ne seraient, à proprement parler, qu'une variété de singes. Ce n'est pas ce qu'on appelle une nation, c'est tout au plus une espèce zoologique, assez curieuse en soi, totalement dépourvue de conscience et de responsabilité morale, et douée du dangereux instinct de l'imitation. Les Belges imitent ce

9. Octave Mirbeau, « Propos belges », *Combats littéraires*, op. cit., p. 316.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

que nous autres, Français, qui avons tout inventé, faisons ou rêvons de faire. Non seulement ils imitent, mais ils contrefont, non seulement ils contrefont, mais ils pré-contrefont. Ils font, si j'ose m'exprimer ainsi, de la contrefaçon préventive. C'est par là que ces animaux — les Belges me pardonnent ce terme scientifique — se montrent réels et redoutables, en tant que singes, et parfaitement irréels et redoutables, en tant qu'hommes¹².

Après ces propos ironiques, Octave Mirbeau devenait plus sérieux et disait :

Parler d'un Belge, c'est-à-dire de quelqu'un qui se sert de la même langue qu'eux [les jeunes Français], dont les livres peuvent s'étaler aux mêmes devantures à côté des leurs, n'est-ce pas une odieuse trahison ? Et puis, quand je n'aurai pour me défendre contre cette tentation, qui ne me tente pas d'ailleurs, que la reconnaissance intellectuelle que je dois à M. Maurice Maeterlinck, cela suffirait à arrêter ma plume. En citant, l'autre jour, quelques admirables extraits des *Serres chaudes* et de *La Princesse Maleine*, je n'avais pas lu *Les Aveugles* qui viennent de paraître récemment. Et des *Aveugles*, ces merveilleux *Aveugles*, ont encore fortifié mon enthousiasme pour ce jeune poète, qui est véritablement le poète de ce temps qui m'a révélé le plus de choses de l'âme, et en qui s'incarnent, le plus puissamment, le génie de sentir la douleur humaine, et l'art de la rendre dans son infinie beauté triste et de tendre pitié¹³.

Et quoiqu'il n'ait pas mentionné leur nom dans son article, Octave Mirbeau a songé en l'occurrence à Tolstoï et à Dostoïevski, deux géants qu'il n'a jamais cessé d'admirer.

Cet enthousiasme débordant, voire disproportionné, Octave Mirbeau l'a aussi manifesté à l'égard de Georges Rodenbach qu'il a connu personnellement et dont il a encensé *Les Vies encloses* dans un article du *Journal*, le 15 mars 1896. Lequel article se termine par ces remarques significatives :

(...) j'ai voulu que ce livre nouveau me soit une occasion d'affirmer toute mon admiration pour celui que je considère comme un des plus grands poètes de notre temps. Et, peut-être, n'est-il pas inutile — dussent quelques patriotes s'alarmer de cette constatation — de redire que M. Georges Rodenbach nous vint de Belgique, de cette Belgique décriée, et qui, pourtant, avec

12. *Ibid.*

13. Octave Mirbeau, « Propos belges », *Combats littéraires*, *op. cit.*, p. 318.

l'auteur des *Vies encloses*, nous donna M. Maurice Maeterlinck et M. Émile Verhaeren, c'est-à-dire les trois noms les plus purs, et les plus retentissants, et les plus définitifs de la jeune poésie française¹⁴.

Peut-être pour lui rendre la monnaie de sa pièce, Georges Rodenbach a, quant à lui, publié dans *Le Figaro* du 14 décembre 1897 un article des plus élogieux sur Octave Mirbeau dont le brillant incipit a souvent été repris par les mirbelliens : « On pourrait dire de M. Octave Mirbeau qu'il est le don Juan de l'Idéal¹⁵. »

Qui plus est, Octave Mirbeau a été le tuteur de Constantin Rodenbach, le fils de Georges Rodenbach, après la mort de celui-ci survenue d'une appendicite, le jour de Noël 1898.

Aussi, lorsque Octave Mirbeau descend à Bruxelles à l'Hôtel de Bellevue, place Royale, un hôtel de « tout premier ordre » (cent cinquante chambres) d'après l'édition du guide Baedeker de 1901 dévolu à la Belgique et à la Hollande, il a, s'imagina-t-on, plutôt une bonne opinion du royaume des *contrefacteurs*, à tout le moins une bonne et même une excellente opinion de sa littérature.

En réalité, ce n'est pas du tout le cas.

Et d'abord parce que, depuis la frontière, il a dû rouler « sur d'infâmes pavés, sur d'immenses vagues de pavés » et parce qu'on « répare » l'hôtel où les « couloirs sont obstrués par des planches, des échelles, des tréteaux » et que de « gros madriers soutiennent les plafonds qui croulent ». « On nage dans les plâtras, dans les gravats, on bute sur des pots de colle¹⁶. »

Et ensuite parce qu'il a l'impression d'être arrivé à Bruxelles dans une ville « parfaitement inutile » et « complètement parodique » où « presque tout » lui « paraît ridicule » et lui « donne envie de rire », « d'un rire terne, d'un rire sans éclats, de ce rire glacial, douloureux qui rend tout à coup si triste, si triste, triste comme un ciel d'hiver, ses boulevards circulaires, les livres de M. Edmond Picard, les poèmes de M. Ivan Gilkin¹⁷, les couvertures de M. Deman, les meubles de M. Vandevelde¹⁸ », les œuvres du « cher monsieur

14. *Id.*, « Georges Rodenbach », *Combats littéraires*, *op. cit.*, p. 423.

15. Georges Rodenbach, « M. Octave Mirbeau », *Les Essais critiques d'un journaliste*, Paris, Champion, 2007, p. 219 à 225. Édition de Paul Gorceix.

16. Octave Mirbeau, *La 628-E-8*, *op. cit.*, p. 100.

17. Gilkin se prénomme en réalité Iwan.

18. *Ibid.*, p. 91 et 92.

Camille Lemonnier » qui a été tour à tour, prétend-il, « avec une ardeur égale et avec un égal bonheur », Byron, Chateaubriand, Musset, Hugo, Poe, Zola, « tous les préraphaélites, tous les romantiques, tous les symbolistes, tous les impressionnistes, et qui, aujourd'hui, après tant de gloires différentes et tant d'universels succès », met ses « vieux jours » « sous la protection du naturalisme¹⁹ ».

À Bruxelles, écrit-il, qui a été autrefois une « ville éclatante de drap d'or, de velours, de soies, de fourrures, la poétique et amoureuse ville des dentelles », la « capitale du bien vivre, du bien boire », il n'y a plus que « des boursiers sans carnet, les fondateurs des XX sans tableaux, les inventeurs du modern style sans clients, ça et là quelques critiques d'art symbolistes, hélas ! sans emploi, quelques poètes aigris de n'avoir pas pu partir ailleurs, mélancoliques laissés pour compte de la littérature, de l'art, de la brasserie, et ce qui est pire que tout cela — oh ! comme je comprends mieux tous les jours, cher Baudelaire, ton sarcasme douloureux ! — des Bruxellois²⁰ ».

Puis, après avoir affirmé qu'il est « sans parti pris, touchant Bruxelles », de parler de « capitale comique » et de « capitale d'opérette », de voir dans le Palais de Justice, où on a empilé « de l'assyrien sur du gothique, du gothique sur du thibétain [*sic*], du thibétain sur du Louis XVI, du Louis XVI sur du papou », un « monument d'une laideur considérable », de railler le roi des Belges qui « n'est jamais en Belgique » et Edmond Picard qui non seulement écrit, mais « parle aussi le belge le plus pur et le plus châtié », de se moquer des théâtres, à l'exception du théâtre du Parc « qui est tout à fait français », des théâtres où triomphe l'accent belge, un accent « triste et comique, à la façon d'un air faux ».

Non seulement les ingénues, les grandes coquettes, les jeunes premières, les vieilles dernières, les amoureux, les pères nobles, les chanteuses, les choristes, les souffleurs, régisseurs, décorateurs, les gymnastes, les montreurs de phoques et les écuyères, ont cet accent sans accent qui fait rire et qui fait pleurer aussi, mais — les danseuses surtout qui, ne pouvant mettre l'accent dans leur bouche, l'introduisent dans leurs jambes, dans leurs bras, dans leurs sourires, dans leurs exercices de désarticulation, dans toutes leurs poses, jusque dans le frémissement aérien des tutus envolés²¹.

Et d'exécrer également les peintres et sculpteurs belges, Wiertz, Gallait, Leys, Lambeaux, Meunier, les Stevens, de Groux, Rops, Khnopff, Van Beers, Van Rysselberghe et ses « lanternes

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*, p. 93.

21. *Ibid.*, p. 103 et 104.

japonaises », et tous les amateurs d'art. «(...) les Bruxellois, quand ils se mettent en frais, et pour bien étaler leur culture, et pour bien montrer qu'ils sont de Bruxelles, n'ont que deux sujets de conversation : l'art et Paris... Paris et l'art²²... »

Sans oublier l'odieuse exploitation coloniale du Congo d'où on exporte, au prix du sang, le « caoutchouc rouge » et la « malaria religieuse » qui, relève Octave Mirbeau, règne partout en Belgique. À « chaque tournant de route, à chaque carrefour, (...) se dressent des images de sainteté qui pourraient servir à l'administration vicinale de bornes kilométriques, (...) la superstition religieuse est souveraine maîtresse des âmes, des paysages et des lois. Je ne parle pas seulement des couvents qui y pullulent, comme en Allemagne, les casernes ; je ne parle pas de ces béguinages, qui ne sont d'ailleurs que des souvenirs, gardés seulement par Gand et par Bruges, pour les badauds du pittoresque et les moutons de Panurge du tourisme. Je parle de tout ce pays, sur qui le catholicisme étend son ombre épaisse et malsaine²³ ». Sur quoi, il se fiche des processions, des perpétuels sons de cloche, des « cérémonies cultuelles, extravagantes et moyenâgeuses », des églises « pleines et chantantes », des décors d'autel, des dos courbés, des mains jointes, des « prêtres insolents, paillards et pillards, et des terribles évêques, avec des faces d'Inquisition²⁴ ».

Le reste des chapitres de *La 628-E-8* consacrés à la Belgique est à l'avenant, où qu'Octave Mirbeau se rende, que ce soit à Waterloo, une visite « absurde » qui lui donne des idées de « défaite », de « dénationalisation » et de « belgification » à cause du nom du champ de bataille, à Gand, à Malines où la CGV est brusquement enfoncée, jusqu'aux moyeux, « dans un borbier », ou encore à Anvers qu'il considère comme une cité allemande, qui lui rappelle, mais « avec moins de fébrilité trépidante », l'activité de Londres, dont le développement n'est dû qu'aux massacres perpétrés au Congo et où il cherche en vain parmi les femmes « les beautés grasses, la luxuriance, l'épanouissement lyrique des chairs de Rubens²⁵ ». Quoique le port, même moins « bigarré » que celui de Marseille, le fascine et lui inspire quelques phrases fort réussies...

Celles-ci par exemple :

Et entre tout cela qui grince, qui halète, qui hurle et qui chante, l'entassement muet d'une ville, et la vaporisation, dans le ciel, de coupoles dorées, de flèches bleues, de tours, de cathédrales, d'on

22. *Ibid.*, p. 112.

23. *Ibid.*, p. 117 et 118.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*, p. 163.

ne sait quoi... Au-delà, encore, l'infini... avec tout ce qu'il réveille en nous de nostalgies endormies, tout ce qu'il déchaîne en nous de désirs nouveaux et passionnés²⁶ !

La 628-E-8 sort de presse en novembre 1907 et provoque aussitôt deux scandales. Le premier tient au fait que dans la dernière partie de son livre qu'il a intitulée « Bords du Rhin », Octave Mirbeau se permet une longue digression sur Balzac et rapporte une confidence qu'il aurait reçue du peintre Jean Gigoux et selon laquelle Mme Hanska, seulement vêtue d'un grand peignoir rouge, les bras nus, à la fois « surexcitée » et « abattue », était en train d'affrioler et de séduire cet artiste, tandis que son tout nouvel époux, l'illustre géniteur de *La Comédie humaine*, agonisait dans une chambre voisine...

Le second scandale, c'est l'immense indignation que ressentent les Belges en découvrant comment Octave Mirbeau les traite et en quels termes désobligeants, perfides et venimeux il parle de leur pays. L'intelligentsia nationale, Camille Lemonnier et Edmond Picard à sa tête, est furieuse et ne comprend absolument pas ce qui les justifie, ce qui explique cette espèce de revirement spectaculaire, cette soudaine et brutale flambée de malveillances, de calomnies, de partialités et de bêtises.

Mais les personnalités en vue ne sont pas les seules à réagir, il y a aussi des jeunes, dont de jeunes auteurs, à l'instar de Pierre Broodcoorens lequel, en 1907, a vingt-deux ans à peine et qui est un Flamand, un futur nationaliste flamand du reste, écrivant en français²⁷. En février 1908, il fait paraître dans la très intéressante revue mensuelle *La Belgique artistique et littéraire*, dirigée par Paul André et Fernand Larcier, une « Réponse à Octave Mirbeau » où les remarques pertinentes et judicieuses ne manquent pas.

(...) moi aussi j'ai été indigné, proclame Pierre Broodcoorens, moi aussi j'ai été révolté, entendez-vous !... Et peut-être plus que tous les autres ensemble, parce que votre livre m'a frappé droit au cœur, à travers le cœur, si simple et si bon, d'un maître que j'adore... Et parce que j'ai pleuré, Mirbeau, — vous devez bien connaître le prix de ces larmes qu'on doit à la pure gloire éclaboussée — oui, parce que j'ai pleuré de douleur et de honte sur ces lignes iniques où vous bafouez, inconsciemment, je veux bien le croire, sans motifs sérieux, sans justice, sans vérité, et ce

26. *Ibid.*, p. 156.

27. Pierre Broodcoorens est mort en 1924 à La Hulpe où une rue porte son nom.

qui est pis encore, sans sincérité, toute une vie de labeur obstiné,
grave et utile : celle de mon vieil et admirable ami Lemonnier²⁸.

Là-dessus, Pierre Broodcoorens avance que tout dans *La 628-E-8* « dénote l'irritante, l'affolante, l'obsédante présence de cette neurasthénie²⁹ » dont Octave Mirbeau est « affligé, au même titre que le Kaiser³⁰ », puis, ce qui est probablement maladroit de sa part, lui rétorque qu'en France les « pioupiou travestis » sont aussi nombreux qu'en Belgique et, d'une manière plus générale, que les sujets de colère et d'irritation y abondent tout autant, sinon davantage. Ne serait-ce que Boulanger, « ce dompteur de cirque, ciré, pommadé », ce Boulanger qui n'était pas « le héros qu'il fallait à la Belgique » et qui était plutôt « le dieu qu'il fallait à Paris³¹ ».

Évoquant le « pauvre accent » belge, il se dit convaincu que « tous les théâtres, que tous les petits crevés et que toutes les grues qui croupissent à la lumière blanche et crue [des] lampes à arc, entre la Madeleine et l'Opéra » ne sont pas dignes « de lécher la poussière des godillots rugueux de ce Belge sublime, qui parlait mal, tel Rodin, d'ailleurs, et qui fut Constantin Meunier ». Et il ajoute : « Car les boulevards de Paris, car toutes les voies splendides du quartier de l'Étoile, car vos quais, votre place de la Concorde, vos Champs-Élysées ne sont pas plus l'Univers, Mirbeau, que vos pages sur la Belgique et les Belges ne sont la Beauté³²... »

Et puis, en guise de finale, ou presque :

En 30 ans, nous vous avons donné trois Stevens, un Rodenbach, les deux Rosny, Rops, Maeterlinck, Verhaeren... Cela ne vous suffit pas ? La France accouche-t-elle donc si promptement, si prolifiquement de talents inédits qui ne songent pas à se réclamer d'Alcofribas³³ eux ?... Nous ne rechignons pas pourtant... Nous sommes de bons garçons. Nous ne tentons pas de nous faire un palladium chauvin de chacune de nos illustrations. Nous sommes si belges³⁴ !

28. Pierre Broodcoorens, « *La 628-E-8. Réponse à Octave Mirbeau* », *La Belgique artistique et littéraire*, n° 29, février 1908, p. 305.

29. Il fait allusion ici aux *21 jours d'un neurasthénique*, un récit d'Octave Mirbeau paru chez Fasquelle en 1901.

30. Pierre Broodcoorens, « *La 628-E-8. Réponse à Octave Mirbeau* », *La Belgique artistique et littéraire*, *op. cit.*, p. 306.

31. *Ibid.* p. 309.

32. *Ibid.* p. 314.

33. Un des pseudonymes de Rabelais, bien sûr.

34. *Ibid.*, p. 316.

Jean-François Nivet et Pierre Michel, les biographes d'Octave Mirbeau, estiment que les réactions « épidermiques » des Belges à la parution de *La 628-E-8* attestent chez eux une « désarmante absence d'humour³⁵ », laissant entendre par là que leur auteur, lui, en aurait eu en multipliant les charges contre la Belgique et qu'en somme on aurait tort, ou qu'on serait bel et bien stupide, de les prendre « au premier degré ». Autant dire qu'ils les justifient toutes. Et ils précisent : « Car, beaucoup plus profondément que la Belgique, c'est la France qui est la cible principale de Mirbeau, comme jadis elle l'était de Voltaire³⁶. » Dans le *Dictionnaire Octave Mirbeau*, Pierre Michel écrit : « Naturellement, il ne faudrait pas prendre au pied de la lettre ce qui risquerait alors d'apparaître comme une forme de xénophobie, car Bruxelles vue à travers le filtre très particulier de l'esprit ludique d'un romancier en quête d'exutoire thérapeutique, c'est "un espace purement fantasmagorique" », une expression qu'il emprunte à la chercheuse Gwenaël Ponnau³⁷.

Ces interprétations ou, plus exactement, ces justifications me semblent des plus gratuites et des plus spécieuses. Elles ne sont pas loin de ressembler à des dérobades.

Au milieu des années 1860, Baudelaire avait, de son point de vue, quelques raisons de détester les Belges et la Belgique, de s'inventer une terrible belgophobie chronique : ses quatre conférences à Bruxelles n'avaient mobilisé qu'un maigre auditoire, Lacroix et Verboeckhoven, les éditeurs des *Misérables* qu'il avait sollicités à plusieurs reprises, ne l'avaient pas reçu, il était mal dans sa peau, il était mal dans sa tête, il n'était pas un auteur à succès pouvant s'accorder des récréations ou des écarts de conduite, il avait plutôt le pénible sentiment d'avoir raté sa vie, ses amours et ses œuvres, il avait recours aux « paradis artificiels », il avait une addiction à la drogue... Et s'il était resté à Paris, ou s'il était allé se réfugier chez sa mère à Honfleur, il aurait, je pense, j'en suis convaincu, pareillement tourné en dérision les Parisiens et les Honfleurais, et même l'humanité entière, le genre humain tout entier.

Je cherche, je cherche, je relis et je relis Octave Mirbeau, y compris sa copieuse correspondance³⁸, je ne vois toujours pas, vraiment pas,

35. Jean-François Nivet et Pierre Michel, *Octave Mirbeau l'imprécauteur au cœur fidèle*, op. cit., p. 808.

36. *Ibid.*

37. *Dictionnaire Octave Mirbeau* sous la direction de Yannick Lemarié et Pierre Michel, Lausanne, L'Âge d'Homme, p. 365.

38. Où il est notamment question d'une lettre non retrouvée, datée de novembre 1884, adressée à l'éditeur belge Henry Kistemaekers à qui il offre spontanément le manuscrit d'un de ses livres. Octave Mirbeau,

quelle mouche étrange l'a piqué quand il est venu en Belgique, en mai 1905, dans sa « merveilleuse » CGV qui devait faire sensation à Anvers et laisser médusée, stupéfaite, une foule immense de curieux.

Qu'est-ce qui, au juste, a provoqué son irritation et son dégoût ? Le mauvais état des routes belges ? Les gros travaux de réfection à l'Hôtel de Bellevue ? Sa profonde neurasthénie ? Les inconstances de sa femme, Alice, une ancienne théâtreuse, dont il ne parle pas, mais qui lui causait à tout moment des misères ?

Non, je ne vois pas de l'humour, à quelque degré que ce soit, dans ses propos belgicides. En revanche, j'y retrouve bien le bouillant polémiste au cœur de ses caprices, de ses impatiences et, surtout, de ses contradictions, j'y retrouve le coléreux réfractaire qu'il a toujours été, qui fait de lui un écrivain majeur et qui demeure encore et toujours, comme ses contemporains Léon Bloy et Joris-Karl Huysmans, un des grands oubliés de la « Bibliothèque de la Pléiade ». Et je partage volontiers l'opinion d'Hubert Juin pour qui *La 628-E-8* est, de tous les livres d'Octave Mirbeau, le plus « enlevé, le plus libre et le plus révélateur³⁹ ».

Correspondance générale, tome premier, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002, p. 360 et 361.

39. Hubert Juin, préface de *La 628-E-8*, Paris, 10-18, *op. cit.*, p. 27.

Retrouver Albert Dasnoy

Communication de M. Jacques De Decker
à la séance mensuelle du 13 octobre 2012

Il n'est pas de mon intention de vous présenter une communication savante, c'est plutôt l'absence de cette approche à propos du sujet que j'aborde qui m'a déterminé à vous proposer cette intervention. Je vais vous parler de quelqu'un que certains d'entre vous ont connu, même bien connu, mais, — comme dit la chanson, œuvre d'un artiste au grand âge mais toujours créatif, je pense à Charles Aznavour — « que les moins de vingt ans ne peuvent pas connaître », en raison de cette amnésie négligente qui caractérise notre époque plus équipée pourtant de mémoires que jamais. Mais ce sont des mémoires qui, à force de tout absorber, ne distinguent plus rien, et n'ont plus la moindre notion de la hiérarchie des savoirs. Ainsi, sur Wikipédia, la nouvelle encyclopédie universelle qui donne le ton, l'homme dont je vais vous parler, a droit à moins de dix lignes. La seule information consistante dont on dispose à son sujet est sa notice sur le site de l'Académie royale de Belgique, que l'on doit à son excellente consœur dans la compagnie, qui est aussi la seule exégète de l'ensemble de son œuvre, la très regrettée Eugénie De Keyser, disparue il y a quelques mois dans une discrétion qui lui ressemblait bien.

On aura compris que je veux parler d'Albert Dasnoy, né à Lierre en 1901, mort à Boitsfort en 1992. J'ai le sentiment qu'en le citant, je le ramène du royaume des ombres errantes, alors qu'il est l'un des esprits les plus éclairés du siècle passé, à la fois peintre et écrivain, à égalité de talent dans les deux domaines. On sait peu d'exemples de ce type d'équilibre : Eugène Fromentin était meilleur littérateur que plasticien, en dépit de la façon dont il évaluait ses deux dispositions, à l'inverse de Jacques-Émile Blanche, qui s'estimait plus la

plume que le pinceau à la main, alors qu'il était le meilleur portraitiste de son temps. Je ne vois pour ma part qu'un artiste où les deux facettes s'équivalaient, c'est le Suisse Félix Vallotton, dont malheureusement l'œuvre littéraire est largement méconnue.

Dasnoy, dès sa jeunesse, se voulait peintre puisqu'il avait fait ses études à l'Académie de Bruxelles, dans la classe d'Herman Richir, au grand dam de son père, commissaire de l'Hôtel des Monnaies, qui aurait préféré qu'il devînt fonctionnaire, ce qui fut le cas, lorsqu'à l'approche de la cinquantaine il fut nommé conseiller artistique à l'administration des Beaux-Arts de Belgique, époque à laquelle je commençai à entendre mentionner son nom. Mon père appréhendait sa visite dans son atelier : Albert Dasnoy allait-il faire acquérir une de ses toiles par l'État ? J'ai beau creuser mes souvenirs : je ne crois pas que cela ait été jamais le cas, ce qui n'empêchait pas l'auteur de mes jours de le tenir en très haute estime en tant que confrère.

Promenons-nous dans cette œuvre picturale, avec Eugénie De Keyser pour guide. Elle commence sa monographie sur Dasnoy en parlant abondamment, et en romancière qu'elle était par ailleurs, des *garden party* qui furent les premiers thèmes de prédilection du débutant de vingt ans et des poussières que son maître Richir invitait auprès de ses amis, les dimanches à la belle saison. De Keyser s'amuse à décrire ces ambiances que Dasnoy reproduisit maintes fois :

On y rencontrait des femmes charmantes, de brillants causeurs, des mondains, des artistes, on parlait, on riait, on flirtait autour de tasses de thé, de rafraîchissements, de repas servis par petites tables. Les groupes s'organisaient et se défaisaient suivant le bon plaisir de chacun. Le temps passait sans qu'on s'en aperçoive. On découvrait une détente qui excite l'esprit et facilite toutes sortes de rencontres, ce qu'ailleurs on n'aurait pas manqué d'appeler paresse se nommait ici disponibilité, accueil, joie de vivre. Le contraste avec l'ennui du ministère et le sérieux de la maison ajoutait encore au charme de ces réunions en plein air où rien ne se faisait entendre que le murmure des conversations, parfois un éclat de rire ou quelques notes de musique¹.

Si j'ai fait tant de place au commentaire d'Eugénie De Keyser, c'est qu'il témoigne d'une volonté que l'œuvre picturale recèle, à savoir l'élucidation d'un spectacle du monde à première vue superficiel,

1. Eugénie De Keyser, *Albert Dasnoy, le plaisir de peindre et le tourment d'écrire*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 1981, p. 14.

voire frivole, mais que l'observateur prend « au sérieux ». Comme le faisait Proust, en fait, lorsqu'il tirait la substance de son roman de la comédie dérisoire des jeux sociaux dont il était autant le témoin que le protagoniste. Cette analogie répond à une interrogation. Le jeune Dasnoy, dont l'œuvre picturale abandonnera cette insouciance par la suite, n'est-il toujours qu'en germe à ce stade, ou déjà présent dans ce que sa quête aura de fondamental ? La réponse est qu'il est là, dans la restitution de ces scènes de la vie bourgeoise mâtinée de sophistication culturelle. On en trouvera l'explication dans trois articles² parus plus d'un demi-siècle plus tard dans la *Revue générale* et qui sont la mise en forme de communications prononcées dans notre Académie-mère, toutes axées sur le sacré, et particulièrement l'un d'entre eux qui, sous le titre « Sur les cheminements du sacré », porte principalement sur Henry James et Marcel Proust. Or, ces toiles de jeunesse ne pourraient-elles pas illustrer le *Portrait of a Lady* de l'un ou *Un amour de Swann* de l'autre ? Pas seulement par le sujet, mais par l'approche du sujet. La solitude de cette jeune femme à l'avant-plan, sa perplexité, comment nous parviennent-elles, sinon par un truchement singulier qui est celui de l'art, dont James disait, et c'est Dasnoy qui le cite : « Les choses qu'on peut à peine exprimer, — je veux dire, exprimer sur le moment —, ces choses-là c'est l'art qui en parle. C'est pourquoi je l'adore de plus en plus³. » James, nous dit-il, utilisait le terme « sacré » comme un mot-talisman, et il cite des exemples : « silence sacré », « la petite émotion sacrée », « les jours sacrés », ceux où son inspiration avait été particulièrement fertile, « la petite plume sacrée » qu'il va pouvoir saisir bientôt. Cette même aspiration, il la décèle chez Proust, qui voyait dans la musique, comme Dasnoy le rappelle littéralement, « l'approximation la plus hardie des allégresses de l'au-delà⁴ ». Le même Proust, nous dit-il, voyait dans la petite phrase de Vinteuil « un des plus nobles autels où pût s'accomplir une cérémonie surnaturelle⁵ ». Non, ces cinq à sept sous les frondaisons qu'il se plaît à refléter sur la toile sont déjà le témoignage d'un talent chez qui, comme chez aucun peintre d'ici, mais bien chez un André Lhote en France, dont je vous rappelle qu'il était lié à notre consœur Louis Dubrau, peinture et littérature marchent l'amble.

2. Albert Dasnoy, « Réflexion sur le réveil du sacré », *Revue générale*, n° 2, février 1979, p. 23-34 ; *Id.*, « Sur les cheminements du sacré », *Revue générale*, n° 11, novembre 1979, p. 29-43 ; *Id.*, « Le monde moderne et le sacré », *Revue générale*, n°s 6/7, juin-juillet, 1980, p. 37-51.

3. Albert Dasnoy, « Sur les cheminements du sacré », *art. cit.*, p. 37.

4. *Ibid.*, p. 38.

5. *Ibid.*, p. 39.

Cette orientation va s'accroître chez lui lorsqu'il s'attachera à des motifs discrets, tenus pour négligeables, sur lesquels l'attention ordinaire ne s'attarde guère, mais dont la peinture belge offre quelques exemples, pensons à un Louis Thevenet par exemple. Il y a cette très émouvante table à écrire, où les instruments de l'écrivain se bousculent sur un petit espace, un peu comme, dans un autre tableau, s'accumule face à la fenêtre l'arsenal d'une cuisine. Mais, surtout, il y a l'étrange incursion dans la chambre de la malade, où une femme, assise près du lit vide et défait, interroge du regard l'intrus, qui vient d'entrer par la porte entrebâillée que l'on perçoit dans le miroir. Là, toute une épaisseur romanesque se déploie. L'inconnue est-elle la malade entrée en convalescence, ou une parente attardée près d'un lit dont l'occupant a été déplacé ailleurs, vers on ne sait quelle funeste destination ? Peinture intimiste, animiste, dont voilà un chef-d'œuvre.

L'œuvre est tardive, on y constate une maturité qui n'est pas seulement celle d'un peintre mais, on le verra, d'un écrivain et penseur qui, lorsqu'il la crée, a cinquante ans d'expérience créatrice et intellectuelle derrière lui, parcours qui n'aura cessé d'être une dialectique entre l'écritoire et le chevalet. Parce que le jeune Dasnoy est devenu très tôt le commentateur du travail des autres : il écrit dans les meilleures tribunes de la vie culturelle à l'époque, dans *Le XX^e siècle*, dans *Le Rouge et le Noir*, plus tard il rejoindra l'équipe du *Journal des Beaux-Arts* et des *Carnets du Séminaire des Arts*, qu'il serait bon que nos jeunes chercheurs en histoire de l'art se mettent à éplucher, ce qui leur permettrait de s'éloigner des chemins battus des avant-gardes, devenus les nouveaux académismes institutionnels. Il y a quelque chose de fascinant dans l'aisance qu'a Dasnoy de passer ainsi de la pratique à la théorie, de l'artisanat à la mise en perspective intellectuelle, ce qu'il va accomplir avec de plus en plus de maîtrise et d'ambition. C'est comme si l'un contrebalançait l'autre, en était l'hygiène compensatrice en quelque sorte. Les années heureuses de son mariage avec une épouse que la maladie lui arrachera après huit ans d'union et la naissance de trois enfants se marqueront par des célébrations simples, candides, de visages juvéniles et du cadre de vie offert par Bruxelles, où il habite durant quelques années, à deux pas du Palais des Académies, à l'avenue Marnix. Peignant des boulevards non encore éventrés par les travaux préluant à l'Expo 58, des sites qui ont été défigurés depuis, comme la porte de Namur, il témoigne d'un Bruxelles de jadis, dont ses tableaux conservent la poésie. Mais il ne s'en tient pas au centre-ville, puisqu'il va bientôt s'installer à Uccle, au Kamerdelle, avant de jeter son dévolu sur la rue de Middelbourg, à Boitsfort, et là il se révèle, comme Rik Wouters, un chanteur de la banlieue dans cette lisière citadine, non loin de la forêt. Paysagiste essentiellement urbain, il s'attache à restituer cette vie quotidienne

qui le fascine, mais qu'il considère souvent comme en plongée, parce qu'il aime l'observer d'un balcon, dans une perspective qui n'est pas très différente de celle du conteur. Peinture narrative, indéniablement, qui révèle que l'on a plus affaire à un historien du quotidien qu'à un contemplatif.

L'historien en lui piaffe, effectivement, et cherche ses assises. Il va les trouver dans la mythologie grecque, à laquelle il consacre un premier livre à part entière, si l'on excepte un essai⁶ que dès 1936 il a dédié à son ami le peintre Hippolyte Daeye. Ce sera *Les Dieux et les Hommes* qui est vraiment ce que l'on appelle un démarrage foudroyant parce qu'il s'y attaque à des préoccupations qui ne cesseront de le hanter : la liaison entre le sacré et la violence, tandem à propos duquel les travaux de René Girard, plus de vingt ans plus tard, vont le passionner, et aussi le rapport que nous entretenons avec le passé, pour le meilleur et pour le pire. Dans la présentation d'une réédition de *Les Dieux et les Hommes*, dont la version initiale, parue en 1945, était devenue introuvable, ce qui incita les éditions Le Cri à le ressortir en l'an 2001, son fils, Philippe Dasnoy relate les circonstances où ce livre vit le jour. Revenant d'un exode qui ne l'avait pas mené très loin, Albert Dasnoy trouve refuge dans l'appartement de l'avenue Marnix qu'il avait transformé en atelier. Savourant un peu de tranquillité après l'expérience qu'il vient de traverser, il s'immerge dans un essai sur la tragédie d'Eschyle. Philippe Dasnoy ne trouve rien d'étonnant à ce comportement de son père :

C'était bien dans sa manière. Je lui ai toujours connu cette capacité de détachement qui surprenait ses amis, qui pouvait passer, aux yeux de certains, pour de l'indifférence, qui l'était en partie, mais qui était aussi sa grande force. Déjà, près d'un an auparavant, le jour même de l'agression allemande contre la Pologne, quand la guerre était devenue brutalement une certitude, il avait noté : « Pour échapper à l'obsession de la guerre, j'ai fait une petite peinture représentant des femmes cueillant des fruits sur un arbre. C'était le sujet le plus pacifique que j'aie pu imaginer⁷. »

C'est un livre fondateur à bien des égards que ce petit volume. Il cherche à baliser les bases mêmes de notre culture, et il le fait avec un grand talent pédagogique et dans le même temps il parfait sa propre écriture qui pourra, à partir de là, s'attaquer aux grands

6. Albert Dasnoy, *Hippolyte Daeye*, Bruxelles, Les Cahiers de Belgique, 1936.

7. Philippe Dasnoy, « À propos de ce livre... », dans Albert Dasnoy, *Les Dieux et les Hommes*, Bruxelles, Éditions Le Cri, 2001, p. 18.

sujets originaux qu'il va aborder, avant d'aboutir, suprême aboutissement, à la fiction. Qu'on en juge par ce passage du portrait d'Hermès :

Sans cesse occupé d'annoncer et de convaincre, il a inventé le langage. Non pas le langage bref et orgueilleux des dieux, ni celui des poètes, mais le langage exact qui nomme toute chose, l'éloquence qui démontre et persuade. Et il a enseigné aux hommes l'écriture, qui unit les esprits. Aussi cet universel auxiliaire des dieux et des hommes n'en siège-t-il pas moins sur l'Olympe parmi les douze divinités suprêmes, car sachant tout des êtres et de leur commerce, il a conçu des pensées plus profondes qu'aucun dieu n'avait fait avant lui⁸.

Difficile de ne pas se dire que s'exerçant de la sorte à ses propres « Mythologiques », il ne se soit pas, lui aussi, Hermès de sa propre cause, inventé un langage qui allait lui permettre de s'engager dans d'ambitieux travaux. Il s'agira notamment de trois importants essais : *Les Beaux Jours du Romantisme belge* (1948), *Le Prestige du Passé*, qui paraîtra chez Gallimard en 1959 et son *Exégèse de la peinture naïve* (1970).

Le premier des trois est l'étude d'un cas d'école. L'examen de la référence au passé sera l'un des axes de la pensée de Dasnoy. Il s'est demandé de façon continue en quoi ce retour en arrière, ce recours à la tradition pouvaient enrichir réellement l'expérience artistique. À bien y regarder, cette interrogation vient à son heure. Aucune des révolutions artistiques du XX^e siècle ne lui était étrangère, il ne cessa, surtout lorsqu'il fut chargé d'intervenir au nom des pouvoirs publics dans la vie artistique, de marquer une évidente attention pour les tentatives de l'art expérimental. Ce souci d'objectivité, par ailleurs, s'est accompagné chez lui d'un questionnement personnel sur sa position individuelle d'artiste, qui, pour sa part, ne rompait pas en visière avec ce qui l'avait précédé. Comment expliquer ce conservatisme ? Il va s'y employer en étudiant d'abord ce qui s'était passé en Belgique au tout début de son histoire. Le diagnostic concernant cet espace-temps très particulier n'est pas édifiant, c'est le moins qu'on puisse dire. Paul Fierens, qui préface cette très brillante et souvent ironique étude intitulée *Les Beaux Jours du Romantisme belge*, trouve qu'il n'y a « rien de plus touchant que la sympathie qu'il se voit contraint de manifester aux ténors d'un art dont le sien est la négation⁹ ». La remarque est

8. Albert Dasnoy, *Les Dieux et les Hommes*, op. cit., p. 58.

9. Paul Fierens, « Préface », dans Albert Dasnoy, *Les Beaux Jours du Romantisme belge*, Bruxelles, Éditions Jaric, 1948, p. 7.

fondée, il n'y a rien de plus opposé à la rhétorique redondante de ceux qu'il analyse que l'intimisme de Dasnoy, mais il n'empêche que lui aussi, à sa manière, se réfère à une esthétique où des gens comme Bonnard ou Marquet l'ont précédé.

L'essentiel du livre n'est pas là : il réside dans sa part historique. La Belgique naissante qu'il nous décrit avec une verve souvent drôle n'était peut-être pas (encore) une grande nation picturale (Ensor, Khnopff, Spilliaert, tant d'autres viendraient plus tard), mais il se pourrait, comme s'aventure à le dire Fierens, que les chefs-d'œuvre s'y élaboraient ailleurs, sur le terrain politique, pour déboucher sur une constitution jugée exemplaire à l'époque, même si elle en a vu des vertes et des pas mûres depuis... Mais trêve de plaisanterie : ce petit livre est riche en mini-monographies de peintres que nous ne connaissons que par leurs noms (Madou, Gallait, Verboeckhoven) dont nos rues ont été affublées, et qui valent mieux que d'être associés à des embarras de circulation ou à des travaux de voirie entrepris à la hâte à l'approche d'élections communales.

Les Beaux Jours du Romantisme belge a fait de Dasnoy un essayiste à part entière, dont la méthode est plus anglo-saxonne que française. Parce que son propos se permet digressions et fantaisies, parce qu'il ne tient pas à ce que son livre ait l'air d'une rigoureuse étude autorisée (il n'aura jamais le goût des appels de notes, par exemple), il y emprunte volontiers des chemins de traverse, s'attarde à des récits, à des descriptions, à des considérations qui sont souvent des interrogations personnelles comme dans ce passage, qui glisse la confession d'incertitudes intimes dans une étude où, par ailleurs, il a le souci de l'objectivité :

La critique a, sans doute, considérablement épuré la notion de l'art, depuis cinquante ans. Mais pour l'artiste lui-même, il se débat dans une confusion grandissante : nul ne songe à examiner quelle devrait être la condition des hommes appelés à répondre à ces exigences si lumineusement reconnues. Nul ne s'avise de dégager l'art, d'abord, de l'incohérence où le maintiennent mille conventions désuètes, et les machinations des marchands de tableaux, et les ingénieux exercices de la critique, et le snobisme, et le mensonge inhérent à toute carrière artistique¹⁰.

Et il poursuit un peu plus loin :

Et l'art occupe dans nos sociétés une place trop ambitieuse pour qu'il soit possible de le traiter comme un phénomène aussi délicat. Résignons-nous à le voir entraîné dans la confusion de

nos désordres, monstrueux mélange d'impuissance, de malentendus et d'audaces, où l'apparition de la beauté est des plus aléatoire, et même, le plus souvent, incidente¹¹.

On sent, dans cette méditation glissée entre les pages d'une étude au thème précis, que Dasnoy est mûr pour se livrer à de plus vastes réflexions, qui relèvent manifestement de la philosophie de l'art. Ce sera l'enjeu des deux livres qui suivront, dont l'un, monumental, est ce qu'il a réalisé de plus accompli dans le registre de l'essai, mais dont l'autre, plus modeste, ne doit pas être tenu pour négligeable.

Le Prestige du Passé est un travail submergeant d'érudition, et vertigineux par sa profondeur. Il va au noyau du problème. L'art étant ce qui reste, qu'est-ce qui lui confère pour autant son prestige. N'est-il pas usurpé, ou convenu ? Et où l'artiste peut-il trouver l'énergie de faire du neuf, quand un tel héritage l'écrase ? Ces questions que nous résumons outrageusement, il les traque à travers les âges, les continents et les civilisations, se fondant sur une culture phénoménale et jamais empruntée, mais assimilée, digérée, rendue à chaque fois fertile. Dasnoy n'accumule pas vainement le savoir, il le capture vivant en quelque sorte, ce qui rend ce qui aurait pu être un pesant traité extraordinairement dynamique. Il aurait fallu que je consacre toute cette communication — au moins — à ce maître-livre pour lui rendre réellement justice. Qu'on en juge par ce parallélisme qu'il esquisse entre le rayonnement de la Grèce dans sa zone d'influence et celui de l'Europe dans le monde, phénomène dont nous vivons peut-être aujourd'hui l'extinction :

La victoire de ce petit peuple intelligent et remuant sur l'immense Asie préfigure celle que le plus petit des continents devait remporter sur les quatre autres, deux mille ans plus tard. Et comme la Grèce, avant son brusque essor, s'était assimilé le vieux savoir de l'Égypte et de la Chaldée, ainsi l'Europe avait reçu, durant les siècles qui précédèrent la Renaissance, les enseignements de la Chine, de l'Inde et des Arabes¹².

On voit avec quelle aisance Dasnoy brasse les grands courants culturels, et combien il nous les rend clairs et tangibles : tout l'ouvrage est de cette tenue.

Mais il n'était pas que penseur et, même, se méfiait de la complaisance intellectuelle. Cela explique peut-être la curiosité qu'il avait de l'art naïf et l'affection qu'il lui portait. Lui qui était l'opposé

11. *Ibid.*

12. Albert Dasnoy, *Le Prestige du Passé*, Paris, Gallimard, 1959, p. 150.

d'un naïf savait qu'il ne pourrait créer sans retrouver en lui cette part d'innocence indispensable au processus artistique. Il était fasciné dès lors par ces peintres non professionnels, qui ne s'embarassaient pas des inquiétudes et des ambitions de ceux qui avaient fait un métier de leur passion et il leur a consacré une *Exégèse de la peinture naïve*. On l'a vu déjà, Dasnoy est une illustration de l'adage selon lequel peu de culture éloigne de la simplicité et que beaucoup y ramène.

Est-ce la raison pour laquelle il changea une fois encore de terrain d'action pour sonder sa part d'imaginaire, le tréfonds de son inventivité propre ? Il se fait que dans son âge mûr il se découvrit conteur. Et c'est à cette occasion que nos voies se sont croisées. En 1968, il publie son unique et magistral recueil de contes *La longueur du temps*¹³, et, jeune lecteur tout juste diplômé de l'Université, ce livre me tombe sous les yeux. On peut parler de coup de foudre. Je lui consacre un article, paru je ne sais plus où, et l'envoie à l'auteur, qui me répond le 11 juillet 1969 en confiant :

Ce qui m'a passionné en écrivant ces contes, c'est d'introduire dans des trames imaginaires toute l'expérience et la réflexion de ma vie, ces trames ayant été choisies et imaginées avec le pressentiment qu'elles s'y prêteraient.

Lorsque le livre serait réédité par Jacques Antoine en 1976, je lui reconsacrerais un article, dans *Le Soir* cette fois. C'est peut-être parce que j'avais manifesté à ce livre une dévotion réitérée qu'au moment des quatre-vingts ans de Dasnoy, on me demanda, dans le cadre d'une séance des Midis de la Poésie, d'évoquer l'un des multiples volets de sa personnalité, à savoir celle du conteur. Le texte ayant paru dans la *Revue générale* sous le titre « Albert Dasnoy, mesureur de la longueur de temps », permettez-moi d'en citer un extrait :

Dès qu'il prend la plume pour nous parler de lui, Albert Dasnoy s'aventure en des contrées connues de lui seul, nous entraîne dans des régions imaginaires qu'il se plaît à nous détailler par le menu, convaincu qu'il ne peut se fonder sur aucune connivence pour nous assurer leur existence. Dès les premières lignes du premier conte, il nous est parlé du soleil à son déclin, et nous est donné du même coup le mobile de cette mutation intérieure. Arrivé à un âge où le terme du voyage paraît hypothétiquement plus proche que son point de départ, des questions s'imposent avec une urgence qu'elles n'avaient pas comportée auparavant.

13. *Id.*, *La longueur du temps*, Bruxelles, Éditions Laconti, 1968 ; nouvelle édition augmentée, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1976.

Peintre avant toute chose, Albert Dasnoy s'était jusqu'alors essentiellement déployé dans l'espace, comme s'il lui était donné de le rendre éternel. Souverainement s'impose à lui l'idée de sa finitude. Une autre priorité alors prend le pas sur le reste : la conquête, la maîtrise, l'apprivoisement du temps. Rien n'étant jamais fortuit, le choix du titre général de ces contes s'imposera d'avance : *La longueur du temps* accuse, par ses syllabes amples, le sens de l'expression. Pour la plupart des personnages qu'il mettra en scène, il s'agira de faire en sorte qu'ils trouvent le temps long mais non, comme l'expression familière nous le suggère, pour y puiser l'ennui, bien plutôt pour le savourer, ce temps¹⁴.

Ai-je assez rappelé ce grand sage à votre bon souvenir ? Pour finir, une dernière citation, tirée d'un des trois articles sur le thème du sacré, préfiguration d'un livre qu'il ne put achever, et qui aurait sans doute eu l'ampleur de *Prestige du Passé*. On verra que cet inlassable questionneur était une manière de prophète, tant on a l'impression qu'il y a un tiers de siècle d'ici, il nous appelait à la vigilance.

[...] Ce n'est plus de l'éternelle et incurable déficience de la nature humaine que vient la menace, mais au contraire des hauts faits de son génie prométhéen et de la situation créée par l'explosion d'un essor économique et technologique qui certes fait honneur à son énergie, mais dont il y a présentement à payer la terrible rançon. Le monde moderne, édifié dans l'espace de deux siècles par la rationalité occidentale et le capitalisme, et dont l'aventure s'est étendue à l'humanité, est durement mis en accusation à la suite de ces déconvenues. Des griefs qui lui sont faits, nous n'avons à retenir ici que ceux qui concernent les atteintes portées à la dignité de la vie. Dans la soumission de nos sociétés industrielles aux lois d'airain de la croissance économique, s'est manifesté un principe d'asservissement qui, agissant avec une puissance sans précédent sur les populations intéressées, a pris l'expérience humaine au dépourvu et paralysé longtemps ses défenses. Et nous ne parlons pas seulement ici du sort fait aux prolétariats des usines et des bureaux ; les atteintes sont plus générales et plus profondes : c'est la « qualité d'homme » qui est mise en péril par les impératifs outranciers de l'efficacité pratique et du rendement¹⁵.

14. Jacques De Decker, « Albert Dasnoy, mesureur de la longueur de temps », *Revue générale*, n° 12, décembre 1981, p. 50-51.

15. Albert Dasnoy, « Sur les cheminements du sacré », *Revue générale*, n° 11, novembre 1979, p. 42-43.

Claire Lejeune, une voix pourpre

Communication de Mme Danielle Bajomée
à la séance mensuelle du 10 novembre 2012¹

Après avoir beaucoup hésité sur la manière dont j'allais construire cette communication, je me suis rendu compte qu'il me serait de toute façon impossible d'atteindre l'objectif qui m'était assigné : dessiner, en une demi-heure à peine, l'activité créatrice d'une femme aussi exceptionnelle que Claire Lejeune, qui a commencé à écrire à 30 ans et qui ne s'est arrêtée qu'avec la maladie qui l'a frappée, lorsqu'elle en avait à peu près 80.

Durant cette très longue période, féconde à plus d'un titre, les choix esthétiques de Claire Lejeune se sont d'abord portés sur la poésie, ensuite sur l'essai et, enfin, sur le théâtre. Ceci, sans compter ses innombrables cartes blanches et articles politiques, militants ou féministes, ainsi que son intense activité d'animatrice de revues et de colloques, sans oublier tout son travail de photographe. Une production très dense, donc, qui devrait être analysée minutieusement et rigoureusement, sous peine de n'évoquer que des généralités. Je n'ai malheureusement pas, dans un laps de temps aussi restreint, la latitude de me livrer à cet exercice.

Impossible aussi de vous proposer une sorte d'exégèse rapide des grands thèmes développés *et* dans son œuvre poétique *et* dans son œuvre d'essayiste : la désobéissance, l'insoumission, la lutte pour

1. Je tiens à remercier très vivement Michel Trousson qui a établi une première version écrite de ce texte enregistré par ses soins. Qu'il trouve ici l'expression de ma grande reconnaissance pour cet énorme travail de retranscription.

que « soit brisé l'infini servage de la femme » (selon le mot de Rimbaud), la passion de comprendre, le souci de réassocier poésie et science, la mise à mal des mythes, (qu'ils soient chrétiens, païens ou autres), etc. Je me suis dit que beaucoup avait déjà été écrit en adoptant ce point de vue transversal, et qu'il n'était peut-être pas utile d'y revenir. Dépouillant depuis quatre ans — à la demande de ses enfants — les archives considérables de Claire Lejeune, en compagnie de Martine Renouprez, j'ai eu le bonheur de lire aussi les journaux intimes de Claire et la correspondance échangée avec quelques très grandes figures : Blanchot, Lacan, Bachelard, René Thom... À la lumière de cette expérience très riche, de cette proximité retrouvée avec ma vieille amie, j'ai voulu choisir un point de vue plus restrictif et ai décidé de repréciser, devant vous, quelques points forts de l'œuvre poétique de Claire Lejeune, c'est-à-dire ce qui s'écrit essentiellement entre 1962 et 1974, même si l'on peut — et doit, à l'évidence — considérer qu'elle demeure une philosophe-poète jusqu'à la fin de sa vie.

*

Claire Lejeune s'est toujours définie comme une « illettrée ». Elle a dû interrompre ses études à l'âge de 16 ans, parce que son père l'a obligée à s'occuper de ses sœurs, sa mère étant très gravement malade. Cette absence de formation scolaire deviendra pour elle une sorte d'étendard, qu'elle va souvent brandir, et qui lui donnera aussi l'audace des timides en acceptant, parfois, de ne pas se sentir tout à fait à sa place, tout en jouant au cheval de Troie.

Pour Claire Lejeune, tout commence par une expérience mystique foudroyante, vécue en janvier 1960, et racontée à plusieurs reprises dans différents livres. Il est malaisé d'interpréter le phénomène qu'elle décrit. Disons qu'il s'agit d'une sorte de crise dépressionnaire, proche du suicide, une sorte d'annulation d'elle-même, qu'elle vit de manière symbolique et qui va lui permettre d'oser aller vers autre chose que sa vie familiale et domestique.

Dès ce moment, elle va commencer à publier ses textes. Sa correspondance ne rend que très partiellement compte des rencontres et des réseaux qu'elle fréquente ces années-là. On ne sait donc trop comment elle a connu les personnes qui allaient contribuer à ce processus d'éclosion. Toujours est-il que le poète-traducteur Fernand Verhesen, l'éditeur et l'animateur du Centre international d'études poétiques, va beaucoup l'encourager, lui permettre de nouer des contacts et d'éditer ses premiers poèmes, comme *La Gangue et le feu*, en 1962.

L'année précédente, à la suite d'une petite annonce publiée dans la revue *Synthèses*, elle rencontre Moïse Engelson, psychiatre suisse

et personnage assez étonnant. Celui-ci cherche à recruter une secrétaire afin de l'aider à relancer une société de symbolisme qu'il avait lancée dans les années 50 et qu'il estimait trop en phase avec l'occultisme, l'hermétisme, « les tables tournantes et les cartomanciennes ». Il souhaitait que le symbolisme soit un lieu d'expérimentation et de réflexion, à l'épreuve transdisciplinaire de la philosophie, de la physique, de la religion, etc. Claire va donc poser sa candidature comme secrétaire. Elle sera retenue et va, dès 1962 ou 1963, organiser d'importants colloques et publier des livres. C'est une mutation totale pour cette femme au foyer, mère aimante de trois enfants et épouse dévouée d'un professeur d'anglais.

*

La conception que se fait Claire Lejeune de la poésie est très clairement médiumnique, comme chez Rimbaud ou Breton, même s'il y aurait évidemment lieu d'affiner ces rapprochements. Pour elle, écrire consiste à se laisser envahir par un ailleurs, à s'y raccorder, à se laisser traverser par une force qu'elle n'identifie pas et qu'elle ne maîtrise pas. Elle n'a pas lu énormément, mais, ce qu'elle a lu, elle l'a lu avec passion : Blanchot, Derrida, mais surtout René Char et Rimbaud. Même si elle n'appartient à aucune école, son exploration trouve des échos chez Jaccottet ou Bonnefoy, pour ne retenir que quelques noms connus. Toutefois, Claire restera toujours à l'écart des modes, des tendances, et demeurera une personnalité singulière et sauvagement solitaire dans son travail d'écriture.

À la fin de *La Lettre d'amour*, son dernier livre (paru en 2006²), elle circonscrit son petit monde littéraire : « Merci aux rencontrés que me furent Héraclite, Rimbaud, Char, Mallarmé, à ceux dont le verbe s'est fait chair du mien, souvent sans que je les nomme. Ils me sont devenus consubstantiels. »

Claire s'est constitué une culture de manière un peu anarchique, et elle le revendique. N'écrit-elle pas, dès les premières pages de *L'Atelier* :

J'ai commencé à me bricoler, en janvier 1960, avec les débris d'une conscience éclatée, comme un naufragé se construit un radeau à partir non seulement des ruines de son propre bateau mais des épaves de tous les âges et de toutes natures qu'il découvre au fond de l'océan lors de ses plongées. Ainsi, lorsque je vous parle d'irréfrence, je ne parle pas d'une sorte d'ex-nihilo

2. Claire Lejeune, *La Lettre d'amour*, Avin, Éditions Luce Wilquin, 2006, p. 230.

prétentieux dont ma pensée serait sortie tout équipée comme Athéna du cerveau de Zeus, mais d'interférences. C'est vous dire que ma conscience est une conscience de bric et de broc, une conscience hétéroclite, qui ne cesse pas de s'enchanter et de se désenchanter de ses rencontres, de s'éprendre et de se déprenre de tout ce que ses filets diurnes et nocturnes interceptent (...)³.

Jamais elle n'utilisera le terme « intertextualité », ni aucun de ses semblables, mais bien plutôt une curieuse expression qui n'appartenait qu'à elle... Comme j'avais le privilège de compter parmi ses ami(e)s, elle me téléphonait parfois, après avoir vu une émission à la télévision, ou avoir dévoré passionnément un ouvrage de philosophie, pour me dire qu'elle n'en avait pas tout compris, mais qu'elle en avait « fait son miel ». Et j'adorais cette savoureuse formule, qui traduisait à merveille son travail de butineuse infatigable.

Si tous les commentateurs de l'œuvre de Claire Lejeune ont souligné déjà sa prédilection pour Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Michel Serres, Bachelard, René Thom (le grand mathématicien) ou Arthur Rimbaud⁴, peu ont relevé, sinon pour l'anecdote biographique, la fascination qu'elle a éprouvée pour René Char, fascination suivie assez tôt d'une sorte de mise à mort symbolique.

Il faudrait au moins tout un colloque pour montrer, terme à terme, l'influence voulue, le travail de réajustement opéré par Claire Lejeune face aux grands textes de l'auteur de *La Parole en archipel*, les reprises concédées, le pastiche peut-être, bref, toutes les coïncidences de pensée et d'écriture, d'elle à René Char. Nous nous contenterons donc d'en manifester quelques lignes de force.

*

Il y a, à l'évidence, pour Claire, rencontre « illuminante » dans et par les textes de Char, rencontre dont la relation personnelle qu'elle entretiendra avec l'homme apportera une version plus sombre et qui aboutira à une rébellion de la jeune poète — elle a 39 ans quand elle le rencontre, il en a 20 de plus — par rapport au maître incontesté.

3. Claire Lejeune, *L'Atelier* (1979), réédition, Montréal, Éditions Typo, 1992, p.21.

4. Elle entretiendra, par ailleurs, une très abondante correspondance privée avec Maurice Blanchot et René Thom, correspondance inédite à ce jour.

En 1966, Claire envoie à René Char, dès leur publication, *La Geste*⁵ et *Le Pourpre*⁶. Il est émerveillé, lui écrit, dans une lettre datée du 31 mai de la même année : « J'aime vos poèmes. Votre parole est une irrésistible fontaine. Son eau de couteau grave une passion égale en beauté, en soudaineté savante, à celle impérieuse du peintre de La Piéta d'Avignon. Il manquait à la poésie de ce temps une voix pourpre. Nous l'avons désormais⁷. »

Il lui propose de lui rendre visite à l'Isle-sur-Sorgue, ce qu'elle ne manquera pas de faire en juillet 1966, accompagnée de sa petite fille, Anne, comme en attestent les lettres échangées entre les deux poètes. Une vibrante correspondance s'ensuivra jusqu'en 1968, correspondance qui deviendra progressivement amoureuse.

Mais la jeune femme comprend assez tôt que l'emprise exercée par l'immense Char se mue en aliénation, à ses yeux en tout cas. La « liquidation » de ce lien, la fin de la glorification dont Char faisait l'objet donneront lieu, bien après, en 1984, à un violent « *Portrait-robot du minotaure* » qu'elle publie dans *L'Œil de la lettre*, et dont voici un bref extrait :

L'attention altièrement concentrée sur soi d'un « je » qui n'a d'autre passion que son devenir soleil, ne peut que se vouer toute à l'entretien, non de sa transparence comme il s'acharne à le croire et à le faire croire, mais de son mystère ; à fourbir jusqu'à la perfection ce pouvoir de fascination qui rend sa brillance à jamais insurpassable, frappant de ses foudres qui tenterait de lui voler le secret du moindre de ses rayons. (...)

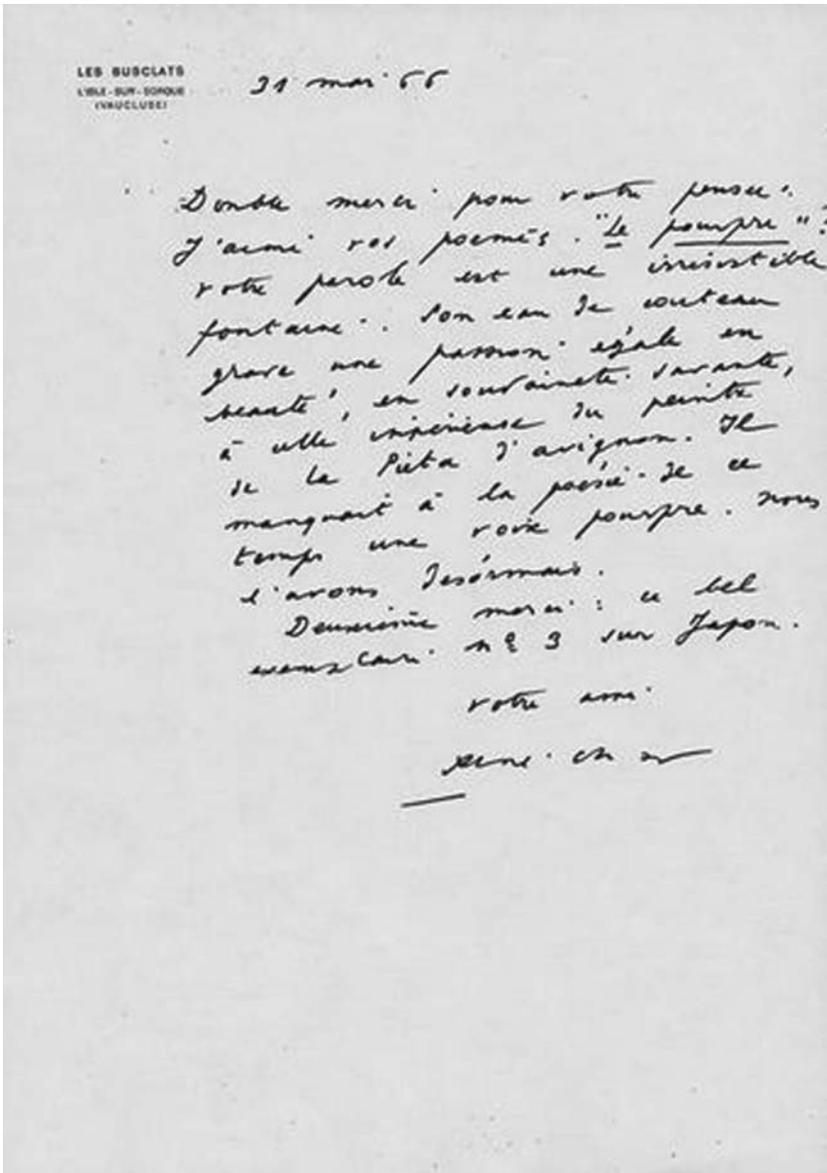
Le principe héliocentrique de droit divin ne peut souffrir la moindre infirmation. « L'Autre » n'a d'existence légitime que satellite, par et pour « Je »⁸.

5. Claire Lejeune, *La Geste*, Paris, José Corti, 1966.

6. *Id.*, *Le Pourpre*, Bruxelles, Éditions Le Cormier, 1966.

7. Cette fin d'une lettre inédite de René Char, nous la reprenons pour le titre de cette communication, comme nous l'avions empruntée, Martine Renouprez et moi, pour nommer l'exposition que nous avons consacrée à l'œuvre de Claire Lejeune, à Mons, au Musée Saint-Georges, du 13 octobre 2012 au 13 janvier 2013. Qu'Anne André, la fille de Claire, trouve ici, une fois encore, toute notre reconnaissance pour le don qu'elle nous fit en nous permettant de répertorier les archives personnelles de sa mère et pour la confiance qu'elle nous accorda.

8. Claire Lejeune, *L'Œil de la lettre*, Bruxelles, Éditions Le Cormier, 1984, p. 213.



Et plus loin :

Arrive alors pour l'aigle, prêt à s'envoler vers le soleil, le moment de se défaire du chien de cœur errant dans sa poitrine sèche. Plus le moindre voleur à mordre, l'ombre d'une ombre à mettre en fuite. Mais comment supprimer à distance son âme en peine quand on n'est plus rien au sommet pelé de son crâne que l'Oeil le plus rapproché du soleil ? À ce dernier étage du détachement, on n'a même plus dans sa carnassière de quoi faire vivre ou mourir son chien de cœur inutile. Attendre stoïquement — noblesse oblige — qu'il crève de sa belle mort, mais sachant

toutefois qu'à force de s'être roulé dans sa propre bosse, d'avoir dû ruminer sa propre faim et sa propre soif, il est devenu d'une coriacité dromadaire. Rien de plus increvable et de plus véloce que la bête autophage du désert⁹...

En une dizaine de pages, Claire s'amuse, par allusions à des titres de recueils du poète, à stigmatiser le narcissisme écrasant de celui-ci, parlant d'un « Je » (toujours avec un « J » majuscule) qui n'a d'autre passion que son « devenir soleil », modifiant des citations : « l'œil le plus rapproché du soleil » renvoie indéniablement à « la blessure la plus rapprochée du soleil ». Les échos iront *ainsi*, se multipliant : ainsi, le « chien de cœur errant » rappelle évidemment le recueil *Le Chien de cœur*, que Char fait paraître en 1969, et qui est d'ailleurs partiellement inspiré par Claire ; ainsi encore Claire écrivant « quand on entre résolument dans la rigidité de l'âge cassant » rappelle le titre du recueil de Char, paru chez Corti en 1965, sous le titre *L'Âge cassant*.

Et Claire d'introduire aussi, dans son texte-charge, des allusions limpides aux recueils *Les Matinaux* (1950) et *Dehors la nuit est gouvernée* (1938). Ce portrait-robot, dans lequel elle parlera du poète de L'Isle-sur-Sorgue en le qualifiant de premier « self made sun¹⁰ » sera ponctué par des vellétés très agressives à son égard : « Quand s'est irrémédiablement perdu le temps de broder, vient celui d'en découdre. » Et se terminera drolatiquement par :

Lorsque le chien de cœur eût conduit son vieux maître à l'Orient éternel, il redescendit sur la terre, tira l'échelle et rangea le maître-livre au centre de la Bibliothèque. Il n'y eut plus alors sur la scène qu'un chien *phonographe* écoutant au clair de la lune la voix la plus fidèle de son maître. Lorsque s'acheva le requiem, il rangea le disque noir à côté du disque blanc, mit sa pèlerine, prit congé de la scène et s'enfonça, reniflant, dans les coulisses de la nuit¹¹.

Elle avait commencé le travail de deuil de sa relation avec Char en reprenant, comme sous-titre d'une partie d'un livre, le titre d'un recueil de ce dernier, paru en 1954 chez GLM, *À la santé du serpent*. Mais les allusions à la ville du poète, à l'Isle-sur-Sorgue, subsistent néanmoins, comme de lumineux souvenirs, dans son essai *L'Atelier*, paru en 1979, soit bien après la fin de leur amitié. Elle y écrit :

9. Claire Lejeune, *L'Œil de la lettre*, p. 218.

10. *Ibid.*, p. 220.

11. *Ibid.*, p. 224.

Savez-vous que la noire rivière de mon noir village natal s'appelle la Haine, et que son affluent est la Trouille ? Un jour, je suis tombée en amour avec la Fontaine de Vaucluse, en confiance avec la Sorgue. Quoi d'étonnant pour une fille du Nord d'avoir trouvé mémoire au Sud¹² ?

Il en sera encore question dans *Mémoire de rien* (1979) et dans d'autres textes où Char est, en quelque sorte, associé à une espèce de découverte de soi, la Provence et le Hainaut finissant par se retrouver unis dans une semi-symbiose curieuse. Par ailleurs, tant dans ses interviews que dans ses textes critiques, Claire Lejeune rendra toujours hommage à l'œuvre, ainsi que le montrent, pour ne prendre que cet exemple, les multiples épigraphes de *L'Atelier* où le poète Char est très présent. Quelques exemples :

La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil¹³.

Nous ne jalouons pas les dieux, nous ne les servons pas, ne les craignons pas, mais au péril de notre vie nous attestons leur existence multiple, et nous nous émouvons d'être de leur élevage aventureux lorsque cesse leur souvenir¹⁴.

Compagnons pathétiques qui murmurez à peine, allez la lampe éteinte et rendez les bijoux. Un mystère nouveau chante dans vos os. Développez votre étrangeté légitime¹⁵.

Certes, René Thom, Héraclite, Rimbaud et Bachelard sont cités aussi, mais jamais avec cette extraordinaire profusion. Par delà la simple proximité, les correspondances entre certaines œuvres de Char et les poèmes de Claire Lejeune sont d'une telle profondeur que l'on pourrait presque parler de *pensées jumelles*. Certes, elles ne se déploient pas au même moment, ni dans les mêmes contextes de combat : le surréalisme, puis la résistance anti-fasciste chez René Char, le « capitaine Alexandre » dans la résistance. Avec Claire Lejeune, la lutte est orientée par le féminisme et un militantisme en lien direct avec la situation politique des années 60, lisible, notamment, dans le soutien au philosophe tchèque Jan Patočka.

Les circonstances sont naturellement bien différentes, mais les deux pensées se revendiquent hautement de Rimbaud et d'une éthique de

12. Claire Lejeune, *L'Atelier*, *op. cit.*, p. 141-142.

13. *Ibid.*, p. 21.

14. *Ibid.*, p. 95

15. *Ibid.*, p. 117. On trouvera encore des vers ou des citations de Char en épigraphe, aux pages 101, 136, etc.

la poésie qui se veut constante expérience particulière de l'être et du temps. Il m'a donc paru intéressant, sans viser à l'exhaustivité, de manifester quelques similitudes thématiques et formelles qui unissent ces deux tenants de la conquête rimbaldienne de l'absolu, ces deux poètes qui ont choisi de ne pas « truquer ». Mes exemples, je les prendrai surtout dans ce qu'on a nommé la première période de l'œuvre de Claire Lejeune : *La Gangue et le feu* (1963), *Le Pourpre* (1966), *La Geste* (1966), *Le Dernier Testament* (1969) et *Mémoire de rien* (1979).

*

On ne peut, ainsi, qu'être frappé par la fréquence, chez l'un comme chez l'autre, de l'utilisation du mot « feu ». En filigrane, on songe évidemment à la célèbre phrase de Rimbaud, dans sa *Lettre du voyant*¹⁶ : « Donc, le poète est vraiment voleur de feu. ». En effet, dans l'œuvre poétique de Claire Lejeune, le feu et tous ses dérivés — l'ardeur, les braises, l'embrasement — sont obsessionnellement récurrents. S'oppose au monde du chaos et des ténèbres, la vibrante présence du soleil et de la foudre. Dans *La Gangue et le feu*, par exemple :

Être feu
S'éteindre à se percevoir silence
Concevoir le verbe¹⁷.

Ses textes exaltent, ainsi, le flamboiement, le foudroiement, la lumière brute. Elle déclare, à ce propos : « Moi, je me situe plus dans la lignée d'Héraclite (donc de René Char, son héritier en notre civilisation) et de Rimbaud, que dans la lignée chrétienne. Je me sens païenne, très païenne. J'ai une pensée présocratique¹⁸. »

Pour Claire Lejeune, comme pour Bachelard, qu'elle lit avec ferveur, le feu est vraiment ce qui s'oppose à l'inertie et à la mort. Le feu, c'est toujours pour elle l'explosion foudroyante, l'illumination où l'on se perd et où l'on se trouve à la fois, comme lors de son expérience mystique.

Cœur foudroyé, j'accède à la flamme,
Mémoire forcée, je brûle à ciel ouvert¹⁹.

16. À Paul Demeny, le 15 mai 1871.

17. Claire Lejeune, *La Gangue et le feu*, Bruxelles, Éditions Phantomas, 1963, p. 36.

18. Claire Lejeune, Interview dans le journal *Le Devoir* (Montréal), 21 juillet 1979.

19. Claire Lejeune, *La Gangue et le feu*, op. cit., p. 26

Dans *Le Pourpre*, ce recueil salué par Char, elle déclare vouloir « habiter la flamme », comme si elle voulait vivre vraiment, en danger permanent de s'incendier à force d'intensité. On trouvera donc, dans tous ses écrits, les images un peu convenues du brasier vital, mais aussi celles du bûcher où brûle la sorcière, en passant évidemment par toutes les réminiscences rimbaldiennes que l'on peut imaginer.

On lit chez Char également ce vœu d'éclatement solaire, d'effusion, d'ivresse explosive... Le regard, ici, ne cesse de se poser sur la vibration des flammes, sur les brasiers incandescents, sur le flamboiement qui suscite l'émotion violente de vivre. Ainsi, dans ce texte de 1945 : « Je ploie sous l'afflux d'une ruisselante gratitude. Des feux, des brandons partout s'allument, montent de la terre, bouffées de paroles lumineuses qui s'adressent à moi qui pars. De l'enfer, au passage on me tend ce lien, cette amitié perçante comme un cri, cette fleur incorruptible : le feu²⁰. »

Ou encore ces visions de feux et de tisons partout : « Une riante flamme levée, éprise de sa souche au point de s'en séparer²¹. »

Figure majeure sous ses formes foudroyantes, solaires ou florales, le feu obsède Claire Lejeune et René Char, ainsi que le prouvent encore ces deux passages qui se répondent en écho. Char, d'abord, dans *Les Feuillettes d'Hypnos* : « J'envie cet enfant qui se penche sur l'écriture du soleil, puis s'enfuit vers l'école, balayant de son coquelicot pensums et récompenses²². »

Coquelicot solaire que l'on retrouve dans *L'Atelier* : « Le titre d'un de mes livres, *Mémoire de rien*, est tiré d'un aphorisme qui me vint brusquement aux lèvres en plein soleil du Vercors, devant la rutilance d'un champ de coquelicots, alors que je sortais de l'obscurité d'une grotte qui fut un lieu de massacre des résistants français : “ La poésie est l'hommage rendu à la mémoire de rien ”²³. »

*

Le feu rejoint également le vœu d'effusion, d'éclatement des limites, qui se cristallise sur une pensée du temps qui privilégie

20. René Char, « La lune d'Hypnos », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1983, p. 643. Toutes nos références (à une exception près) à l'œuvre de Char renverront à cette édition, désormais désignée par les initiales *O.C.*

21. René Char, « Récit écourté », *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, *O.C.*, p. 619.

22. René Char, *Feuillettes d'Hypnos*, *O.C.*, p. 219.

23. Claire Lejeune, *L'Atelier*, p. 129-130.

l'instant, une espèce de vibration du temps sans temps. Claire Lejeune écrit dans *La Geste* : « Faire le point. (...) Que mon présent ne s'épuise pas à nourrir mon passé ou mon futur. (...) Je suis la flamme du présent : je jette tout dans le même bûcher, hier et demain pour me faire aujourd'hui²⁴. »

On le comprend, il s'agit d'abord d'exprimer un état paradoxal et hors du commun, où sont atteints à la fois la douleur et le dépassement de celle-ci, et qui jette dans un état psychologique quasi-métaphysique. L'instant délivre : il est soudaineté, déferlement, besoin de congédier le temps, avènement. René Char : « La sûreté du passé, qui tourne le dos au vertige, ne me tente pas²⁵. » Magnifique phrase qui renvoie à cette abolition des limites qui vient de la foudre, de l'éclair, du feu, d'un « augenblick » qui dure à peine...

Dans *Mémoire de rien*, Claire Lejeune écrit, quant à elle : « Reçu ce matin la joie comme un coup de feu dans le dos, certitude à l'heure de rien. Colonne brisée. Séisme vertébral. Foudre lombarde. À l'instant même où j'ai cessé de tenir à la vie, elle s'est emparée de moi. Vouée. À jamais ruinée²⁶. »

Sur sa crête la plus vive, l'écriture avoue alors sa coloration mystique, puisqu'elle parle d'une découverte inouïe dont les poèmes ne seront que les manifestations maladroites, quoiqu'éblouissantes : « Lorsque tout fut consumé, je portais en moi toute la puissance du monde et le monde autour de moi n'existait plus. Je n'avais plus de pesanteur²⁷. »

La révélation que reçoit Claire en 1960, qui enflamme son esprit, évoque, bien sûr, la fameuse expérience du vide de Pascal, qui le conduit, dans la nuit du 23 novembre 1654, à la renonciation totale et à l'oubli du monde. Comme il l'écrira dans son *Mémorial*, c'est une expérience qu'il dit avoir reçue du feu, d'un feu étrange qui le saisit. Dans *Le Livre de la sœur*, qui paraît en 1992, Claire Lejeune parle, elle aussi, de révélation, de ravissement, d'extase, de vertige, puis écrit : « Au sommet de la spire, il n'y eut plus que la violence à l'état pur : la foudre dans la tête. (...) L'idée qu'il ait pu s'agir d'une expérience mystique, de la présence de Dieu dans mes entrailles, ne me vint à l'esprit que rétrospectivement (...)»²⁸. »

24. Claire Lejeune, *La Geste*, p. 28.

25. René Char, « Pourquoi du *Soleil des eaux* », *O.C.*, p. 1088.

26. Claire Lejeune, *Mémoire de rien*, Bruxelles, Le Cormier, 1972, p. 26.

27. *Id.*, *La Geste*, p. 42.

28. *Id.*, *Le Livre de la sœur*, Montréal, L'Hexagone, 1992, rééd. Bruxelles, Labor, 1993, p. 55

Cet extrait n'est pas sans rappeler la note liminaire du *Chien de cœur* de René Char, rédigée en 1969 : « Dans la nuit du 3 au 4 mai, la foudre que j'avais si souvent regardée avec envie dans le ciel m'éclata dans la tête, m'offrant sur un fond de ténèbres propres à moi le visage aérien de l'éclair emprunté à l'orage le plus matériel qui fût (...). La foudre et le sang, je l'appris, sont un²⁹. »

Pour le poète français, foudre, instant et éclair échangent leurs virtualités : « L'instant est une particule concédée par le temps et enflammée par nous³⁰. » Toujours, pour lui, l'instant est ce bref moment d'illumination mystique où l'être et le monde se donnent enfin : « Nous sommes ingouvernables. Le seul maître qui nous soit propice, c'est l'Éclair, qui tantôt nous illumine, tantôt nous pourfend. / Éclair et rose, en nous, dans leur fugacité, pour nous accomplir, s'ajoutent³¹. »

Un aphorisme, choisi parmi des centaines, bouleverse l'entendement : « Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel³². »

Il n'est donc plus besoin d'y insister : le thème du feu, de la foudre, de l'instant est donc bien présent chez les deux poètes.

*

On connaît aussi le goût violent de Char pour la parataxe, pour les fragments considérés comme une contre-parole qui délogerait la suffisance, l'assurance des évidences, ce que Barthes nommait *l'arrogance*. Le fragment peut se concevoir comme violence, comme morceau de texte laconiquement réduit à la « balafre de l'éclair », selon l'expression de Char lui-même. Et il ne s'agit évidemment pas d'une cabriole formelle, mais d'une manière de dire le temps — bref et ramassé — de la connaissance poétique, la présence furtive de l'instant poétique, la vitesse de la pensée. Les formes brisées de *la parole en archipel* et du *poème pulvérisé* renvoient trop évidemment à la douleur (heureuse ?) du discontinu et de la désagrégation, mais aussi à l'ivresse explosive de la pensée enfin désagrégée, et donc « authentique ». Ces petits blocs autonomes de langage crispé figurent à la lettre, selon Char, la saisie poétique. Il écrit, en effet, dans *Description d'un carnet gris* : « *En poésie*, il n'y a pas de progrès, il n'y a que des naissances

29. René Char, *Le Chien de cœur*, O.C., p. 463.

30. *Id.*, *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, O.C., p. 581.

31. *Id.*, « La bibliothèque est en feu », *La Parole en archipel*, O.C., p. 381.

32. *Id.*, « À la santé du serpent », *Le Poème pulvérisé*, O.C., p. 266.

successives, l'ardeur du désir, et le consentement des mots à faire échange de leur passé avec *la foudre du présent*, de notre présent commençant³³. »

Claire Lejeune et René Char partagent ce goût très vif pour l'écriture par fragments, par petits blocs atomisés. On trouve, par exemple, dans *Mémoire de rien* : « J'écris l'instant d'être suspendue³⁴. » Fondés sur une esthétique du lambeau et de la fulgurance, les textes de Claire Lejeune se veulent, eux aussi, transcription de la pensée dans sa convulsion initiale. Ils tentent de retrouver la palpitation de l'émotion, jusqu'à devenir totalement a-grammaticaux : « *Ensemble enfin croisant dans le secret du sang* à bord du mot pour deux à destination des lèvres des gorges des entrailles des membres du silence du couchant: noces noces noces brasses cernes jusqu'aux plages mauves du levant l'encerclement du jour la guerre pour lire ton visage heureux³⁵. »

D'autres textes beaucoup plus sages de Claire Lejeune n'échappent pas à cette forme brisée, désagrégée, non narrative surtout, fabuleusement énergique. Et ces nœuds de sens se disent par à-coups, dans la dérive des trébuchements, là où le jaillissement empêche tout repérage strict. Claire Lejeune écrira elle-même, à ce propos, dans *L'Œil de la lettre* : « Lettre multidirectionnelle, sujette à des recouplements si féconds que j'ai parfois une peine extrême à retrouver le fil conducteur de cet inextricable réseau. Ne plus m'obstiner à la figuration ; là où le fil a l'air de s'embrouiller, je sais qu'il se débrouille seul³⁶. »

Les phrases rompues du poème, les flux et les reflux de parole organisent, en quelque sorte, un rythme de déperdition et d'apparition, ce qu'elle nomme « des fragments de lave incandescente³⁷ » qui veulent dire tout et tout de suite, dans la suspension de l'affirmation, comme du caractère péremptoire de celle-ci.

*

On trouvera aussi, dans maints de ses écrits, et jusqu'au titre *Mémoire de rien*, des moments d'anéantissement de soi, un renoncement au temps. Dans *La Geste*, elle dit d'ailleurs « ne pas vouloir durer³⁸ ». Elle est mémoire calcinée dans une ascèse qui a délivré

33. René Char, *Description d'un carnet gris*, O.C., p. 1.252 (c'est le poète qui souligne).

34. Claire Lejeune, *Mémoire de rien*, op. cit., p. 90.

35. *Ibid.*, p. 14.

36. Claire Lejeune, *L'Œil de la lettre*, op. cit., p. 82-83.

37. *Id.*, *La Geste*, op. cit., p. 56.

38. *Ibid.*, p. 36.

des futilités : la fin du monde a déjà eu lieu et l'on se retrouve dans un *après* dans lequel dieu et les idéologies sont morts. Elle évoque ainsi le « désastre » que, comme Blanchot, elle écrit volontiers « dés-astre », soit le moment où l'astre s'est désorbité, entraînant l'apocalypse. Certains textes ramènent alors à un vide central fortement désiré : « Mes yeux s'ouvrent à la ronde désert où se voit rien. À la bouche du silence oreille où s'entend rien. Sacre de zéro. Il y a rien³⁹. » Mais, comme chez la Marguerite Duras du *Camion* ou de *Détruire dit-elle*, ces tentatives véhémentes d'annulation, cette consommation voulue ne sont que des images pour dire l'inouï, l'étrangeté par rapport au monde usuel. Ils apportent des nouvelles d'une nuit intime où explosent mille soleils. Ils signifient la radicalité d'une expérience où les mots « pléthore » et « disette » se sont vidés de tout sens, où, dit Claire Lejeune, « Je suis rien. Un rien qui ne peut pas ne pas désirer tout⁴⁰ ».

Jean-Pierre Richard, dans ses *Onze études sur la poésie moderne*⁴¹, écrit, en évoquant surtout Jaccottet, Bonnefoy et quelques autres :

La poésie moderne cherche à créer le sens en une assomption violente, parfois tragique du non-sens. Tout en elle s'oriente vers l'acte d'un renversement : ainsi le rien fécond de Saint-John Perse, l'éclair qui dure de René Char, l'ombre lumineuse d'Éluard, le feu créateur d'Yves Bonnefoy, la chaleur vacante d'André du Bouchet, la limite illimitée de Philippe Jaccottet, le désastre surgi de Jacques Dupin. Le « non » y vire imaginairement au « oui ».

Claire Lejeune me paraît susceptible de bénéficier de cette lecture lorsqu'elle déclare, dans *Le Pourpre* :

Je ne sais rien
que cette violence qui tremble en moi (...)
ne rien vouloir sauver
ni ruines
ni dévotion
ni relique
rien⁴².

39. Claire Lejeune, *Mémoire de rien*, *op. cit.*, p. 25.

40. *Id.*, *Le Dernier Testament*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1969, p. 26.

41. Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, p. 9.

42. Claire Lejeune, *Le Pourpre*, *op. cit.*, p. 8.

Cette expérience étonnante du renoncement lui fait consentir à être dans le monde sans chercher un au-delà. À l'habiter pleinement, afin d'aborder au monde de l'Ouvert, au sens rilkéen du terme. Elle sera capable, dans une espèce de porosité imaginaire, de devenir l'herbe, les arbres, bref de « s'illimiter » en quelque sorte. Dans *La Geste* : « Il s'agit de renouer avec l'herbe, avec les arbres, très précisément avec le vert, avec l'eau... Comprendre le feu pour entrer dans l'amitié de l'eau (...) Le mouvement d'ouverture engendre en moi une autre ivresse à laquelle il faudra céder⁴³. »

Plus techniquement aussi, il y a modification, puisque Claire Lejeune quitte petit à petit la prose sensuellement exacerbée qui qualifiait les somptueux poèmes d'amour du début de *Mémoire de rien* : « Plissement de l'autour : cela n'avait jamais bougé glissé frêmi dit des mains mais pas su jamais su la vie des doigts la mémoire appuyeuse des paumes (...). Viens autour enserre embrasse revêts-moi que je me vive nue entre dehors et dedans où j'ai besoin d'urgence d'être peau d'abord⁴⁴. » Elle passe donc d'un lyrisme imagé, avec abondance de comparaisons et de métaphores filées (« Je dis des mots exsangues, froids comme des étoiles, blancs comme la peur, sonores comme des claquements de dents⁴⁵ ») à une expression plus discrète, ramassée, une sorte de profusion sensorielle concentrée : « Je m'alentis. Il pèse entre la prairie et moi une intelligence de terre, un même bonheur d'eau. Luxe élémentaire⁴⁶. »

Dans cette espèce d'adhérence rêveuse aux choses, dans cette volonté de descendre dans leur tissu profond, elle congédie aussi le temps et privilégie le bonheur sensible, le bonheur du sensible, celui d'un monde traversé, animé, prolongé, retissé de relations vivantes où se côtoient roses, tulipes, oliviers, colombes, et tout un bestiaire de féerie concrète...comme chez un certain René Char. Claire Lejeune, dans *Mémoire de rien* : « Mon regard fut à travers la vitre cueilli par une haute tige où se balançaient trois roses roses. Se ranimant, ma pensée peu à peu devint leur balancement rose distinct du balancement vert des branches de l'arbuste qui leur faisait fond. Première leçon de fleur⁴⁷... »

Et résonne, en écho, ce vers de René Char, dans *L'Âge cassant* : « L'aubépine en fleurs fut mon premier alphabet⁴⁸. »

43. Claire Lejeune, *La Geste*, *op. cit.*, p. 51-52.

44. *Id.*, *Mémoire de rien*, *op. cit.*, p. 15

45. *Id.*, *La Gangue et le feu*, *op. cit.*, p. 22.

46. *Id.*, *Le Dernier Testament*, *op. cit.*, p. 22.

47. *Id.*, *Mémoire de rien*, *op. cit.*, p. 213.

48. Claire Lejeune, René Char, *Recherche de la base et du sommet*, V, « L'Âge cassant », *O.C.*, p. 766.

Mais ces répit méditatifs et tranquilles sont de courte durée, car les poèmes de Claire Lejeune se muent souvent en lieux d'insurrection où elle congédie l'héritage chrétien et tout ce qui peut ressembler à une limitation ou à une soumission : « Moelle pourrie des dieux qui se prolongent. Leur vigueur se crée de notre mort ponctuelle, mais la nôtre jaillit de leur éclatement⁴⁹. » Son écriture est de défi, de rébellion, de désobéissance, d'insoumission insolente. Elle écrit, dans *La Geste* : « Un fil pour toute espérance, c'est assez pour tenter la révolution. Et nous fûmes, le monde et moi, contre Dieu pour l'humain⁵⁰. » Un peu plus loin, elle ajoute : « Contre l'arrogance de l'idéologie, nous n'avons que l'insolence de notre franchise. »

Tous ses livres vont progressivement devenir espaces de fondation d'un autre monde possible où la femme, le serpent, la sorcière, les réprouvés, les opprimés se voient requalifiés, ce qui ne peut manquer, une fois de plus, de nous renvoyer à l'athéisme violent du Char surréaliste, celui du *Marteau sans maître* notamment, mais aussi à la virulence plus apaisée de celui qui a vu de près le Mal nazi et qui dira, à la suite de Rimbaud : « Que le voyant extermine le croyant, et le surréel, aussitôt surgit, s'installe, s'impose⁵¹. »

Tous deux, de la même façon et sur les mêmes bases, n'échappent pas totalement au prophétisme. Et s'ils défilèrent ensemble contre le réarmement atomique dans les années 1966-1967, ils partagerent aussi l'utopie d'un futur, à la fois enchanté et désenchanté. Char déclarait en 1952 : « Je vous parle en tant qu'être qui vit sur une terre présente, immédiate, et non pas en tant qu'être ayant mille pas devant lui (...). On a coutume, pour nous tenter, d'allonger l'ombre claire d'un grand idéal devant nous. Pourtant, l'âge d'or promis ne pourrait l'être que dans le présent⁵². »

Les derniers livres de Claire Lejeune prolongent cette tonalité oraculaire. Elle écrit, sur un ton aussi « visionnaire » que celui de Char : « L'avènement d'une société posthistorique suppose l'aménagement d'espaces de dialogue à tous les carrefours ; où la différence des sexes, des races, des générations, des philosophies, des cultures, des savoirs ait lieu de se signifier. Suppose donc la légitimation de la pensée métisse, l'abolition de toute forme d'apartheid. Développement d'un véritable artisanat de la communication. »

49. Claire Lejeune, *Le Dernier Testament*, op. cit., p. 163.

50. *Id.*, *La Geste*, op. cit., p. 43.

51. René Char, Propositions-rappels dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 4, déc. 1931.

52. *Id.*, « Conversation avec Pierre Berger », *La Gazette des livres*, 15 juin 1952, p. 4.

On peut imaginer pour l'avenir une politique qui s'éclairerait moins des grandes idées périmées que de ces lumières ponctuelles venues d'en bas⁵³.

Loin d'une littérature sophistiquée, mondaine ou narcissiquement érudite, loin des discours philosophiques qui, à ses yeux, stérilisent et aseptisent, la pensée de Claire Lejeune s'invente plutôt une sorte d'espace de passage et de brassage entre différents moments d'elle-même. Elle éprouve le besoin constant de s'abstraire, mais aussi le besoin d'être dans la matérialité concrète. Elle opère d'ailleurs souvent des analogies entre le travail d'écriture et le travail photographique, auquel elle se livre également. Son exploration très solitaire et très indépendante rejette l'ancien jeu de rimes et de rythmes pour s'inventer une prosodie inédite. Et la dimension spirituelle de son écriture, qui est non religieuse, signifie pour elle qu'il faut aller à la rencontre de l'essentiel, pénétrer au cœur de la pensée et de son mouvement avec des mots neufs, comme nettoyés, loin des séductions esthétiques ou médiatiques.

Jusqu'à la fin de sa vie, Claire Lejeune sera une femme qui, sans en faire une étiquette commode, sera à la recherche de son rapport véritable à l'écriture : « Hors texte, je n'ai jamais eu lieu⁵⁴ », écrit-elle. Ou encore, dans *La Geste* : « L'écriture m'accomplit. Elle me délivre de moi-même puisqu'elle me livre; c'est là que je m'arrive⁵⁵. »

Il n'y a donc, chez elle, aucune volonté d'accomplissement littéraire, aucun souci de séduction esthétique, ce qui l'apparente à la conception non mondaine de l'écriture que se faisait Char : « La vraie vie, le colosse irrécusable, ne se forme que dans les flancs de la poésie (...) le Temps, entre le vide horrible qu'il secrète et un espoir-pressentiment qui ne relève que de nous, et n'est que le prochain état d'extrême poésie et de voyance qui s'annonce, le Temps se partagera, s'écoulera, mais à notre profit, moitié verger, moitié désert⁵⁶. »

*

Dans sa recherche de l'émotion, de la fulguration et de la scription instantanée, Claire Lejeune abandonnera progressivement les

53. Claire Lejeune, *Âge poétique, âge politique*, Montréal, L'Hexagone, 1987, p. 102.

54. *Id.*, *Mémoire de rien*, *op. cit.*, p. 105.

55. *Id.*, *La Geste*, *op. cit.*, p. 48.

56. René Char, *Recherche de la base et du sommet*, III, « Grands astreignants », *O.C.*, p. 730.

métaphores et comparaisons des débuts pour l'aphorisme, ce mode d'expression laconique, cette réduction de la parole et de la pensée en des formes de plus en plus elliptiques, pour arriver à ce qu'elle nomme, dans *Mémoire de rien*⁵⁷, « l'irrésistible clarté ponctuelle ». Elle tranche, élague, épure pour aboutir à des formulations plus simples et plus ramassées, proches de ces traits brefs qu'aimait vraiment René Char, pour obtenir de petites phrases qui percutent, dans l'éclat de leur fermeté lapidaire, dans leur resserrement : « Toute la vérité du mineur brûle dans sa lampe⁵⁸. »

Les poèmes de Claire Lejeune étonnent aussi par leur invention lexicale constante, comme si elle découvrait des mots dans une langue étrangère. Le jeu avec ceux-ci renvoie à ce qu'elle nomme « la langue coupée » des femmes. Elle affirme que celles-ci sont des « sourcières » qui ne peuvent se réapproprier les mots qu'en rétablissant en eux tout ce dont ils ont eux-mêmes été coupés, leur matière sonore d'abord, leur richesse sémantique ensuite.

Si sa poésie est marquée par des jeux de langage, des calembours, des anagrammes ou des métagrammes, c'est parce que le monde, pour elle, n'advient à l'existence vraie que *dans* le texte et *par* lui. En voici quelques exemples, qui sont autant de moments de surgissement d'une vérité : anagrammes « étoilement – étiolement » ; inclusions gigognes comme « guérir – aguerrir », « massacre – sacre » ; mots-valises comme « s'éjouir » ; métagrammes comme « imposer – exposer », « critère-cratère » ; calembours et néologismes comme le très beau « gynocide » ou la « sexion ». Il ne s'agit pas ici de virtuosité lexicale ludique, mais bien du sens qui surgit de proximités inattendues qui, pour Claire Lejeune, ressourcent la perception et offrent une forme de révélation : « J'assiste médusée à l'éclosion des mots si longtemps couvés dans l'abîme, à la résurrection des choses⁵⁹. »

Cette recherche d'une vérité enfouie dans les mots culmine dans l'utilisation de l'oxymore, susceptible de rendre compte, par l'incompatibilité des termes mis en court-circuit, de l'impensé ou de l'impossible, imaginé ou éprouvé. Les contraires se mettent alors à communiquer pour créer une étrangeté poétique, à lire comme expérience particulière d'une dynamique permanente faisant se conjindre ciel et abîme, genèse et apocalypse, crypte et berceau : « Il me faudrait de grands chevaux délirants pour dire l'approche des défaites où je me gagne⁶⁰. » Ou encore, dans *Le Dernier*

57. Elle écrira encore : « C'est de l'épuisement des choses que la langue s'aphorise » (*Mémoire de rien, op. cit.*, p. 73).

58. Claire Lejeune, *La Geste, op. cit.*, p. 17.

59. *Id.*, *L'Œil de la lettre, op. cit.*, p. 120.

60. *Id.*, *La Geste, op. cit.*, p. 45.

Testament : « Je ne peux vivre qu'en me mourant ponctuellement à la confluence de mes midis et de mes minuits⁶¹. » .Il y a là des intersections provoquées par la contiguïté de termes antinomiques et qu'on fait communiquer dans leur altérité absolue. Ce jeu sur les paradoxes indique que les images ou les concepts ne se sont pas recouverts bord à bord, mais qu'ils n'arrêtent pas de déployer l'un contre l'autre leur violence, l'essentiel étant de faire entendre une tension entre les mots.

Ainsi, le rassemblement laconique des contraires joue sur un sémantisme qui démultiplie la rapidité du trait selon des procédés de *retournement* qui ne sont jamais gratuits, et qu'elle puise chez René Char. Comme lui, elle utilise abondamment le paradoxe en associant des mots qui ont l'énergie de superlatifs. Dans *La Parole en archipel*, Char écrit : « Ne regardez qu'une fois la vague jeter l'ancre dans la mer⁶². » Ou encore : « L'éclair me dure⁶³. » Même attrait, chez Claire, pour le choc exaspéré des antithèses, gage de mystère et de nouvelle lisibilité d'un monde mis sens dessus dessous, comme en témoigne cet aphorisme : « Aux noces de Cana, je leur servirai la soif et ils me reprocheront de ne pas l'avoir servie d'abord⁶⁴ » ; formulation qui n'est pas sans rappeler celle-ci, de Char, cette fois : « Au tour du pain de rompre l'homme, d'être la beauté du point du jour⁶⁵. »

*

Techniquement et thématiquement, René Char et Claire Lejeune sont proches : l'un a servi d'immense modèle⁶⁶ à l'autre, qui a fini par faire dissidence. Fière de son « étrangeté légitime » (selon l'expression de Char lui-même), Claire Lejeune a produit des textes singuliers, des textes de l'isolement, solitaires et solidaires, qui exaltent avec audace qui elle est : « une muse démuselée ». Une muse qui a tenté, en quittant la poésie et en abordant le domaine de

61. Claire Lejeune, *Le Dernier Testament*, *op. cit.*, p. 6.

62. René Char, « Quitter », *La Parole en archipel*, *O.C.*, p. 414.

63. *Id.*, « La bibliothèque est en feu », *La Parole en archipel*, *O.C.*, p.378.

64. Claire Lejeune, *La Gangue et le feu*, *op. cit.*, p. 23.

65. René Char, *Le Poème pulvérisé*, *O.C.*, p. 262.

66. Et même lorsqu'il s'agit de l'attaquer, Claire utilise encore ses mots à lui : « Ils œuvrèrent au nom du *dur désir de durer*. (...) Le poème ne peut être *l'amour réalisé du désir demeuré désir* que moyennant le sacrifice rituel de l'Objet-Muse sur l'autel du Sujet-Poète. Devenue poète à son tour, Eurydice entretient avec le désir un rapport de sérénité décripée » (*Le Livre de la sœur*, *op. cit.*, p. 53). On aura reconnu, dans les italiques utilisées par Claire, des titres de recueils de Char.

l'essai, d'échapper à l'ombre portée d'un poète que la France, dès les années 50, se met à considérer comme un monument national. Et dont elle dira, caustique : « Au nom de son Nom, le Poète solaire fixa son destin au zénith. Ne pouvant consentir à passer par le Nadir, il s'arrêta de creuser le sol de ma parole, suspendit les travaux, se souciant de son immortalité plus que de sa postérité⁶⁷. »

Elle s'est alors émancipée en songeant peut-être à cette phrase de Rimbaud : « Tout mythe se futurise dès que la femme n'y est plus figure passive. » « Passive », cet adjectif convient si peu et si mal à cet esprit effervescent, magnétique et inquiet ...

Spa au XVIII^e siècle : les chemins croisés de l'écriture

Communication de M. Daniel Droixhe
à la séance mensuelle du 8 décembre 2012

Spa, ce « café de l'Europe », selon la formule consacrée, vit défiler de nombreux écrivains et écrivaines de toutes nations. Mon intention n'est pas ici d'en dresser la galerie à partir des *Listes des seigneurs et dames* qui enregistraient, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'arrivée des visiteurs et fournissaient leur lieu de résidence. On s'est de préférence attaché à quelques-uns des destins croisés que dessinent ces séjours, selon des figures qui peuvent prendre des formes diverses : interaction plus ou moins longue avec le milieu local, rencontres décisives, exercice d'une sociabilité donnant à l'échange une portée particulière, accidents produits par les jeux de l'amour et du hasard, etc. Le cadre s'y prêtait à merveille. Comme l'écrit le baron de Trenck dans ses *Mémoires, traduits par lui-même sur l'original allemand*, parus en 1789¹ :

La vie qu'on mène à Aix-la-Chapelle et à Spa fut assez de mon goût. On y voit des hommes de tous les rangs, de tous les pays : on y voit même des princes souverains, qui, pour ne pas vivre entièrement isolés, sont obligés de se plier à rechercher la société des gens de toutes les conditions. Le matin, je m'entretenais chez moi avec un lord de l'opposition ; et l'après-midi, avec un ami de la cour et un orateur du parlement...

1. Strasbourg, Trettel ; Paris, Onfroy, 1789, p. 188, 201-205.

Frédéric de Trenck fut sans doute un des écrivains qui fut le plus à même d'évoquer — même s'il ne l'a pas fait — la chronique de la vie spadoise dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ne dit-il pas qu'il passa dans la cité ardennaise, « pendant seize années consécutives », « la plus grande partie des étés », de sorte que sa maison devint « le rendez-vous de toutes les personnes de distinction, ou qui se piquaient de probité² » ? Il y avait trouvé refuge après avoir passé une dizaine d'années dans les geôles du roi de Prusse, pour avoir séduit la sœur de Frédéric II, la princesse Anne-Amélie. Le frontispice des *Mémoires* du baron évoque sa longue incarcération (ill. 1).

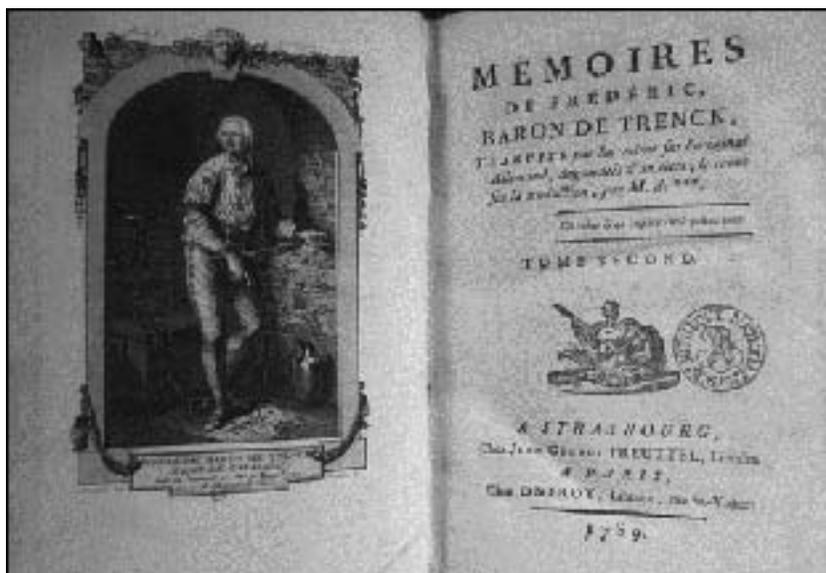


Illustration 1.

Un téléfilm allemand de 2003, *Trenck — Zwei Herzen gegen dir Krone*, a scellé son aventure dans la mémoire collective. Une fois sorti des cachots de Magdebourg, Trenck est bien décidé à profiter de la liberté retrouvée. Il raconte³ :

Je me déterminai à quitter Vienne, à chercher un coin de terre où, loin des cours et des monarques, à l'abri des attentats de la calomnie, et des fureurs du pouvoir arbitraire, je pusse vivre dans une obscure tranquillité. Le grand monde, les sociétés nombreuses m'étaient insupportables.

2. *Ibid.*, p. 252. Manque à : *Le destin extraordinaire du baron de Trenck. Mémoires*. Texte présenté et annoté par Richard Bolster, Paris, Pygmalion, 1986.

3. *Ibid.*, p. 185.

Il est curieux de le voir dès lors se chercher un havre de paix, sinon une thébaïde, aux eaux d'Aix-la-Chapelle, puis de Spa. Choix heureux : « En un seul jour, j'y ai rencontré plus d'égards, plus de plaisirs, plus d'amis que je n'en ai trouvé à Vienne dans tout le cours de ma vie. » Si l'on considère les dates des séjours avérés, que l'on a tâché de cartographier (ill. 2), il a pu croiser, sinon rencontrer, les personnalités les plus diverses et recueillir les rumeurs les plus piquantes.

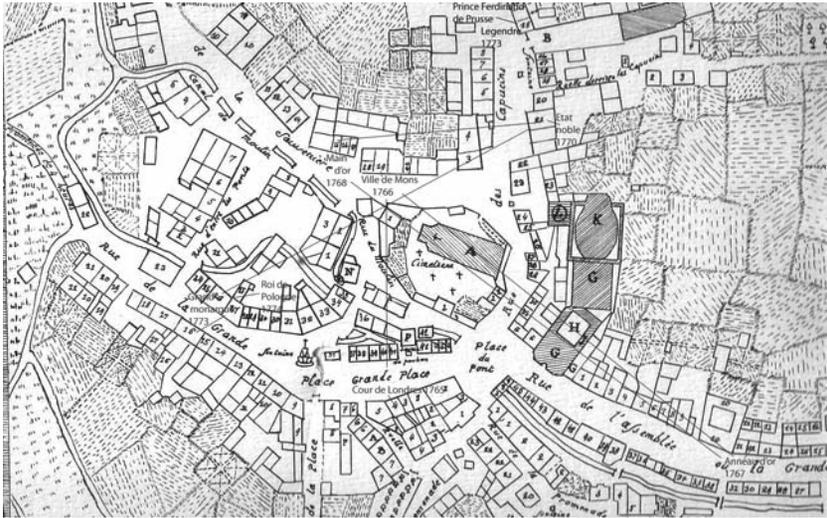


Illustration 2. – Logements identifiés du baron de Trenck à Spa de 1765 à 1774

En 1767, quand il descend à l'hôtel de l'Anneau d'or, dans l'ancienne rue de l'Assemblée, qu'un grand incendie, en 1807, et un urbanisme prétentieux ont dévastée — c'est aujourd'hui la rue Royale —, il n'est pas loin de la Cour de Manheim, où s'installera la même année Marmontel en compagnie du marquis de Marigny, frère de la marquise de Pompadour (ill. 3)⁴. Le premier allait rendre visite à l'imprimeur liégeois Jean-François Bassompierre, qui en profitera pour proposer à l'écrivain, membre de l'Académie française, de s'installer à son domicile du Moriane. Ce qu'il écrirait serait, promettait Bassompierre, imprimé dès le lendemain — on ne doutait de rien, alors, à Liège. En guise d'entente cordiale, il lui offrait une édition du théâtre de Molière qui, raconte Marmontel, lui coûta « dix mille écus », si l'on comptait le manque à gagner des contrefaçons des *Contes moraux* ou de *Bélisaire* réalisées dans l'atelier de la rue Sainte-Catherine⁵. Les deux hommes avaient été

4. 9 septembre 1767.

5. Daniel Droixhe, « Elle me coûte dix mille écus. La contrefaçon des œuvres de Molière offerte par l'imprimeur Bassompierre à Marmontel », *Revue française d'histoire du livre* 114-115, 2002, p. 125-164.

précédés à Spa, deux semaines plus tôt, par Madame de Marigny et la marquise de Séran dont on espérait, paraît-il, qu'elle imposerait ses charmes auprès du roi, toujours en attente de nouveautés. Il est vrai que Louis XV avait délaissé la Pompadour depuis une bonne quinzaine d'années... Pour le marquis de Marigny, un clou, si l'on ose dire, eût chassé l'autre.



Illustration 3. – Inscription de Marmontel et du marquis de Marigny dans la *Liste des seigneurs et dames qui sont venus aux Eaux Minérales de Spa, l'an 1767*. A Liège et à Spa, Chez F. J. Desoer.

En 1768, Trenck descendit à la Main d'or, en un modeste immeuble qui a échappé aux bouleversements architecturaux (ill. 4).



Illustration 4. Ancien hôtel de la Main d'or, aujourd'hui rue Xhrouet, n° 27 (photo : M. Collart).

Il a le choix, pour bavarder du Nouveau Monde, entre Henry Ellis, « gouverneur de la Nouvelle Écosse⁶ » — en fait : de la Géorgie⁷

6. 30 mai 1768, à la Boule d'Or.

7. Simon Dagenais, « Henry Ellis à Spa : vie mondaine, rumeurs et nouvelles au temps de la guerre d'Indépendance américaine », *Colloque Spa, carrefour de l'Europe des Lumières. Les hôtes de la cité thermale au 18^e siècle*. Organisé par la Société wallonne d'étude du XVIII^e siècle, Centre culturel de Spa, Salon bleu, 25-26 septembre 2012.

— un des habitués de Spa, et Philippe Fermin, Maastrichtois qui a déjà donné une *Histoire naturelle de la Hollande équinoxiale*. Celui-ci s'apprête à publier une *Description de la colonie de Surinam* qu'il vient en quelque sorte présenter à Spa en 1769⁸. Il y développe, en faveur de la légitimité religieuse de l'esclavage des Noirs, la thèse qui rendra célèbre sa *Dissertation de 1770 sur la question s'il est permis d'avoir en sa possession des esclaves et de s'en servir comme tels, dans les colonies de l'Amérique*. On imagine sans peine le débat qui eût pu s'instaurer entre les deux hommes — si l'écart séparant les moments d'inscription dans les *Listes des seigneurs et dames* en autorisait la possibilité. La mise sur le marché de l'*Histoire des deux Indes* de l'abbé Raynal s'en fera d'une certaine manière l'écho.

Mais Trenck pouvait surtout, cette année-là, croiser un personnage qui défraiera la chronique spadoise peu après. Pour l'instant, « Monsieur le Comte Alfieri, de Turin », se fait discrètement inscrire le 2 août, quelques jours après Trenck, à l'hôtel de la Croix blanche. Les mémoires du grand dramaturge italien le montrent en quelque sorte jetant sa gourme. Il n'a pas vingt ans. Il quitte en juin Londres pour la Hollande, « pays agréable et riant », remarquable par « sa population, sa richesse, sa propreté, la sagesse des lois, les merveilles de l'industrie et de son activité⁹ ». Il raconte :

Pendant mon séjour à La Haye, qui dura bien plus longtemps que je me l'étais promis, je tombai finalement dans les rets de l'amour, qui jusque-là n'avait jamais pu me rejoindre et m'arrêter. Une jeune femme charmante, mariée depuis un an, pleine de grâces naturelles, d'une beauté modeste et d'une douce ingénuité toucha profondément mon cœur. Le pays était petit, les distractions rares ; en la voyant beaucoup plus souvent que d'abord je ne l'aurais voulu, j'en vins bientôt à me plaindre de ne pas la voir assez...

Alfieri fut dès lors persuadé qu'il lui « serait complètement impossible de vivre sans cette femme ». Son assiduité fut récompensée. Il ne tarda pas à être « payé de retour ». « Le mari de ma maîtresse était un personnage fort riche, dont le père avait eu le gouvernement de Batavia ». « Au mois d'août, il fit avec sa femme un petit voyage aux eaux de Spa, où je les suivis de près, car le digne homme n'était guère jaloux ». Mais il fallut se séparer. Après dix jours de retrouvailles, l'amie lui fait remettre « une petite lettre de sa main, qui me donna le coup de la mort » : « elle m'y annonçait qu'elle ne pouvait plus, sans scandale, différer de se rendre auprès de son mari, qui lui

8. 1^{er} septembre 1769, à l'Éléphant.

9. P. 97 et suiv.

avait commandé de le rejoindre ». L'identité de la dame nous importe moins ici que la douleur qu'éprouva Alfieri, et qui allait bientôt le frapper à nouveau. « Peut-être douterait-on de ma véracité si je racontais toutes les folies que m'inspira mon âme au désespoir ; en un mot, je voulais absolument mourir, mais je n'en dis mot à personne... »

L'année 1770 le voit voyager en Allemagne pour revenir, une fois « rassasié de toute espèce de tudesquerie », à Spa : « ce lieu m'avait toujours laissé le désir de le revoir avec le cœur libre¹⁰ ».

La vie qu'on y mène me semblait devoir convenir à mon humeur, parce qu'on y trouve tout ensemble le bruit et la solitude, et que l'on peut y rester inconnu, ignoré, au milieu des réunions publiques et des fêtes ; et, en effet, je m'y trouvai si bien que j'y demeurai depuis la mi-août jusqu'à la fin septembre. C'était beaucoup pour moi, qui ne pouvais jamais m'arrêter nulle part. J'achetai à un Irlandais deux chevaux, dont l'un était d'une beauté peu commune, et je m'y attachai vraiment de cœur. Montant à cheval du matin au soir ; dînant en compagnie de huit ou dix étrangers de tous pays ; regardant danser, le soir, de gracieuses femmes ou demoiselles, je passais (ou plutôt je consumais) mon temps le mieux du monde.

Alfieri descend en effet, le 16 août 1770, au Grand Monarque, hôtel voisin du Mouton blanc, où s'installera trois ans plus tard, au début du mois de septembre, Fragonard, en compagnie de son mécène Pierre-Jacques-Onésyme Bergeret de Grancourt, avec lequel le peintre entreprend en octobre un célèbre voyage d'Italie¹¹ (ill. 5). Suivra en 1774 « Monsieur le Baron de Grime, Saxon¹² ». S'il s'agit bien de Friedrich Melchior Grimm, celui-ci venait d'abandonner la *Correspondance littéraire* et on imagine bien ce retraité friand d'aventures féminines, abondamment poudré, cherchant un terrain d'aventures dans les salles du Wauxhall ou de la Redoute.

10. *Ibid.*, p. 116.

11. C'est donc, en quelque sorte, un voyage préliminaire — un essai de partenariat — que constitue le séjour à Spa. Fragonard aura pour mission d'effectuer, chemin faisant vers l'Italie, des croquis qui appartiendront à son protecteur, en manière de rétribution. Le document consignant le voyage en Italie est conservé. Il a été édité en 1895. Mais l'édition n'est précédée d'aucune relation concernant Spa, ce qui est bien regrettable.

12. 6 juin 1774.



Illustration 5. – Hôtel du Grand Monarque, où descendent Alfieri (1770), Fragonard (1773), le baron de Grimm (1774), etc. Il portait le n° 17 de la rue de la Grand-Place, aujourd'hui le n° 60 de la rue du Marché.

L'établissement conservera son enseigne jusque vers 1890, selon A. Body (photo : M. Collart).

Alfieri arrivait à Spa bien encadré. Huit jours plus tard, un auteur de bien moindre format, Timoléon Gallien de Salmorenc, originaire des environs de Grenoble, pose sa valise dans un établissement à sa mesure : la maison enseignée au Général Paoli, enfoncée dans un coin de l'actuelle place Achille Salée, pas loin de ce jardin des Capucins qui, dit-on, accueillait volontiers les mêmes promeneuses sollicitant le client parisien au Palais Royal (ill. 6)¹³.

Gallien de Salmorenc publie la même année à l'adresse de « Liège, aux dépens de l'Auteur » son poème didactique du *Spectacle de la nature* (ill. 7). L'amateur de bibliographie matérielle a le choix, dans l'identification de l'éventuel imprimeur liégeois s'étant chargé de l'édition, entre Bassompierre et Clément Plomteux¹⁴.

13. 24 août 1770.

14. Pour la vignette gravée décorant la page de titre, voir la base de données typographiques du « Nouveau Móriane » sur le site de la Société wallonne d'étude du XVIII^e siècle, ornements 415 et 473 (www.swedhs.org).



Illustration 6. – La maison blanche ou sa voisine abritait sans doute le modeste établissement du Général Paoli qui accueillit, en 1770, l'écrivain Gallien de Salmorenc (photo : M. Collart).



Illustration 7.

L'étape spadoise de Gallien de Salmorenc s'inscrivait dans un périple européen¹⁵. Ayant commencé sa carrière comme copiste chez Voltaire, en 1766, il « négligeait ses devoirs » et ne donna pas davantage satisfaction une fois placé auprès du résident français à Genève. Il fuit ses dettes en errant ici et là, sans doute en Hollande, fut embastillé et courut les chemins de Russie, de sorte que sa biographie comporte une parenthèse entre 1768 et 1772. Les *Listes des seigneurs et dames* donnent à cet égard une information originale.

Supposera-t-on qu'un autre écrivain-journaliste ayant séjourné à Spa recourut aux presses de la principauté ? Jean-Jacques Rutledge ou Rutlidge donne en 1776 l'originale de son *Bureau d'esprit*, peut-être écrit en collaboration avec Sébastien Mercier, sous l'adresse « Liège, Chez Boubers ». On enregistre l'arrivée à Spa, l'année suivante, le 1^{er} juillet, d'un « Monsieur Rutledge, Gentilhomme Anglais¹⁶ ». Il venait alors d'être emprisonné quelques semaines, en avril, sur ordre de Sartines, ancien Lieutenant général de Police devenu ministre de la Marine, qui le libéra « en lui promettant une mission¹⁷ ». On aimerait en savoir plus sur les rapports, avec Spa et Liège, d'un aventurier pour lequel l'intérêt vient de se raviver grâce à l'édition qu'a donnée Roland Mortier de la *Quinzaine anglaise à Paris, ou l'art de s'y ruiner en peu de temps*, dans la collection « L'Âge des Lumières », dirigée notamment par Raymond Trousson¹⁸. On peut aussi se plaisir à imaginer ce qu'inspira aux amis du parti philosophique en séjour à Spa la lecture d'une comédie qui prétendait ridiculiser Diderot sous le nom de « Cocus » et qui dépeignait un d'Alembert « livide comme l'envie », à côté d'un Marmontel nommé « Faribolle » et d'un La Harpe qualifié de « petit rimailleur », de « pygmée ». Mais le plus dru de la volée allait à Condorcet, « ce triste Marquis, au teint hâve et blême, cet être famélique, qui, à force de faire les éloges de tous nos pédants, s'est rendu un personnage parmi eux ».

Parmi ces amis des Lumières, le baron de Trenck entendait prendre sa place. Vivant d'un commerce de vin avec la Hongrie, Trenck exerçait aussi une activité de journaliste engagé. Il raconte : « En

15. A. Mikhaïlov, « Gallien de Salmorenc », *Dictionnaire des journalistes 1660-1789*. 2e éd., Oxford, Voltaire Foundation, 1999. Éd. électronique revue, corrigée et augmentée disponible sur <dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr>, notice 326.

16. 1^{er} juillet 1777, à l'hôtel Impérial.

17. P. Peyronnet, « Rutlidge », *Dictionnaire des journalistes 1660-1789*, *op. cit.*, notice 722.

18. Paris, H. Champion, 2007.

1771, je faisais à Aix une gazette, et la *feuille hebdomadaire* intitulée *l'Ami des hommes* », c'est-à-dire le *Menschenfreund*¹⁹. « J'y multipliais les efforts de ma raison, pour arracher à la superstition le masque dont elle se couvre. » Les milieux conservateurs ne l'entendaient pas de cette oreille. « On a fait diverses tentatives pour m'empoisonner, mais elles ont toutes échoué, parce que je ne mangeais jamais hors de chez moi. En 1744 [lire « 1774 » ?], je fus attaqué sur la route de Spa, dans le pays de Limbourg, par huit coquins armés de gros bâtons. » Il les mettra en déroute avec le fourreau de son sabre. Dès lors, la répression liégeoise allait tâcher de l'atteindre. Il l'avait bien cherché.

J'avais prouvé que le clergé d'Aix, de Liège et de Cologne vit dans la plus honteuse ignorance, et se plonge aussi joyeusement dans le crime que le pourceau dans la fange. J'avais rappelé mes concitoyens aux seuls et véritables devoirs du Chrétien : voilà les causes qui m'ont attiré la haine irréconciliable de quelques hypocrites, véritablement indignes du ministère sacré et respectable qu'ils déshonorent sans pudeur.

La religion seule n'était pas en jeu dans ces règlements de compte. Le prince-évêque et les caisses liégeoises, à l'imitation des capucins, prélevaient des taxes considérables sur les sommes engagées dans les jeux de Spa : la Révolution trouvera bientôt dans ce sacré commerce une de ses origines. Trenck s'était mis en tête d'en dénoncer la nocivité :

Dans mes feuilles hebdomadaires, j'attaquais vigoureusement les joueurs et les sociétés de fripons qui, en vertu des permissions de l'évêque et du magistrat, se voyaient autorisés à dépouiller indistinctement, et de la manière la plus révoltante, les étrangers et les naturels du pays....

Le jeu pouvait en effet provoquer les plus sombres déchéances, comme dans les planches de la *Carrière du roué* de Hogarth. Ceci fut illustré par un exemple demeuré célèbre. Le prince et la princesse de Guéménée jouissaient d'une fortune immense. Ils devinrent des habitués de Spa, où ils logeaient dans une des plus prestigieuses résidences de la ville, le *Mouton blanc*, « l'une des plus célèbres et des plus importantes auberges du bourg », qui tenait plutôt de la maison particulière meublée que d'un véritable hôtel²⁰. L'immeuble a survécu, même si son état ne donne qu'une faible idée de la haute société qui s'y pressait (ill. 8-9). On ajoutera aux

19. *Mémoires*, p. 213-218.

20. P. 232.

noms mentionnés sur une plaque commémorative (ill. 10) celui de l'abbé Morrelet.



Illustration 8. – Hôtel du Mouton blanc, autrefois rue de la Grande Place, aujourd'hui rue du Marché (photo : M. Collart).

On a dit aussi, en entrée de jeu, qu'on accorderait sa part à l'évocation de l'esprit et à l'art des Lumières. En 1783 descendit au Mouton blanc l'abbé Morellet (le 3 août). Abbé, oui, mais qui a bien

abandonné le rabat. Cet ami des philosophes, qui a collaboré à l'*Encyclopédie* pour l'article « Foi », mais en se mettant au diapason de l'entreprise de Diderot et d'Alembert, a bien la tête à mériter le surnom de « Mords-les » — « Mords les jésuites » — attribué par Voltaire.



Illustration 9. – Enseigne de l'hôtel du Mouton blanc (photo M. Collart).



Illustration 10 (photo M. Collart).

Morellet raconte, dans ses *Mémoires*, dans quelles circonstances il vint à Spa, et le contexte international de son séjour est suffisamment resté dans l'ombre pour qu'il soit utile d'en dire quelques mots²¹. Lord Shelburne, devenu premier ministre de Grande-Bretagne à l'été 1782, fut chargé de négocier la fin de la guerre avec les Américains : tractations qui aboutirent au Traité de Paris de 1783. Shelburne écrivit au comte de Vergennes, chargé en France des Affaires étrangères, qu'il devait en partie la réussite de sa mission aux conseils de Morellet et de son enseignement en matière de « liberté générale du commerce ». Aussi pria-t-il Vergennes de récompenser Morellet en lui attribuant une abbaye. Ce fut finalement une pension de quatre mille livres que reçut Morellet.

Ma pension obtenue, je n'eus rien de plus pressé que d'aller remercier mon bienfaiteur ; il était aux eaux de Spa, lui, sa femme et deux parentes, mesdemoiselles Vernon. Il m'avait instruit de son départ ; je me rendis à Spa, porteur des lettres de M. de Vergennes ; et j'y passai auprès de milord environ cinq semaines des mois d'août et septembre, logé chez lui et ne le quittant jamais.

« Mylord Comte de Shelburne » est en effet enregistré dans la *Liste des Seigneurs et Dames* le 19 juillet, au Mouton blanc²². Son gouvernement étant tombé en avril, son séjour spadois apparaît donc comme une mise en retrait, sinon à la retraite. Il aura du reste

21. *Mémoires*, 2^e éd., Paris, Ladvocat, 1822, t. I, chap. XIV, p. 274 et suiv.

22. Avec « Milady son Épouse, Monsieur, leur Fils, et les deux Demoiselles Vernon, Sœurs de Milady, au Mouton blanc ».

le loisir de retrouver à Spa tel membre de son équipe, Edward Thurlow, premier baron de Thurlow, qui avait été Chancelier, mais qui perdit également son poste lors de la chute du gouvernement Shelburne. Que ne complotait-il pas pour retrouver le pouvoir ? Thurlow y réussit en tout cas dès décembre 1783 en contribuant au renversement de la nouvelle coalition. Que n'entendit pas son logement, au bien nommé hôtel de la Cour de Londres, sur la Grand-Place. On reviendra, si possible, à cet intéressant établissement.

Faisons un sort à l'histoire de l'art, pour terminer l'évocation du Mouton blanc. Le 4 octobre 1776 sont enregistrées « Miss Pulteney et sa fille ». Miss Pulteney n'est autre que Frances Pulteney, qui avait épousé en 1760 un éminent avocat écossais devenu, à Édimbourg, familier de Hume et d'Adam Smith. Sa fille, Laura, était âgée de dix ans lorsqu'elle vint à Spa. C'est elle qu'a peinte, alors qu'elle était un peu plus âgée, la célèbre artiste suisse Angelika Kauffman (1741-1807). La toile se trouve aujourd'hui à la Dulwich Picture Gallery, à Londres. Laura Pulteney deviendra bientôt, en 1782, comtesse de Bath. Elle mourut en 1808 et est enterrée dans le cloître de l'abbaye de Westminster²³.

À Paris, ils habitaient, place des Vosges, la maison où demeurera Victor Hugo. Elle abrite aujourd'hui son musée, mais donne sur une impasse — comme en symbole rétrospectif. Les Guéménée étaient réputés donner à Paris des fêtes somptueuses et s'adonner au jeu avec passion. Un Liégeois, Florimond de Mercy-Argenteau, ambassadeur d'Autriche dans la capitale française, en fut témoin. Sa *Correspondance secrète* avec Marie-Thérèse, d'une étourdissante vivacité, qui lui vaudrait bien une édition critique, rapporte à l'impératrice, le 15 juin 1777, l'entretien que Joseph II a accordé à Mercy-Argenteau le 28 du mois précédent²⁴ :

Sa Majesté m'apprit que la veille, pour céder au désir de la reine [Marie-Antoinette, dont Mercy-Argenteau observe la conduite à l'intention de sa correspondante], il l'avait accompagnée dans la soirée chez la princesse de Guéménée, qu'il avait été choqué du mauvais ton de l'assemblée des gens, et de l'air de licence qui régnait chez cette dame. Sa Majesté y avait vu jouer au pharaon ; elle avait entendu elle-même des espèces de reproches faits en présence de la reine à Madame de Guéménée sur sa façon suspecte de jouer. L'empereur était indigné de cette indécence ; il avait dit nettement à la reine que cette maison était un vrai tripot...

23. Disponible sur <www.youtube.com/watch?v=CwsI9VZJS3Y>.

24. *Correspondance secrète entre Marie-Thérèse et le comte de Mercy-Argenteau*. Publiée avec une introduction et des notes par A. d'Arneth et M.A. Geffroy, Paris, Didot, 1874, lettre XXVII, p. 56.

Ceci lui aura donné l'occasion de croiser, au cours des séjours dûment identifiés, dont j'ai tâché de dresser la cartographie, des personnalités comme Alfieri, Necker, Needham, « l'anguillard » de Voltaire, ainsi nommé pour sa théorie de la génération spontanée à partir d'animalcules ressemblant à des anguilles, la bas-bleu Mary Coke, etc. Parmi les établissements qui l'accueillirent, on retiendra une maison qui a heureusement survécu aux incendies et atteintes urbanistiques : la Main d'or, au numéro 27 de l'actuelle rue Xhrouet, numéro 15 de l'ancienne rue de la Sauvenière, à côté de l'actuelle Académie René Defossez et à deux pas de l'hôtel du Grand Maur ou Moriane, immeuble remontant également au XVIII^e siècle, où logea un « Monsieur Helvétius » qui n'était pas l'auteur de *l'Esprit*.

Spa connu dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, jusqu'à la Révolution, un exceptionnel afflux de visiteurs effectuant un séjour. La guerre de Sept Ans, de 1756 à 1763, avait plus ou moins bloqué les routes de la cité ardennaise. La fin du conflit libéra notamment l'arrivée des voyageurs anglais, éventuellement engagés dans le traditionnel Grand Tour. Comme le montre un graphique réalisé par deux participants du colloque sur « Spa, carrefour de l'Europe des Lumières », qui s'est tenu les 25 et 26 septembre 2012, le nombre de visiteurs s'élevait à environ 600 en 1763, montait progressivement jusqu'au premier plafond des années 1774-1777, où il dépassait le millier, pour atteindre en 1780 le sommet de 1.241 personnes (ill. 11)²⁵.

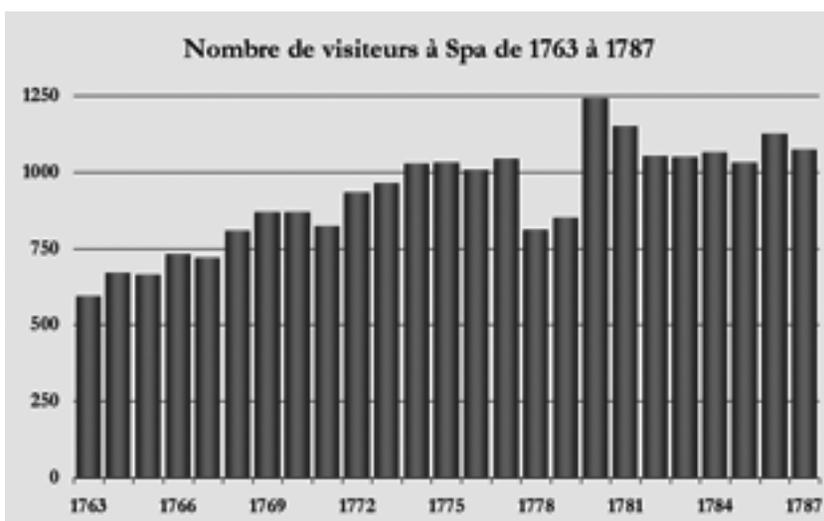


Illustration 11. – Katharina Herrmann et Markus Mayer : « Le caractère international du public fréquentant les eaux de Spa au XVIII^e siècle ».

Pour accueillir ces « bobelins », la ville disposait en 1770 d'environ une centaine de « Maisons servant de logement pour les étrangers » comme les qualifie le plan Caro, qui les situe sur une carte orientée du nord au sud, publiée par l'imprimeur François-Joseph Desoer (ill. 12). Dix ans plus tard, le plan Lecomte montrera un nombre d'établissements encore bien supérieur (ill. 13).

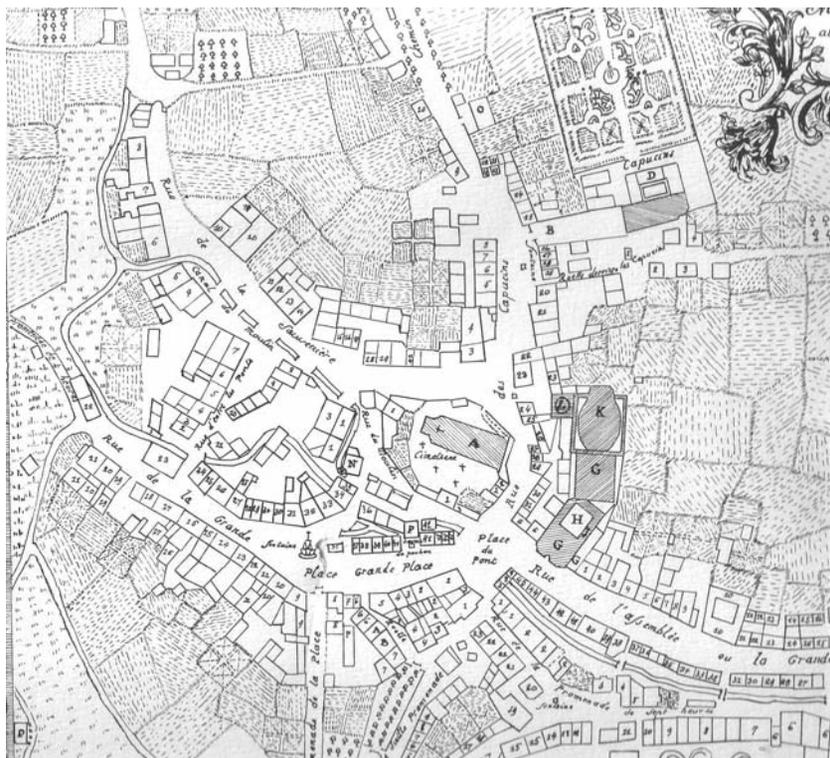


Illustration 12. – Plan Caro (1770) : centre de Spa.

Mon projet a été d'abord d'identifier les personnalités qui séjournèrent dans ces hôtels, auberges ou maisons particulières, en espérant en quelque sorte, dans le cas des écrivains, lier la plume et la pierre. L'idée de retrouver, de toucher des « lieux de mémoire » est naïve. Je l'assume. Il s'avéra rapidement que le projet était pour le moins entaché d'illusions. Un grand incendie, en 1807, avait détruit beaucoup des maisons construites ou restaurées dans les années 1760 et 1770. Un urbanisme entêté d'ouvrir les plus larges avenues à la pompe des souverains fit le reste. Les abords de l'actuel Casino et la rue Royale, ancienne rue de l'Assemblée, qui le prolonge, du même côté, en souffrirent particulièrement.

carrefour de l'Europe des Lumières. Les hôtes de la cité thermale au 18^e siècle. Organisé par la Société wallonne d'étude du XVIII^e siècle, Centre culturel de Spa, Salon bleu, 25-26 septembre 2012.

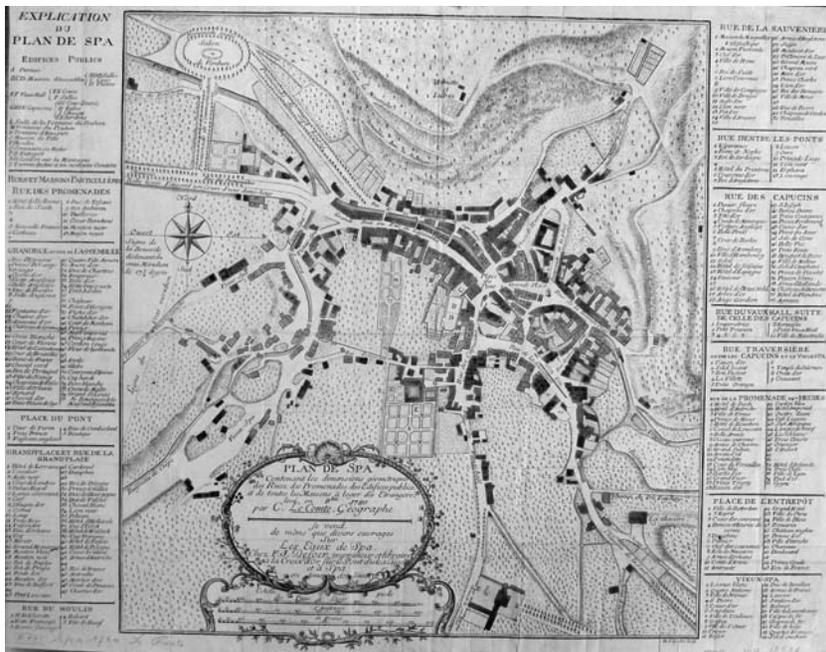


Illustration 13. – Plan Lecomte (1780).

On ne verra donc pas l'hôtel du Roi d'Espagne, numéro 1 de l'ancienne rue de l'Assemblée, détruit au XIX^e siècle, où Théodore Tronchin, le familier de Voltaire, le correspondant de Rousseau et Diderot, prit logement en 1777²⁶. Des membres de sa famille et des amis l'accompagnaient, pour lesquels fut loué l'hôtel du Prince d'Orange, qui se trouvait à côté. Parmi eux figurait François Tronchin, son cousin, qui avait constitué une des plus belles collections d'œuvres d'art d'Europe, en partie vendue à Catherine II, aujourd'hui à l'Ermitage. C'est dans son château des Délices que Voltaire séjourna de 1755 à 1760, où il écrivit le poème sur le tremblement de terre de Lisbonne. François Tronchin entretenait des relations particulières avec le pays de Liège puisqu'il était en correspondance d'affaires avec le peintre Nicolas de Fassin²⁷. Nous ne verrons pas non plus un hôtel où séjourna un autre médecin suisse non moins célèbre : Samuel Auguste Tissot, auteur du traité sur l'*Onanisme*, descendit en 1772 au Pélican, datant de 1768, démoli au XIX^e siècle²⁸.

Nous ne verrons ni la maison de la Fontaine d'or, détruite par l'incendie de 1807, qui se trouvait au n° 10 de l'ancienne rue de l'Assemblée, ni l'hôtel du Duc de Bavière, au n° 6, où le prince de

26. 29 juin 1777.

27. J'ai entrepris d'éditer cette correspondance. On trouve un « Chevalier de Fassin d'Altembrouck, Conseiller de Son Altesse le Prince-Evêque de Liège », parmi les visiteurs enregistrés le 27 août 1774.

28. 17 juin 1772.

Ligne descendit en 1774 et 1781. Cette année 1781 fut particulièrement faste, du point de vue des annales princières de Spa. Quelques têtes parmi les plus couronnées — dont Joseph II et Henri de Prusse, frère du roi — se pressèrent pour voir le héros littéraire du jour, l'abbé Raynal, auréolé du prestige de l'auteur condamné pour son *Histoire des deux Indes*. On aimerait, pour le clin d'œil, que le Duc de Bavière se soit trouvé à l'endroit où s'élève aujourd'hui un établissement doctement intitulé « Café de l'Europe ». Quant à la Fontaine d'or, elle avait accueilli auparavant Casanova.

En face de la Fontaine d'or, au numéro 32 de la même rue de l'Assemblée, se trouvait l'hôtel de la Cour de Manheim, que détruisit aussi l'incendie de 1807. En 1767 y descendent ensemble Marmontel et le marquis de Marigny (voir ill. 3, *supra*).

Si les autorités liégeoises montraient en matière de librairie une tolérance qui tenait davantage du laisser-faire, elles ne devaient pas non plus — mais le pouvaient-elles ? — être plus regardantes concernant les certificats de moralité de ceux qu'attiraient les ors de Spa. Rutledge et Gallien de Salmorenc avaient connu les prisons françaises.

L'empereur était indigné de cette indécence ; il avait dit nettement à la reine que cette maison était un vrai tripot²⁹...

On reconnaît ici la célèbre formule attribuée à Joseph II pour qualifier le logement des Guéménée, voire l'endroit où la princesse exerçait ses fonctions de « Gouvernante en survivance des Enfants de France », comme l'annonçait son inscription à Spa de 1774. Le train de vie des Guéménée — et les pertes d'argent auxquelles les jeux de Spa ne durent pas être étrangers — les entraînent en 1782-83 dans une faillite où ils perdirent, dit-on, la somme astronomique de 33 millions de livres. La princesse dut aussi abandonner sa charge de gouvernante, reprise par la non moins célèbre duchesse Polignac. La Polignac était aussi à Spa en 1782³⁰. Le roman *Les adieux à la reine* de Chantal Thomas, en 2002, et le film qui en a été tiré en 2012 ont consacré dans le grand public l'amour qui l'unissait à Marie-Antoinette.

Une autre visiteuse de Spa, qu'ont aussi mise à l'honneur les médias contemporains, a romancé la descente dans l'enfer du jeu. Georgiana Spencer, duchesse du Devonshire, « célèbre pour sa beauté et son esprit », garantit Wikipedia, publia sous l'anonymat, en 1779, *The Sylph*, où elle raconte le dégoût progressif que lui inspire la condition de femme mariée à un dandy volage. Ce qui se

29. Voir note 24.

30. 24 juillet 1782.

présente ici comme autobiographique ne constitue cependant pas — malheureusement pas — l'essentiel du film tiré de la vie de Georgiana Spencer, sorti en 2008 sous le titre *The Duchess*. Il serait indifférent que celle-ci ait passé à Spa, pour ainsi dire, une grande partie de ses vacances d'été, comme enfant et adolescente, si l'hôtel du Cornet, où sa famille séjourna régulièrement, n'était réputé un des plus animés cercles de jeux privés de la ville³¹. Se frotter aux divertissements très virils qu'y entretenait en outre le Cercle anglais ne représentait pas la meilleure formule éducative préconisée par Mesdames de Genlis ou Leprince de Beaumont. À son tour, la sœur de Georgiana, Henriette, succomba à la passion du jeu. Une toile d'Angelika Kaufmann représente en 1774 les deux jeunes filles en compagnie de leur frère (Georgiana avait vingt ans).

On imagine aujourd'hui ce que le peuple d'ancien régime pouvait ressentir devant l'étalage d'argent perdu au pharaon ou au biribi, inspirant un vertige comparable à celui que peuvent donner les bénéfiques engrangés par certaines sociétés ou les parachutes dorés de certains privilégiés. Nous arrivons à l'époque où la population liégeoise fixe son animosité envers le pouvoir sur le thème des jeux. On conteste le monopole accordé par le prince-évêque de Liège aux deux salles de jeux que sont le Wauxhall et la Redoute, quand un homme représentant la liberté d'entreprise, Noël-Joseph Levoz, se mêle d'ouvrir un troisième établissement. Portée devant le tribunal de Wetzlaar, l'affaire est considérée comme ouvrant dans la principauté l'époque proprement prérévolutionnaire.

Alors, que pèsent vraiment les protestations du prince de Ligne concernant les sentiments presque unanimes que lui portent ses sujets du Hainaut ? Sa bonacité lui fait écrire, dans les *Mémoires*, que les fêtes données en l'honneur du comte d'Artois, frère du roi et futur Charles X, lui « coûtèrent plus de cinquante ou de soixante mille francs », mais que le peuple s'en réjouit tout uniment, parce qu'il fut donné « à boire et à manger sur toutes mes pelouses pour quelques milliers de curieux ». L'un de ces divertissements suivit « une tournée charmante que je fis avec M. le comte d'Artois à Rocroy, à Spa, etc.³² ». Dans la foulée se présente un épisode qui susciterait le questionnement, si le prince n'était si pénétré de ses bons sentiments.

À propos de ce voyage de Rocroy, tout à coup, en allant de là à Spa, je rencontrai, au point du jour, une cinquantaine de paysans armés. Je crus que c'étaient des voleurs. M. le comte d'Artois n'avait pas d'armes ni moi non plus. Au moment que nous le

31. Née en 1757, Georgiana Spencer était à Spa en 1764, 1767, 1770, 1772 et 1773. Le séjour s'arrête en 1774 quand elle épouse William Cavendish.

32. Éd. Trousson, p. 127-129.

regrettions, cinquante vivats nous rassurent. C'était une bande de mes fidèles sujets, qui avaient mauvaise mine, mais bon cœur...

« Il n'y avait pas une ville dans la Belgique qui ne nous donnât une marque d'attachement », écrit-il dans ses *Fragments de l'histoire de ma vie*³³. Le même passage fait état de la réponse adressée à un officier invoquant un texte sur « l'honneur des nations ».

Un homme émet une note discordante dans un tel concert d'angélisme : cet avocat Masson, de Nivelles, qui publie un libelle où le prince ne reconnaît rien de lui-même : « J'étais un peu Jean foutre » et « à mon entrée de gouverneur du Hainaut, j'avais l'air d'un vieux Priape entouré de filles dont je m'entourais uniquement », et « j'avais été assez bête pour prendre de bonne foi des acclamations de : “ Vive le prince patriote ! ”³⁴ ».

Le comte de Mercy-Argenteau entendait clairement, quant à lui, ce que produisaient dans « l'opinion publique » les « frivolités » du comte d'Artois quand il se mettait en tête de chasser dans la forêt de Fontainebleau et d'y emmener le prince de Ligne, comme celui-ci le raconte dans les *Fragments de l'histoire de ma vie* publiés par Raymond Trousson³⁵.

Le même chroniqueur, en mai 1775, relate :

M. le comte d'Artois, qui ne s'occupe que de frivolités, a imaginé de venir souvent chasser le daim dans le bois de Boulogne. La proximité de Paris attire à ces chasses un nombre de jeunes gens, hommes et femmes. Le prince, après la chasse, donne à dîner dans de petites maisons de campagne situées dans ce même bois de Boulogne. Ces dîners, sans donner lieu absolument à des indécentes, sont cependant beaucoup trop gais. La reine n'a pu résister aux sollicitations pressantes que lui a faites M. le Comte d'Artois de venir à ces chasses, qui ne sont que des promenades. Quoique, comme de raison, Sa Majesté ne soit jamais restée à aucun des dîners qui terminent les chasses, cependant on a vu à Paris avec regret que la reine s'associât aux parties de plaisir de M. le Comte d'Artois, qui, par sa légèreté, perd de plus en plus dans l'opinion publique.

33. *Fragments de l'histoire de ma vie*. Établissement du texte, introduction et notes par J. Vercruysse, Paris, Champion, 2008, coll. « Champion Classiques », p. 153.

34. Éd. Ch. Thomas, p. 179.

35. *Lettres et pensées : d'après l'édition de Madame de Staël* suivi de *Fragments de l'histoire de ma vie*. Introd. et notes, chronologie et bibliogr. par R. Trousson, Paris, Tallandier, 1989, p. 311-312 ; *Fragments de l'histoire de ma vie*, op. cit.

L'indécence n'est jamais loin, avec un « jeune prince, dont la conduite empire journellement ».

Il passe son temps à courir les spectacles de Paris, et la semaine dernière, étant venu à la Comédie française, il retourna souper à Versailles, revint en ville à minuit pour se promener dans le jardin du Palais-Royal, où il resta jusqu'à quatre heures du matin, entouré de créatures de toutes les espèces. Cette équipée a fait beaucoup de bruit...

Comment concilier tout ceci avec l'enthousiasme qui va sous peu porter les mêmes braves gens du pays de « l'Entre-Sambre et Meuse », comme le prince l'appelle lui-même, à embrasser la cause de la France révolutionnaire ?

Ceux qui prirent la plume pour évoquer leur séjour à Spa présentent volontiers le « café de l'Europe » comme le merveilleux spectacle dû à une « lanterne magique », ainsi que l'écrit Madame de Krüdener³⁶. Mais le « vertige universel » qui « faisait danser, jouer, monter à cheval tout ce qui avait des jambes, de l'argent » favorisait l'illusion. J'ai omis de décrire ici l'enfilade de chambres où se nouent, se dénouent, s'entrecroisent les amours du « beau Lauzun », de son épouse Amélie de Boufflers, de sa maîtresse la comtesse Czartoryska, de son autre grand amour Sarah Lennox, de Madame de Sabran, qui rencontre le chevalier de Boufflers grâce au prince de Ligne, etc.

Mais le « laboratoire de liberté » que semblent dessiner toutes ces expériences n'est-il pas plutôt l'espace clôturé d'un repli ? Spa, « île des doux secrets et des fêtes du cœur », a déjà quelque chose du « pendu déjà mûr » que découvre Baudelaire, après Nerval, dans le *Voyage à Cythère*. N'y manque que l'enfermement fictif du château sadien. Spa, par une concentration exceptionnelle des désordres et des déclins, des liaisons dangereuses et des provocations cyniques, n'offrait-il pas surtout l'image d'un régime finissant, proche d'une toute naturelle implosion ?

36. Je dois cette information à Elena Gretchanaia et Catherine Viollet, « Voyageuses russes à Spa », *Colloque Spa, carrefour de l'Europe des Lumières. Les hôtes de la cité thermale au 18^e siècle*. Organisé par la Société wallonne d'étude du XVIII^e siècle, Centre culturel de Spa, Salon bleu, 25-26 septembre 2012. E. Gretchanaia y précise : « Il est probable que ce texte ait été rédigé après que M^{me} de Krüdener, après maintes pérégrinations à travers l'Europe, se soit installée dans son domaine à Kosse, en Livonie, ce qui eut lieu en mai 1818. Quelques fragments de ces souvenirs ont été publiés par Francis Ley dans ses ouvrages, d'après une copie établie par une des petites-filles de la baronne ; l'original n'a été publié par mes soins qu'en traduction russe. »

Texte

Que nous enseigne Casanova sur nous-mêmes ?

Texte de M. Philippe Lekeuche¹

Lorsqu'on aborde la destinée d'un grand homme du point de vue de la psychologie, le principal danger, c'est le réductionnisme : en appliquant une grille de lecture (qu'elle soit psychanalytique ou autre) sur la vie de cet homme, l'on risque de chercher à valider avant tout sa propre théorie en y faisant rentrer coûte que coûte l'individu en question. L'on prétend par là l'identifier et percer l'énigme de son destin. Ou encore, l'on souhaite expliquer les péripéties de son existence afin, sans doute, de se rassurer soi-même. De plus, si cet homme appartient à un siècle ancien, le risque est de projeter rétrospectivement sur cet individu des concepts et des notions apparus à une époque plus tardive, ce qui ne peut que fausser, par anachronisme, la vérité de cet homme et de son époque. Pour ce qui concerne Casanova, homme prototypique du XVIII^e siècle, cette prétention psychologisante se révèle vite boiteuse car il échappe à toute tentative de capture, il sauvegarde sa propre énigme ainsi que la complexité extrêmement riche et dense de sa personnalité.

Je connaissais mal Casanova et, lorsque mon ami Jean-Claude Hauc, romancier mais aussi éminent casanoviste, m'a proposé d'effectuer cette conférence, je fus quelque peu effrayé. Car je ne suis pas un casanoviste. J'étais plutôt ignorant et n'avais du

1. Philippe Lekeuche est Professeur de psychologie clinique à l'Université Catholique de Louvain – Institut de Recherches en Sciences Psychologiques (IPSY). Le présent texte est celui d'une conférence prononcée à Montpellier en septembre 2010 dans le cadre du festival international « Casanova forever ».

Vénitien qu'une vague idée : selon l'imagerie populaire, il incarnait à mes yeux le séducteur accompli, l'extraordinaire tombeur de femmes. Je me suis donc mis au travail, lisant à son sujet un certain nombre d'ouvrages et d'articles.

Durant des mois, je n'ai pas éprouvé de sympathie ni d'empathie pour le personnage, qui me semblait aux antipodes de ma « famille » spirituelle. Casanova m'apparaissait comme un hédoniste pur. Il refusait la dimension tragique de l'existence humaine. Cela me mettait mal à l'aise. En effet, pendant dix années de ma vie, je me suis consacré au soin des grands toxicomanes ; puis, pendant huit ans, j'ai travaillé en psychiatrie lourde m'occupant de la psychothérapie psychanalytique des schizophrènes. Actuellement, à côté de mon travail universitaire, je suis psychothérapeute dans un Centre de santé mentale. Par mon métier, je suis donc sans cesse confronté au tragique de l'existence, à la souffrance humaine, et le fait de me trouver dans la compagnie d'un individu qui évite perpétuellement cette dimension me troublait, m'agaçait même et ne favorisait pas ma sympathie pour lui. En fait, je réduisais déjà Casanova sans m'en rendre compte.

Mon sentiment vis-à-vis de lui a lentement changé lorsque je parvins à lui restituer sa complexité extraordinaire. Peu à peu, même si notre homme (cela se confirme bien) se situe ailleurs que dans le tragique, je me suis rapproché de lui. Si Casanova n'est point un héros tragique au sens des Grecs, sa vie fut néanmoins parcourue de drames et il ne fut pas épargné par les épreuves et la souffrance.

Mon approche consista donc à le découvrir, à l'écouter, à me mettre à son enseignement, avec une question : *qu'est-ce que Casanova peut nous apprendre sur nous-mêmes, sur la condition humaine ?*

Je me résolus à ne pas tenir sur lui un discours universitaire, un discours supposé savoir : et si c'était plutôt Casanova qui savait ? Peut-être bien... Alors a surgi ici un autre écueil : il ne faut pas faire de Casanova un maître. Pourquoi donc ? Parce que, me semble-t-il, lorsqu'il aime quelqu'un (une amante, un homme qu'il respecte), Casanova ne prend pas le pouvoir sur cet être, il ne cherche pas à exercer sur lui une emprise quelconque. Quand il se fait manipulateur ou charlatan, quand il joue au maître (songeons ici à l'épisode bien connu de Madame d'Urfé), c'est qu'il n'éprouve pas d'amour pour la personne en question.

À vrai dire, il vaut mieux considérer Casanova comme un témoin et son *Histoire de ma vie* comme un legs à l'humanité, un témoignage. Son « récit de vie » est à déchiffrer car il était destiné à délivrer un message, un éclairage sur la condition humaine, aux hommes qui

viendraient après sa mort. Nous sommes en droit d'essayer de comprendre certains aspects de ce destin exceptionnel et la théorie psychanalytique peut nous y aider parce qu'elle est d'abord écoute, accueil, compréhension et non point une grille qui phagocyte et capture un sujet humain pour le réduire à un schéma théorique, le disséquer et le simplifier.

Avant d'explicitier en quoi Casanova est aussi un grand psychologue, un « connaisseur de l'âme » (« *Seelenkunder* » aurait dit Freud), je voudrais d'abord souligner qu'il ne se laisse pas classer dans quelque catégorie psychopathologique que ce soit.

Quel diagnostic ?

Tout d'abord, *il n'est pas fou* (psychotique). Certainement pas schizophrène : son « Moi » n'est pas dissocié (morcelé) ; au contraire, Casanova dispose d'une identité forte. Les multiples pseudonymes dont il use et les divers rôles qu'il joue sur le théâtre du monde ne sont pas les signes d'un morcellement ou d'une inconsistance. Casanova a conscience de sa singularité extrême et il travaille sans cesse à la développer. Par ailleurs, il eut très tôt un but, une direction dans la vie. Dès l'âge de onze ans en effet, il éblouit sa mère Zanetta en improvisant un vers latin, un pentamètre : « Ce fut mon premier exploit littéraire, et je peux dire que ce fut dans ce moment-là qu'on sema dans mon âme l'amour de la gloire qui dépend de la littérature » (I, p. 103-104). Le fil rouge de sa vie, c'est d'acquérir l'immortalité par la littérature. Il n'est pas non plus paranoïaque car il s'attribue à lui-même (et non aux autres) la responsabilité de ses malheurs : « Il ne m'est rien arrivé de malheureux dans toute ma vie que par ma faute (...) » (II, p. 193). Il n'est pas non plus *névrosé*. Il dispose en effet de la capacité de jouir de la vie, de connaître la satisfaction sexuelle (c'est le moins qu'on puisse dire !). Mais surtout, le refoulement ne domine pas son existence, ni l'inhibition : au contraire, il demeure capable de sublimation et de création tout au long de sa vie. Sublimation dans le domaine de la culture et des Lettres mais aussi dans l'amour pour une femme comme le montre l'affection qu'il vouera (encore en pleine vigueur libidinale) à la jeune et désirable Charlotte de Lamotte. Casanova n'est pas non plus un *pervers* qualifié. Certes, il joue avec la Loi. Il respecte l'autorité du prince et des lois des pays qu'il parcourt tout en flirtant avec les interdits ; il n'a que faire de la morale sociale même s'il a des valeurs et une éthique personnelle originale qui tient compte de l'autre. À ce sujet, Chaussinand-Nogaret écrit : « La contradiction n'est pas perverse ; elle est celle de tout son siècle qui conjugue sans effort et sans penser à mal rébellion et assujettissement, révérence et irrespect (...) » (III,

p. 269) On ne saurait ici parler de déni pervers. Et puis, il n'y a pas de haine chez Casanova, ni de désir d'emprise, de capturer l'objet sexuel pour le mettre à mal (aucun sadisme). Le plus souvent, chez lui, sexualité et sentiment amoureux se conjuguent. Aussi Casanova méprise-t-il le « séducteur de profession » qu'il considère comme « un homme abominable » (II, p. 77). Enfin, il n'est pas non plus *psychopathe*. D'une part parce que Casanova, quand il le veut, montre qu'il sait avoir le sens de ses responsabilités, faire preuve d'un retour sur soi et d'autocritique. Mais surtout, il n'est pas dans la pure décharge comportementale et le passage à l'acte. N'écrit-il pas : « Le seul homme est susceptible du vrai plaisir, car doué de la faculté de raisonner, il le prévoit, il le recherche, il le compose, et il raisonne dessus après en avoir joui » (II, p. 208). Autrement dit, la pratique du plaisir et de la jouissance se trouve inscrite chez lui dans un projet philosophique construit, pensé, réfléchi au sein du langage.

On ne peut donc pas enfermer Casanova dans une catégorie psychopathologique. À l'inverse, on pourra retrouver chez lui certains traits relevant de chacune d'elles. Soyons brefs : comme le *psychopathe*, il souffre d'une grande labilité d'humeur passant assez rapidement du pôle dépressif au pôle maniaque et réciproquement ; il s'efforce de vivre dans l'instant présent, la répétition, le temps cyclique ; comme le *pervers*, il est centré et fixé sur la quête de l'objet sexuel ; comme le *névrosé* hystérique, il joue de multiples rôles, il est en recherche du maître afin de le disqualifier (cf. à ce propos l'épisode de sa rencontre avec Voltaire) ; enfant, il a perçu son père comme faillible et défaillant (« châtré ») ; la question sans réponse qui l'anime toujours est bien : « Qu'est-ce qu'une femme ? » ; elle le renvoie à sa propre féminité et à la bisexualité psychique caractéristique de l'être humain en général, bisexualité qui se trouve plus fortement accentuée chez l'hystérique (homme ou femme) ; comme le *psychotique*, il se révèle extrêmement narcissique, à la fois fragile et inflatif (« Être tout ») : tout doit tourner autour de lui, centre du monde, il est sensitif (hyper-susceptible), il est aussi hypersensible au signifiant, aux mots, aux inflexions subtiles du langage qui trahissent la face cachée de l'interlocuteur.

Ainsi donc, il y a chez Casanova, un peu de tout, une plasticité psychique, une circulation nosographique, la dialectique tempérée, voire harmonieuse ou esthétique, de différents aspects diagnostiques. Ce qui signifie, d'un point de vue freudien, la présence, en fait, d'une bonne santé mentale pour ne pas dire d'une « normalité » (mot quand même suspect)... sidérante ! « Normalité » de Casanova ? Admettons-le, pourvu qu'on la reconnaisse comme paradoxale, c'est-à-dire comme *une normalité anormalement monstrueuse*...

Casanova psychologue

Comme je le disais, Casanova se révèle être un fameux psychologue. Je ne m'attarderai pas sur le fait qu'il avait la capacité de saisir avec finesse et rapidité la psychologie de l'individu auquel il avait à faire ou encore les caractéristiques des peuples qu'il observait au cours de ses voyages. Nous resterions alors dans le domaine d'une psychologie de la conscience. Mais Casanova — cela est remarquable et m'a frappé —, avait le don de faire une sorte de métapsychologie avant la lettre ou du moins de s'en approcher. Pour Freud, la « métapsychologie » est une psychologie qui pénètre à l'arrière-plan de la conscience et qui appréhende les forces cachées qui mettent en forme une destinée humaine. Bien sûr, Casanova ne disposait pas des concepts de « pulsion » et d'« inconscient » mais certaines de ses considérations, sur le bonheur, le malheur, le plaisir, la liberté, le déterminisme, participent avant l'heure de l'esprit de la psychanalyse. Lors de ses conversations avec Voltaire, Casanova se montre meilleur psychologue que ce dernier lorsqu'il soutient que l'homme ne peut se passer de superstition et de chimères et que, si on les lui enlève, il faut bien les remplacer par autre chose. Ce à quoi Voltaire s'oppose à tort méconnaissant les ressorts de la psychologie humaine. Freud lui-même, dans son livre *Malaise dans la culture*, soulignera que l'homme ne peut vivre sans stupéfiants, sans drogue quelconque ou sans illusion sans lesquels la vie et la souffrance deviendraient vite insupportables.

Lydia Flem, dans un des passages de son remarquable ouvrage (*Casanova ou l'exercice du bonheur*), dans un paragraphe intitulé « Casanova philosophe », reprend une citation de notre homme qui présente des accents tout à fait freudiens :

Ceux qui disent que la vie n'est qu'un assemblage de malheurs veulent dire que la vie même est un malheur. Si elle est un malheur, la mort est donc un bonheur [Casanova critique alors « ces gens-là »] (...). Si le plaisir existe, et si on ne peut qu'en jouir en vie, la vie est donc un bonheur. Il y a d'ailleurs des malheurs ; je dois le savoir. Mais l'existence même de ces malheurs prouve que la masse du bien est plus forte. Je me plais infiniment quand je me trouve dans une chambre obscure, et que je vois la lumière au travers d'une fenêtre vis-à-vis d'un immense horizon (II, p. 195).

Il est à souligner que Casanova parle ici d'« assemblage de malheurs », de « masse du bien » et qu'il met l'accent sur le contraste bonheur/plaisir versus malheur. Sa conception est dynamique et quantitative, elle envisage un rapport de force

malheur/bonheur, les mots « masse » et « assemblage » indiquant la quantité relative des forces en opposition. Casanova souligne également le contraste, la dialectique, entre bonheur et malheur, tout comme chez Freud où le « principe de plaisir » est en réalité nommé « principe de plaisir-déplaisir », à savoir que c'est le rapport quantitatif et le contraste entre les deux qui autorise la présence du plaisir : sans le déplaisir, le plaisir ne saurait avoir lieu.

On pourrait donc faire l'hypothèse, certes à valider ou à infirmer, que pour Casanova l'existence humaine se déroule à l'intérieur d'un champ de forces antithétiques qui traversent l'individu et ne relèvent pas entièrement de sa volonté.

Il est un autre thème à propos duquel on va retrouver pareille tension et dialectique. C'est celui qui concerne la question de la liberté. D'une part, il y a la réplique cinglante de Casanova à Voltaire : elle est remarquable. Voltaire met en doute la liberté des citoyens de Venise, il déclare à Casanova : « personne à Venise ne peut se dire libre » (IV, p. 100) ; ce à quoi Casanova répond : « Cela se peut ; mais convenez que, pour être libre, il suffit de se croire tel. » Ici encore, Voltaire n'est pas d'accord et affirme que les deux hommes envisagent « la liberté sous un point de vue fort différent » (IV, p. 100-101). Comme le souligne Lydia Flem, en vieillissant Casanova se demandera si la liberté n'est pas une illusion, un fantôme : « C'est un fait hors de question qu'une âme noble ne croira jamais de pouvoir n'être pas libre. Et cependant qui est celui qui est libre dans cet enfer qu'on appelle monde ? Personne. Le seul philosophe peut l'être, mais par des sacrifices qui ne valent peut-être pas le fantôme liberté » (II, p. 194).

D'autre part, à propos de la liberté, il existe chez Casanova une tension interne puisque, contre le déterminisme, il écrira : « C'est nous qui sommes les auteurs de notre soi-disant destin... (...). Je ne peux pas en conscience me reconnaître pour machine » (II, p. 194). L'homme n'est-il que le jouet du sort et des circonstances ? Pas vraiment. Mais il se trouve quand même en partie déterminé par une instance supérieure, une combinatoire qui régit « une incessante démultiplication des possibles » (I, p. 171) : c'est la « Fortune » et, pour ce qui lui arrive de bien et de bon, Casanova peut même envisager l'action d'une « Providence ».

L'on voit bien que Casanova essaie de penser la conjonction de la liberté et de la nécessité (déterminisme). Ici aussi, il y a deux forces en présence et tout est affaire de proportion. « Pour être libre, il suffit de se croire tel » : on retrouve déjà ici le côté illusoire de la liberté. Pour Casanova, à un degré premier, très pragmatique, la liberté est la possibilité de circuler sans se faire arrêter. À un second degré se pose la question de la liberté intérieure, subjective. C'est la

liberté au sens fort et, pour lui, elle existe mais n'est que relative. Elle n'est pas absolue.

La liberté est avant tout un concept philosophique et certainement pas psychanalytique. Ce qui ne veut pas dire que Freud la niait ; au contraire, selon lui, une fois le refoulement supprimé, l'homme se trouve devant un choix : céder ou non à la pulsion, renoncer ou passer à l'acte (réaliser ou non son fantasme). Quant à Lacan, qui refuse de théoriser sur la liberté puisqu'elle n'est pas un concept analytique, il ira jusqu'à dire qu'elle est le « délire » du névrosé commun... qui se croit libre. La superbe réplique de Casanova à Monsieur de Voltaire est lacanienne avant Lacan mais surtout elle affirme une idée très profonde : la liberté est d'abord affaire de foi, de croyance. Celui qui ne se croit pas libre ne parvient pas à l'être ; celui qui se croit libre a une chance de le devenir. Ici aussi, Casanova, en prenant en compte la dialectique entre le déterminisme et la liberté, en déterminant la liberté par la position subjective de l'individu, s'inscrit dans la Modernité et, sans le savoir et bien avant l'heure, dans l'esprit de la psychanalyse : telle est la condition humaine, l'illusion a infiltré la liberté, c'est inévitable, mais elle ne l'a pas détruite.

Au fil des mois de mon compagnonnage avec Casanova, et tout au long de mes lectures, j'ai découvert un homme lucide, un penseur profond, tout le contraire d'un individu superficiel. C'est un homme de son Temps, de l'époque des Lumières, il incarne un type humain voué à l'Universel : ses écrits toucheront à l'Histoire, à la sociologie des mœurs, à la philosophie, aux mathématiques, à ce qui est pour lui la « science » de l'amour, du plaisir et de la jouissance.

Casanova et les femmes

On n'a pas cessé d'être fasciné par son rapport aux femmes et l'on a beaucoup écrit à ce propos. Aussi je ne voudrais pas ici répéter des choses déjà dites ailleurs avec beaucoup d'intelligence et de finesse. J'en ai retenu qu'il ne recherchait pas « La » Femme (Lacan dira : « La Femme n'existe pas »), La Femme imaginaire, parfaite, fantasmatique. Casanova aime *des* femmes réelles telles qu'elles sont. Il a aimé chaque femme qui compta pour lui en tant qu'unique et absolument singulière. Il s'est montré prévenant, généreux, attentif, respectueux vis-à-vis des femmes qu'il avait aimées (je ne parle pas ici des aventures furtives, des dérapages et impulsions érotiques, des passades, des viols et des amours de carrosse). C'est une banalité de dire que Casanova fut fasciné par le mystère du féminin, de la féminité. Le psychanalyste pourra s'en donner à cœur joie en investiguant son rapport à la mère absente (absente plus que perdue

d'ailleurs) et au père défaillant qui ne joua pas son rôle. Je ne suivrai pas cette piste sans pour autant la dénigrer, préférant la laisser à d'autres.

Une chose est sûre et peut être affirmée en dehors de toute « interprétation sauvage », rapide et facile (Freud). Très tôt il y eut chez Casanova deux courants psychiques qui doivent être distingués même s'ils ne sont pas indépendants l'un de l'autre : d'une part, sa vocation littéraire ; d'autre part, son immense amour pour les femmes. Ces deux courants, nous y reviendrons plus loin, se trouvent conjugués : dès le départ en effet sa virtuosité littéraire fut un moyen de captiver et de récupérer sa mère. Quant à son amour des femmes, il était vectorisé par le désir de les libérer, de leur rendre hommage, de leur rendre la parole, de leur permettre, à travers le plaisir, d'épanouir leur féminité. Cela contre la morale ambiante, l'hypocrisie, le mensonge, la culpabilité et la haine du sexe. Le vieux Freud, au seuil de la mort, posait « la » question dans son carnet de notes : « *Was will das Weib ?* » (« Que veut la femme ? ») ; il avouait ne pas savoir... Car une femme demeure, à elle-même, sa propre énigme. Casanova est mort, lui aussi, sans l'avoir percée.

Il y a chez Casanova un pôle très *narcissique* : il n'existe, ne devient lui-même, que par les femmes ; sans elles il a l'impression de n'être plus rien : abattu, il se déprime, se trouve anéanti ; avec elles et par elles, il devient lui-même. On songe ici au vers sublime de Louis Aragon : « La femme est l'avenir de l'homme. » Mais il y a en même temps chez Casanova un pôle *objectal* : la femme choisie compte absolument, elle est investie pour ce qu'elle est dans sa singularité radicale, il s'agit de la faire advenir à elle-même. Ce que Casanova découvre et expérimente, sans vraiment le théoriser, c'est que *la femme* (avec un petit « l » et un petit « f ») *est là pour empêcher l'homme de mourir tout de suite*, qu'elle est absolument du côté de la vie. Bien sûr, il existe aussi des femmes castratrices, telle cette Charpillon à Londres qui s'est moquée de lui et l'a poussé à l'idée du suicide. Mais elle fut justement l'exception qui confirma la règle. Et, jusqu'au bout, Casanova a tenté de la sauver de la haine qui habitait en elle.

Une quête infinie

Je me suis demandé, après plusieurs mois de réflexion, quelle était la raison profonde qui faisait que Casanova passait sans fin d'une femme à l'autre. L'on pourrait très facilement répondre que, ce qui l'intéresse, c'est la « chasse », la conquête, le refus de se laisser attacher. Ce n'est pas tout à fait faux mais cela reste superficiel. On

sait combien il n'aimait pas, justement, le « séducteur professionnel », le « prédateur », ce qu'il ne fut jamais. L'on pourrait aussi soutenir que Casanova déjoue tout manque, toute castration et qu'il met fin à une relation avant que celle-ci ne réactive cette réalité psychique qui rappelle qu'il y a du manque, de la castration, de la frustration, de l'incomplétude. Que personne n'y échappe. Certes, un individu peut vivre dans l'évitement, le déni de la finitude, de cette vérité structurellement inscrite dans notre condition : « Nul ne peut ni tout être, ni tout avoir » (ce que les psychanalystes appellent la castration symbolique).

Mais enfin, Casanova en avait bien conscience, il n'était pas idiot. Il a toujours su que la mort était là, « quelque part », que la vie était faite de frustrations, d'échecs, d'insatisfactions. Le récit de sa vie nous le montre. Enfant, il a connu la maladie (graves hémorragies nasales), l'abandon par sa mère idéalisée, l'absence, la solitude, la proximité de la mort. Dès le départ, il fut en sursis, un survivant. Je ne crois pas du tout qu'il se mit ensuite à dénier, méthodiquement, la castration (ce « pire-que-la-mort » pour un mâle) afin de sauvegarder, comme le fait le vrai pervers, un fantasme de toute-puissance au détriment de l'objet sexuel qu'il s'agit d'humilier, voire de détruire.

On ne peut pas comprendre Casanova si l'on ne perçoit pas qu'en doublure de sa vie (doublure au sens du vêtement) subsistent de manière continue une culpabilité secrète, la nostalgie pour une « Venise perdue », la douleur de la perte, la conscience du temps qui passe et de la mort, *un fond mélancolique sans remède*.

Lydia Flem écrit très justement : « L'idée que tout a une fin lui fait horreur » (II, p. 213). Casanova en a perpétuellement conscience. Sa passion de vivre dans l'instant, de multiplier les plaisirs, de briller, de jouir de la vie, n'est pas un déni de cette conscience de la fin. D'abord, ne l'oublions pas, le déni pervers est un mécanisme inconscient ; or Casanova reste lucide. Il y a chez lui la doublure cachée du vêtement, les drames d'une enfance trop tôt mûrie ; et puis il y a aussi l'éclat visible de la parure : la brillance, le regard de l'autre, la fascination, le désir éclatant à la vue, le désir de subjuguier, d'hypnotiser. L'envers et l'endroit : les moments *dépressifs* terribles, toujours brefs, et les fêtes *maniaques* ; l'immobilisation, les retraites provisoires (parfois dans un monastère), et les mouvements effrénés à travers toute l'Europe jusqu'en Russie.

Comme une fracture, une brisure, que Casanova cache au tout-venant et de laquelle il tire sa profondeur et son humanité. L'enfance l'avait trop tôt confronté à l'absence ; la vieillesse l'y ramènera. Il deviendra, sinon un sage (je ne le pense pas du tout), du moins plus mûr, plus lucide encore, plus vrai avec lui-même.

Je me suis donc demandé pourquoi Casanova changeait tout le temps de femmes. J'ai écarté l'hypothèse du donjuanisme, de la quête perpétuelle de l'objet perdu (même s'il y a un peu de ça chez lui — comme chez tout le monde d'ailleurs quoique à un moindre degré). J'ai écarté l'hypothèse d'un personnage instable et superficiel ainsi que celle du jouisseur pur.

Après plusieurs mois de fréquentation (car Casanova occupait mes pensées presque chaque jour), une hypothèse se construisit progressivement dans mon esprit. En effet, j'arrivais à un point de butée que je décrirai ainsi : je me trouvais face à un homme terriblement vivant, jouissant d'une santé spirituelle, intellectuelle, intense, d'une santé physique et sexuelle impressionnante. *La libido, la pulsion de vie, était chez Casanova quasiment monstrueuse.*

Une question surgit donc en moi : *où donc était passée sa pulsion de mort ?* Je confiais ma question à mon ami Jean-Claude Hauc qui attira mon attention sur la compulsion de répétition chez notre homme, la compulsion de répétition — cette propension à vivre dans la répétition de certains scénarios qui font souffrir — étant un phénomène observé par Freud chez ses patients, phénomène qui contraignit Freud à postuler l'existence d'une pulsion de mort.

Oui, certes, il y avait bien chez Casanova quelque chose de répétitif qui lui procurait à la fois du plaisir mais aussi de l'abattement, de la souffrance, des dépressions furtives et ponctuelles. Quelque chose de répétitif, comme une lassitude, une usure profonde, que Casanova mettra sur le compte de l'âge, de l'affaiblissement de son « suffrage à vue », de sa capacité de séduire par le simple fait d'être aperçu par une femme. La pulsion de mort était au travail chez lui comme chez chacun : il le sut très tôt. Il en prit conscience de manière marquante à l'âge de trente-huit ans, lors de son épisode avec la Charpillon au terme duquel il voulut réellement se suicider.

En réalité, dès la petite enfance, étant donné sa maladie hémorragique nasale, il avait senti, obscurément pressenti, la mort déjà à l'œuvre dans son corps.

Durant sa vie adulte, il s'est efforcé de vivre dans l'instant parce qu'il savait que le temps chronologique, la « flèche du temps », avait pour horizon la mort. Toute durée, tout écoulement, tout déroulement chronologique, conduisait à l'anéantissement. Il le sut toujours, ne l'oublia jamais. Alors s'engagea chez lui une lutte formidable contre la pulsion de mort : nostalgie, culpabilité, temps qui passe... Pourtant Casanova savait que, malgré tout, l'ennemi intérieur poursuivait son travail en sous-œuvre.

Voilà donc pourquoi une liaison ne pouvait durer : c'eût été laisser à la pulsion de mort le temps d'infiltrer la relation. Chaque relation

devait être nouvelle, ingénue, chaque histoire d'amour devait être vraiment comme la première : pas question de comptabiliser les maîtresses et les conquêtes. Chaque femme sera unique et la première. Casanova voulut toute sa vie déjouer la mort et, même au grand âge, il y parvint dans la vieillesse : l'écriture de ses *Mémoires* le propulsa dans la postérité, l'au-delà de sa mort. Il a toujours clairement visé la gloire et l'immortalité littéraires.

Déjouer la mort

Attardons-nous un instant sur la pulsion de mort que Freud introduisit dans son essai *Au-delà du principe de plaisir* en 1920. Comme je l'ai souligné, Freud est parti de l'observation que certains sujets répétaient malgré eux des comportements qui ne leur apportaient aucun plaisir mais leur occasionnaient plutôt de la souffrance. C'était là l'échec du principe de plaisir. Jusque là, Freud avait cru que le principe de plaisir était le grand maître de la vie psychique. Il dut déchanter : une force originelle, mystérieuse, interne à l'organisme, est au travail dès l'émergence de la vie et elle conduit l'individu à la mort, à l'état anorganique. La mort est le but de la vie (comme chez Schopenhauer que cite Freud) et la vie n'est qu'un détour, une lutte constante pour retarder l'instant final.

Nombre de psychanalystes, et non des moindres, sont encore aujourd'hui opposés à l'idée qu'une pulsion de mort est au travail dès l'émergence de la vie même. Ils considèrent cette hypothèse théorique comme une fiction, une spéculation freudienne. Mais la clinique des grands toxicomanes et des schizophrènes nous convainc que le concept de pulsion de mort, cette puissance dissociative, de fragmentation du corps et de l'esprit, renvoie à une réalité. La libido, la sexualité, va dans le sens de la vie tandis qu'une force sourde et muette travaille à miner cet élan vital. Certes, il faut bien reconnaître que Freud ne parvint pas à fonder théoriquement l'hypothèse de la pulsion de mort et que son essai nous laisse perplexe sur le plan épistémologique.

Cependant Freud émet dans son célèbre texte une idée qui nous intéresse énormément s'agissant de Casanova. S'appuyant sur les travaux de biologistes de l'époque (1920) qui mènent des expériences sur les organismes élémentaires (protistes), Freud souligne que la copulation, ou en tout cas la fusion de deux cellules, aurait un effet régénérateur, un effet de réparation par rapport à l'usure naturelle de la cellule. Autrement dit la fusion érotique, l'œuvre de la pulsion de vie, neutraliserait la pulsion de mort. Transposé à l'échelle humaine cela signifierait que l'union sexuelle aurait un effet positif de régénération cellulaire allant dans le sens

de la vie. Grossièrement dit, l'accouplement procurerait un regain de vie, régènerait l'individu, *userait sa mort* (VII, p. 60-61, 63, 69-70). À l'inverse, Freud mentionnera ailleurs dans son œuvre que trop de sublimation peut se révéler dangereux car la sublimation libère de la pulsion de mort dans le Moi (V).

Me souvenant de ces considérations freudiennes, je me suis dit que, si Casanova pratiquait le sexe à outrance, c'était dans le but de rester jeune, de neutraliser la pulsion de mort. De régènerer perpétuellement l'autre et soi-même, de faire à l'autre un don de vie. Mais c'est là un travail sans fin, il faut sans cesse renouveler l'expérience, créer toujours du nouveau, car une relation érotique qui perdure laisse le temps à la pulsion de mort, à l'entropie ou à l'usure, d'infiltrer ladite relation. Changer sans cesse de femme est une manière de déjouer la mort, d'arroser de libido, toujours à nouveau, la pulsion de mort afin de l'affaiblir. Si l'objet change, si tout est toujours nouveau, si l'usure est écartée, la mort n'a pas le temps de miner l'appétit libidinal de vivre. Ainsi, les changements d'objets d'amour ne sont pas, chez Casanova, le fait d'une frivolité, ni d'une perversion ou d'un désir de conquête mais ils répondent à une nécessité vitale : vivre le plus intensément possible et d'une vie à l'état le plus pur, la plus dégagée des forces de mort qui risquent de l'infiltrer. *Vivre, vivre, vivre.*

Deux courants psychiques

Comme je l'ai déjà souligné, toute la vie de Casanova est traversée par deux courants psychiques : d'une part, le courant érotique dont nous venons de parler qui se situe plutôt du côté du sexuel et de la vie ; d'autre part le courant littéraire qui se situe davantage du côté de la sublimation et de la mort. Les deux courants sont articulés l'un à l'autre. Nous l'avons vu, dès l'âge de onze ans, il séduit et éblouit sa mère qui avait tendance à le délaisser et à le dévaloriser en improvisant un vers latin. Lydia Flem (II, p. 38) raconte ainsi l'épisode :

À souper, un Anglais, homme de lettres et fin latiniste, note un vieux distique et le donne à lire à Giacomo :

Discite grammatici cur mascula nomina cunnus

Et cur femineum mentula nomen habet

(Apprenez-nous, grammairiens, pourquoi « cunnus » est masculin

Tandis que « mentula » est féminin)

Le jeune érudit, après un moment de réflexion, écrit ce pentamètre :

Disce quod a domino nomina servus habet

(C'est que toujours l'esclave a le nom de son maître)

Toute la table s'esclaffe, s'étonne de tant de précocité et acclame bruyamment le jeune héros que l'on avait connu presque imbécile et qui, en deux ans, s'est si bien dégourdi. Zanetta offre une montre en or au maître, l'abbé Grimani donne à Giacomo quatre sequins pour s'acheter des livres.

On voit que, dès l'origine, la production littéraire chez Casanova est en prise sur la question sexuelle et la différence des genres et que briller littérairement permet de conquérir l'estime et l'affection de sa mère, la première des femmes.

Toute sa vie durant, Casanova écrira, prendra des notes sur les événements qu'il vit (notes qu'il intitule ses « capitulaires »), ce qui laisse penser que le projet des *Mémoires* (qu'il ne commença à rédiger en français qu'en 1789 à soixante quatre ans) couvait et mûrissait peu à peu et depuis longtemps. Casanova fut, sa vie durant, un écrivain constant qui mit en relation sa vie et l'écriture. Il espérait la gloire, l'immortalité littéraire et sa reconnaissance posthume par l'Europe entière.

Écrire forme sans doute le but ultime de son existence. Sa vie même devint une machine à produire des phrases inouïes telles que celle-ci : « Je riais en moi-même de ce que je trouvais de mes fils par toute l'Europe » (III, p. 382). Son écriture n'est pas purement fictionnelle, elle renvoie à une réalité vécue ; une telle phrase est le fruit de la vie et non pas d'une idée fantasmagorique produite uniquement à la table de l'écrivain. Casanova, s'il est trompeur, menteur, manipulateur, charlatan avec certaines personnes, a cependant le souci d'être vrai ; du souci de la vérité, il aimait à répéter qu'il était « le seul Dieu que j'adore » (III, p. 416-417). Il dénoncera d'ailleurs, dans une note retrouvée par Arthur Symons, la lâcheté, l'hypocrisie et la duplicité de Voltaire en matière de religion puisque, sur son lit de mort, il aurait fait appel au secours de l'Église (IV, p. 132). Si Casanova, comme tout écrivain, arrange et aménage la réalité vécue, il n'empêche que, pour ce qu'il considère être l'essentiel, il s'efforce toujours d'être véridique.

De 1789 à 1797 il rédige son *Histoire de ma vie jusqu'à l'an 1797* (intitulé que Casanova inscrivit sur la page de garde de son manuscrit). Vieux, ayant perdu sa faculté de séduire, il a trouvé refuge au Château de Dux, en Bohême, comme bibliothécaire du comte de Waldstein. Il écrit ses *Mémoires* treize heures par jour et en français. Mais il faut souligner que Casanova crée là une langue littéraire personnelle, un style tout à fait unique. Guy Chaussinand-

Nogaret y voit « un idiome *sui generis*, le franco-casanovien » (III, p. 323-324). Casanova est à l'œuvre, il est dans la sublimation et, en même temps, la puissance d'Éros anime son ouvrage. En faisant œuvre, en réalisant un legs destiné à la postérité, à la libération de l'humanité, Casanova se joue encore de la mort : il saute par delà sa propre fin corporelle qui s'annonce. Mais surtout, il devient enfin « Casanova » : c'est une naissance, une auto-crédation de soi par la médiation d'une « identité narrative » (Paul Ricœur) qu'il construit au fil de l'écriture.

Dans son remarquable ouvrage consacré aux *Aventuriers et libertins au siècle des Lumières* (VI), Jean-Claude Hauc décrit ce type humain caractéristique du XVIII^e siècle : l'aventurier, cet homme qui circule à travers l'Europe, à la fois joueur, escroc, espion, diplomate, militaire, jouisseur, etc., un homme polymorphe au Moï-caméléon, un homme qui joue sa vie et bien souvent la risque, à la fois lâche et téméraire. Citons quelques-uns parmi les plus connus de ces phénomènes comme le comte de Saint-Germain, Cagliostro ou Ange Goudar. Casanova en constitue le paradigme, le spécimen extraordinaire. En circulant à travers toute l'Europe, il incarne par excellence l'« Européen » naissant et devient, de par sa grande culture, son érudition et son statut d'homme de lettres, « le passeur des Lumières » selon l'excellente expression de Chaussinand-Nogaret (III, p. 134).

Mais si Casanova l'emporte sur tous les autres aventuriers quant à sa renommée au regard de la postérité, c'est parce que, avec l'« histoire de ma vie », il se révèle un immense écrivain et ses *Mémoires* tiennent une place de choix parmi les chefs-d'œuvre de la littérature universelle. Son livre n'est pas seulement une affaire de littérature, un texte au style unique, une voix naissant de l'invention d'une langue, une méthode pour penser en profondeur la condition humaine et ses avatars.

Son livre est un chef-d'œuvre parce qu'il constitue un laboratoire où se déroule une espèce d'opération alchimique : la vie même, la vie à l'état quasi pur investit le langage : la littérature et la vie, qui souvent se trouvent séparées par une césure radicale, un effet de structure (puisque, selon le mot de Hegel, « le mot est le meurtre de la chose »), se trouvent ici réconciliées. Les mots et les choses célèbrent leur union érotique. La pulsion de vie semble l'emporter malgré la mort qui rôde et qui, en tant que fait matériel, mettra un point final à l'existence de Casanova. Mais Casanova, et le miracle est là, demeurera vivant sur terre par delà sa mort.

Son enfance avait commencé sous l'égide de la maladie avec risque de mort, de son délaissement par une mère qui le dévalorisait, ne l'investissait pas et qui confia l'enfant dès l'âge d'un an à sa grand-

mère : il y eut sans doute du chagrin, de la mélancolie, de la culpabilité (propre aux enfants abandonnés ou maltraités) et, malgré l'amour de sa grand-mère, beaucoup de solitude. Il est probable que cet arrière-plan mortifère ne quitta jamais Casanova mais qu'il le surmonta. Il devait perpétuellement le surmonter et y arriva par le secours de sa pulsion de vie phénoménale alliée à une capacité de penser et de sublimer les malheurs via le langage et l'écriture. N'écrit-il pas en effet : « Je n'ai jamais dans ma vie fait autre chose que travailler à me rendre malade quand je jouissais de ma santé, et travailler pour regagner ma santé quand je l'avais perdue » (II, p. 56).

Par sa vie et la rédaction de ses *Mémoires*, il fait œuvre de libérateur de l'humanité, il invite chacun à se délivrer de la nostalgie, de la culpabilité, de l'appétit pour la mort ; il enseigne que la vie sexuelle n'est pas une faute ou un péché, que la chair n'est pas haïssable, que la femme, dans l'amour, n'est pas pour le mâle une menace mortelle. Il ouvre à l'être humain une autre issue que celle de la mortification religieuse d'un christianisme pervers, éloigné de l'esprit évangélique, ou que celle de la catastrophe tragique si chère aux Grecs, catastrophe par laquelle le héros devient enfin lui-même (« C'est maintenant que je ne suis plus rien que je deviens un homme » murmure Œdipe à Colonne).

Au Château de Dux, dans sa retraite, une fois devenu vieux, la même pulsion de vie et l'écriture mettront Casanova à l'œuvre. Ce fut même, comme je le disais, la vraie naissance de Casanova, son salut par delà le temps et la mort. Mais il serait faux de prétendre que la boucle est bouclée : Casanova s'évade, l'enfermement est déjoué, Casanova demeure insaisissable : la boucle est ouverte...

Bibliographie

Chantal Thomas, *Casanova. Un voyage libertin*, Paris, Denoël, coll. « L'Infini », 1985.

Lydia Flem, *Casanova ou l'exercice du bonheur*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1995.

Guy Chaussinand-Nogaret, *Casanova. Les dessus et les dessous de l'Europe des Lumières*, Paris, Fayard, 2006.

Édouard Maynial, *Casanova et son temps*, Paris, Mercure de France, 1910.

Philippe Lekeuche, « Création, sublimation, idéalisation », *Cahiers de psychologie clinique*, n° 33, « Les idéaux », Bruxelles, De Boeck, 2011.

Jean-Claude Hauc, *Aventuriers et libertins au siècle des lumières*, Paris, Les Éditions de Paris - Max Chaleil, 2009.

Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1979.

Prix de l'Académie en 2011

Palmarès

Prix Jean Kobs

Triennal. Destiné à récompenser un poète d'origine belge âgé de plus de quarante ans, pour un recueil de poèmes d'inspiration spiritualiste et, si possible, de forme classique. Le jury était composé d'André Goosse, Yves Namur et Gabriel Ringlet.

Le lauréat :

Frank Andriat, pour son essai poétique *Avec l'intime* (Desclée de Brouwer, 2009).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Auteur prolifique de récits pour la jeunesse, poète aussi puisqu'il remporta à l'âge de 18 ans le prix Lockem, Frank Andriat s'engage depuis quelques livres dans une quête personnelle dont la nature est indéniablement métaphysique, mais par les moyens de la confiance la plus limpide. « Ce qui fait toute la joie de fréquenter l'intime, c'est la simplicité de la relation avec lui », écrit-il. Converti de son propre aveu, il célèbre, dans ces textes d'un abord des plus accueillants, une sagesse acquise comme une grâce, qu'il s'entend à faire partager.

Prix Sander Pierron

Biennal. Attribué à un écrivain belge pour un roman ou un recueil de récits. Le jury était composé de Jacques Charles Lemaire, Jacques De Decker et Guy Vaes.

Le lauréat :

Éric Brucher pour son roman *Colombe* (Luce Wilquin).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Jacques Lemaire, rapporteur du jury, présente ce récit plus que roman dans ces termes : « Le thème central de ce roman se fonde sur la rédemption physique et morale d'une jeune fille, Paola (rebaptisée Paloma, qui peut se traduire par "colombe") qui mène une existence de souffrance dans une famille déchirée par la séparation de ses parents. La narratrice analyse, non sans clairvoyance, la nature quasi métaphysique de son mal. Son refus d'accepter toute nourriture et son acceptation consentie de sa dégénérescence physiologique la conduisent à se situer dans un autre univers, à vivre une soif d'absolu composée de sédition contre la normalité et de résignation devant les impératifs essentiels de la vie. Ce roman, nous dit-il, débouche sur une réflexion plus vaste de très haute valeur, d'une sensibilité intelligente et affinée.»

Prix Gaston et Mariette Heux

Quadriennal. Décerné à un écrivain de plus de quarante ans pour une œuvre importante ou pour l'ensemble de son œuvre. Le jury était composé Jean Claude Bologne, Lydia Flem et Pierre Mertens.

Le lauréat :

William Cliff, à l'occasion de la réédition d'*America* suivi d'*En Orient* (Gallimard).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Ce n'est un secret pour personne que William Cliff est l'un des poètes de langue française les plus importants d'aujourd'hui. Cela lui a d'ailleurs déjà valu le triennal et le quinquennal du gouvernement, ainsi que le grand prix de poésie de l'Académie Française. Si l'ARLLFB a tenu à ajouter une distinction à ce palmarès, c'est à l'occasion de la parution, dans la collection de poche « Poésie » chez Gallimard, de deux de ses recueils inspirés par ses randonnées aux quatre coins du monde, *America* et *En Orient* qui certainement élargiront l'audience de ce bourlingueur insatiable, de ce voleur de feu dont l'œuvre est reconnue internationalement comme l'une plus intensément personnelles qui soient.

Prix Georges Lockem

Annuel. Décerné à un poète belge de langue française, âgé de 25 ans maximum, soit pour un manuscrit, soit pour un ouvrage

édité. Le jury était composé d'Éric Brogniet, Jacques Crickillon et Claudine Gothot-Mersch

Le lauréat :

Maxime Coton, pour son œuvre à ce jour, plus précisément son recueil de poèmes *Le Geste ordinaire* (L'Esperluète, 2011).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Le rapporteur du jury, Éric Brogniet, précise que le lauréat est un tout jeune poète de 25 ans dont la poésie est manifestement ancrée dans des préoccupations sociales et une pratique artistique originale qui s'appuie sur la maîtrise de plusieurs disciplines : la vidéo, le son, l'écriture. Louviérois de naissance, il a étudié à l'INSAS, où il a concrétisé les passerelles entre ses différentes passions (la musique et l'écriture) et découvert l'art radiophonique, les musiques électroacoustiques et le cinéma. Le recueil *Le Geste ordinaire* porte le même titre qu'un film réalisé aussi par Maxime Coton, qui traite également d'une connivence dans la pudeur et la force de l'amour filial.

Prix Eugène Schmits

Triennal. Décerné à l'auteur d'une œuvre poétique ou non, de portée morale indéniable. Le jury était composé de Daniel Droixhe, François Emmanuel et Jacques Charles Lemaire.

Le lauréat :

Bernard Dan pour *Le Livre de Joseph* (Éditions de l'Aube).

Extrait de l'argumentaire du jury :

L'auteur est médecin, spécialiste en neurologie, et dirige l'hôpital des Enfants à Bruxelles. Ce roman est sa première publication littéraire. Bloqué à l'aéroport de Varsovie où il s'est rendu pour un séminaire de dentisterie, le narrateur, Jean-Paul Rakover, surfant sur son portable, s'informe sur ses ancêtres, dont il ne s'est jusqu'à que moyennement soucie. Il se découvre un possible grand-oncle en la personne d'un certain Yosl Rakover à qui l'écrivain Zvi Loltz attribue une apostrophe adressée à Dieu lors du sac du ghetto de Varsovie. Il en résulte une révolution intérieure dont le tragique n'exclut jamais le grotesque et l'ironie, où un écrivain des plus inventifs se révèle avec une étonnante maîtrise, une acuité dans l'émotion et la dérision qui font de ce livre la révélation d'un talent aussi puissant qu'original.

Prix George Garnir

Triennal. Attribué à l'auteur belge, de langue française, d'un roman ou d'un recueil de contes évoquant les aspects et les mœurs des provinces wallonnes. Le jury était composé de Danielle Bajomée, André Goosse et Marc Wilmet.

La lauréate :

Agnès Dumont pour son recueil de nouvelles *J'ai fait mieux depuis* (Quadrature).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Les dix-sept nouvelles du recueil ont inspiré à Marc Wilmet, membre du jury, une appréciation positive : « Le décor liégeois (Seraing surtout), la grisaille, les trams, les protagonistes saisis à la bifurcation de leur existence (ou retournant au contraire à la monotonie du quotidien après une lueur éphémère) ne sont pas sans rappeler Simenon. Le style en est très économe, et les personnages, croqués de façon magistrale, ne versent jamais dans la caricature. »

Prix Lucien Malpertuis

Biennal. Attribué alternativement à un poète, à un auteur dramatique, à un romancier (ou nouvelliste) et à un essayiste belges. Le jury était composé d'Alain Bosquet de Thoran, Jacques De Decker et Paul Emond.

La lauréate :

Claire Gatineau pour sa pièce de théâtre *D'Andreas à la maison* (Lansman, 2011).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Claire Gatineau, comédienne française, a perfectionné sa formation de metteur en scène à l'INSAS à Bruxelles, puis y est demeurée, pour fonder une compagnie, « En marge », dont les activités sont accueillies dans diverses structures bruxelloises : le théâtre de l'L, le Centre culturel Jacques Franck, la Balsamine. Différents de ses textes y ont été présentés, ainsi que des adaptations, notamment celle de *La Question humaine*, de François Emmanuel. Elle a bénéficié d'une résidence à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon pour écrire sa pièce *Au-dessus de la plaine*. La pièce primée, *D'Andreas à la maison*, regroupe, comme l'écrit Paul Emond, quatre monologues « où s'expriment, en une écriture singulière, à la fois sensible et dépouillée, la fragilité des êtres, leurs blessures intimes, leur solitude profonde, ainsi que la complexité d'un rapport au monde vécu entre rêve et réalité. Par touches

fragmentées, Claire Gatineau saisit à leur naissance même les désirs et les émotions pour tisser le portrait de personnages attachants qui ne peuvent jamais se détacher véritablement de leur enfance ».

Prix Auguste Michot

Biennal. Attribué à l'auteur belge d'une œuvre littéraire, en prose ou en vers, consacrée à célébrer les beautés de la terre de Flandre. Le jury était composé de Roland Beyen, Philippe Jones et Guy Vaes.

La lauréate :

Marie Hooghe pour sa traduction de *Sommeil des dieux* d'Erwin Mortier (Fayard).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Ce prix destiné par vocation à une œuvre « célébrant la terre de Flandre » a été étendu à la mise en évidence de travaux de traduction d'œuvre d'auteurs flamands. C'est ainsi qu'il couronne pour la première fois une traductrice dont l'ensemble de l'activité se concentre sur les lettres néerlandaises. Elle a plus de quarante ouvrages à son actif d'auteurs de première importance qu'elle a quelquefois traduits à diverses reprises, ce qui est le cas de Louis-Paul Boon, d'Ivo Michiels, de Jef Geeraerts et plus récemment de l'un des meilleurs stylistes actuels, Erwin Mortier, dont elle a publié non moins de cinq titres aux éditions Fayard. Le plus récent d'entre eux, *Sommeil des dieux*, a été particulièrement salué pour la qualité de sa transposition.

Prix Félix Denayer

Annuel Attribué à un écrivain belge soit pour une œuvre en particulier, soit pour l'ensemble de son œuvre. Le jury était composé de Jean-Baptiste Baronian, Georges-Henri Dumont et François Emmanuel.

Le lauréat :

Jean-Marie Klinkenberg pour l'ensemble de son œuvre, en particulier pour ses *Petites mythologies belges* (Impressions nouvelles).

Extrait de l'argumentaire du jury :

En lui décernant le prix Denayer, l'Académie a voulu saluer en Jean-Marie Klinkenberg un écrivain à part entière. Certes, il est l'un de nos linguistes les plus réputés, ne fût-ce que par sa participation essentielle au groupe Mu, marquée surtout par le célébrissime

essai *Rhétorique générale*, l'un des ouvrages de théorie littéraire qui bravent les atteintes du temps et des modes depuis plus de quarante ans. Il est aussi, et l'Académie est bien placée pour le savoir, puisqu'elle a publié jadis sa thèse sur la langue de Charles De Coster (qu'elle rééditera sous peu), l'un de nos plus brillants philologues littéraires. Défenseur de la francophonie et de l'identité wallonne, qu'il a voulu lester pour qu'elle puisse mieux contrebalancer l'affirmation identitaire flamande, il est un homme engagé dont le rayonnement est régional, national, autant qu'international. Mais tout ce qu'il entreprend, tout ce qu'il exprime, il lui confère, par le style, la créativité, la fantaisie et l'humour, une dimension littéraire indéniable. Et la parution autant que la réédition de ses *Petites mythologies belges* en offrent un bel exemple.

Prix Georges Vaxelaire

Biennal. Attribué à l'auteur belge d'une œuvre théâtrale représentée en Belgique, au théâtre, ou diffusée par la radio ou la télévision. Le jury était composé de Jacques De Decker, Paul Emond et Liliane Wouters.

Le lauréat :

Olivier Masset-Depasse pour le scénario de son film *Illégal*.

Extrait de l'argumentaire du jury :

Né à Charleroi en 1971, initié à la réalisation cinéma à l'IAD, le lauréat en est à son deuxième long-métrage après *Cage*, qui date de 2008. *Illégal* a été couronné déjà au Festival du Film Francophone d'Angoulême, ainsi qu'à la Quinzaine des Réalisateur à Cannes, où il a obtenu le prix SACD du meilleur scénario. Son interprète principale, Anne Coesens, que le réalisateur présente comme son actrice-fétiche, a obtenu pour son rôle dans *Illégal* le Magritte de la meilleure actrice. Son personnage, dans *Illégal*, nous dit Paul Emond, rapporteur du jury, « est une émigrée biélorusse sans-papiers, arrêtée et séparée de son fils pour se retrouver dans un centre fermé et sur le point d'être expulsée. Proche du documentaire tant il est en totale résonance avec l'actualité, ce film d'une grande sobriété, souvent tourné caméra à l'épaule pour coller au plus près de son personnage, est porteur d'une charge émotionnelle intense. Le scénario, qui se concentre en quelques scènes poignantes et repose sur des dialogues d'une remarquable efficacité, donne à ce qui ne pourrait être qu'un récit singulier une véritable portée universelle

Prix Verdickt-Rijdsams

Annuel. Décerné à un auteur belge dont l'ouvrage porte sur le dialogue entre les arts et les sciences. Le jury était composé de Jacques De Decker, Jacques Charles Lemaire et Roland Mortier.

La lauréate :

Sandrine Willems pour son essai *L'Animal à l'âme* (Le Seuil).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Philosophe, psychologue, cinéaste, romancière, Sandrine Willems avait déjà abordé le monde animal dans de nombreux textes, notamment dans ses mémorables récits réunis sous le titre de *Les petits Dieux*, parus il y a dix ans. Ses multiples recherches et études, accompagnées d'enquêtes et d'expériences personnelles, l'ont conduite à l'écriture de cet essai « De l'animal-sujet aux psychothérapies accompagnées par des animaux », d'une évidente expertise en la matière autant que d'une haute qualité littéraire. De plus en plus de psychothérapeutes associent désormais à leur pratique des chiens, des chevaux, des ânes ou encore des dauphins. L'auteur rend compte de ces tentatives, en s'interrogeant sur leurs fondements. Elle esquisse une réflexion tendant à indiquer que ces êtres, bien plus que des substitut affectifs, peuvent, selon certains chercheurs, être tenus pour des sujets capables de panser les maux de l'âme. Une façon nouvelle d'enrichir la réponse à la plainte à l'heure où le soin psychique tend à se déshumaniser.

Ceux qui nous quittent

Henry Bauchau (1913-2012)

Par Mme Myriam Watthee-Delmotte¹

Henry Bauchau : les voix profondes ne s'éteignent pas

Henry Bauchau, le doyen des lettres belges et l'un de ses auteurs majeurs, nous a quittés. Sans bruit, comme il a vécu. C'était un homme de pas feutrés, qui se nourrissait de silence et vivait loin des tumultes médiatiques. Il était né en 1913 et aurait eu cent ans le 22 janvier 2013. Tout un programme a été prévu pour le fêter, entre autres à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, dont il était membre depuis 1991 et à l'Université catholique de Louvain, où il avait décidé de léguer ses archives pour y créer un « Fonds Henry Bauchau » en 2006.

Henry Bauchau a écrit jusqu'à son dernier jour. Il voulait, disait-il, « mourir la plume à la main ». Il laisse derrière lui une œuvre capitale et sans équivalent. Il a donné une voix à ce qui reste dans l'ombre de notre société d'action trépidante : la puissance du rêve, la solidité de ce qui s'élabore dans la lenteur. Il a dit, et d'autant mieux dit qu'il l'a vécu, comment l'élan de vie peut prendre appui sur le doute et les déchirements. Il a refait une place dans la littérature à ce qui, depuis trop longtemps, n'y était plus inclus : l'espérance.

1. Cet hommage reproduit le texte, quelque peu adapté, par lequel Myriam Watthee-Delmotte, directrice scientifique du « Fonds Henry Bauchau » de l'Université catholique de Louvain, a ouvert l'hommage à Henry Bauchau co-organisé par la Maison de la Poésie de Paris, le Printemps des Poètes et le Centre Wallonie-Bruxelles le 29 septembre 2012.

Car il se disait devenu « écrivain par espérance », lui qui n'a publié son premier livre qu'à 45 ans. Jusque-là, la poésie est restée son jardin secret ; il écrivait en cachette, tant ses rêves que son tourment, face à la brutalité du monde. Être né en 1913 signifie en effet avoir traversé deux guerres et aussi la cruauté sans nuance des après-guerres. La vie d'Henry Bauchau a été faite de lignes brisées qu'il a toujours réussi à surmonter à force d'endurance et d'espoir, jusqu'à cette incroyable vitalité qui le faisait continuer à écrire à l'aube de son centenaire. La psychanalyse a été un déclencheur fondamental pour lui, et c'est dans la maturité avancée que s'est déployée son œuvre, nécessairement en décalage d'une ou deux générations avec le peloton des écrivains de son temps, pas dans le ton de son époque. Or, il n'était pas en retard mais en avance : la vie, il l'a déjà traversée quand il commence son œuvre, et ce qu'il y met n'est pas une matière brute mais le produit d'une lente recherche de l'essentiel.

Henry Bauchau n'a donné dans aucune mode : il a été « simplement » lui-même, mais en disant l'acharnement du combat que représente ce « simplement », et c'est en cela qu'il nous touche. Il ne nous a pas invités à nous affirmer mais à résister aux puissances qui nous avalent : les attentes familiales, la tyrannie des affaires, le poids du politique, les œillères du culturellement correct... Avec des mots désarmants de simplicité, il a rétabli des valeurs jugées obsolètes comme la patience. Il a revendiqué le droit à l'ignorance et manifestait de l'inquiétude face aux technocrates du « tout-savoir ». Il nous a aussi remis en lien avec nos racines oubliées car le mythe antique, sous sa plume, nous a tout à coup parlé d'aujourd'hui : son Œdipe errant dans l'exil, son Antigone rebelle, Polynice qui règne sans royaume, Ismène qui se tait parce qu'elle protège un enfant, sont des parts de nous-mêmes ainsi mises à l'avant-plan. Et surtout, dans chacune de ses œuvres, à côté de la présence massive des puissants, Henry Bauchau a donné la parole aux fragiles, aux lents, aux déclassés. Il a voulu « dans le champ du malheur, planter une objection ».

Cette voix si chère à tant de lecteurs, si singulière dans le tremblement de ses presque cent ans, aujourd'hui s'est tue. Mais comme l'Antigone de son roman, elle va continuer à nous parler à travers ses livres, et d'autres voix s'en empareront pour porter plus loin ce qu'il a fait. Comme l'Œdipe de son roman, Henry Bauchau est maintenant « encore, toujours sur la route ».

Dominique Rolin (1913-2012)

Par Mme Jeannine Paque

Une sorte d'absence

On ne peut dire adieu à Dominique Rolin, c'est inconcevable, elle est toujours là, inoubliable, éternelle. Elle a tout fait et surtout tout écrit pour qu'on le croie. Pour qu'on y croie avec elle. Tant les déclarations, dans les romans où elle a pu traiter sa propre mort en face, avec condescendance et humour, que dans ses derniers écrits — *Journal amoureux*, *Plaisirs...* et *Lettre à Lise*, orientés vers le même objet, nous ont habitués à admettre sa *désapparition*, un mot qu'elle a reçu et adopté de Philippe Sollers, qu'il nous faudra vivre, désormais, avec certaines de ses intermittences. N'était-elle pas déjà, elle qui prétendait ne pas quitter souvent son *accoudoir* refuge, une éternelle nomade, et depuis si longtemps *la voyageuse* ? De Paris, « la plus belle ville du monde », ignoble ou merveilleuse, au « pays natal », aimé et détesté, et, plus souvent, sans doute, vers « la ville étrangère », élue entre toutes, ses textes ont établi une géographie personnelle que parcourent en tous sens des tracés intimes et qu'animent des rencontres fugitives, des émotions fantasmées ou réelles et des souvenirs extrêmement prégnants. Elle est encore là, partout à la fois, dans ces images très vives. Il est vrai qu'il existe une telle familiarité entre ses livres et les lecteurs qui en ont suivi la constance et l'évolution que le message a bien circulé : depuis longtemps déjà, elle nous a prévenus et clairement enseigné comment lire avec confiance la *fin* qu'elle nous offrirait. Elle qui dessinait si bien n'a pas manqué de nous donner d'elle le portrait qui lui convenait. Double comme elle y tenait, sévère et frivole, et par-dessus tout riant. Qui l'a rencontrée (ou l'a lue) se souviendra toujours de son rire : un éclat, un tonnerre parfois, une surprise toujours. Elle pouffait, ne pouvant s'en empêcher. Même aux

moments devenus plus pénibles, il suffisait qu'elle se mette à les raconter pour les narguer et nous communiquer ce rire imparable qu'elle maniait avec un luxe élégant.

Elle a tout programmé, Dominique Rolin, elle qui déclarait « avoir de la chance » ; elle nous a conduits en douceur d'un *Futur immédiat* à un *Présent définitif*. C'est le dernier message qu'elle nous laisse dans sa *Lettre à Lise*, pour aborder avec elle une saison de plus.

Une œuvre considérable

Celle-ci approche la quarantaine de volumes, des romans pour l'essentiel, auxquels il faut ajouter deux recueils de nouvelles, une pièce de théâtre, un carnet de rêves, une (auto)biographie fictive de Bruegel, un livre d'entretiens et des essais. Pour la plupart, ces livres parus à un rythme très régulier ressortissent au champ de l'autobiographie ou de l'autofiction, l'écrivaine elle-même en étant le sujet récurrent, nommé ou non, et sa famille, la matière d'élection. Ce n'est pas le lieu ni le moment de reprendre le détail des différentes phases qui, depuis *Les Marais* (1942) se déclinent et qui toutes, avec d'importantes nuances, traitent du thème familial selon différents modes. Notons qu'au moment de la *fracture*, soit l'agonie et la mort de son mari Bernard Milleret, que relate *Le Lit* (1960), elle rompt avec le réalisme et opte délibérément avec la matière autobiographique. Ce qui n'exclut pas le jeu avec l'invention ou la fictionnalisation qui n'est pas étranger aux recherches de l'époque en matière d'écriture : la composition fait désormais alterner rêve et réalité et ose déconstruire le temps et l'espace linéaires. *L'Infini chez soi* (1980) illustre au mieux ce changement de position et de méthode. Ce roman, qui reconstitue son avant-vie, innove en matière d'autobiographie et poursuit, avec *Le Gâteau des morts* (1982), projection fantasmée de son agonie, et *La Voyageuse* (1984), parcours outre-tombe, une vraie entreprise de subversion du genre. À partir de 1986, un nouvel élan, fort des expérimentations répétées, développe, notamment avec la publication de *Trente ans d'amour fou* (1988), une nouvelle dynamique, dans une série d'ouvrages où se mêlent autofiction et fiction. L'écrivaine, au sommet de son art, y développe une manière étourdissante et baroque de parler de soi et surtout de l'amour. Très soucieuse de la structure complexe du projet, elle établit toute une série de correspondances entre l'implicite et l'explicite qui invite le lecteur à entrer dans une sorte de jeu ou à signer un pacte d'intelligence souterraine avec le texte. Parallèlement à ses voyages dans un imaginaire trouble, elle procède à un dévoilement de plus en plus précis de son passé, de ses sentiments présents, de ses proches et

d'elle-même, y compris de son nom, comme si la plénitude de son identité complexe était enfin assumée, dans un double discours véhément qui, après *Le Jardin d'agrément* (1994), caractérise les cinq derniers romans et se voit sans cesse répété.

Sans coïncider totalement avec ces différentes périodes, parce qu'ils y interagissent transversalement, à des moments différents et parfois en désordre, trois lieux majeurs se partagent la vie et l'œuvre de Dominique Rolin. *Le pays natal*, ainsi qu'elle nommera souvent son pays d'origine, la Belgique. Ensuite, le pays d'adoption qui est en fait le pays adopté, soit la France et plus particulièrement Paris, premier lieu choisi et puis lieu d'installation définitive, où elle a trouvé cet *accoudoir*, devenu titre de roman, d'où contempler la ville et la vie, avec une fidélité sans cesse accrue. Enfin Venise, *la ville étrangère*, telle qu'elle est partout nommée, comble de tous les émerveillements, la ville de l'amour par excellence.

Les déclarations de Dominique Rolin concernant la Belgique, le pays natal, sont nombreuses, à la mesure d'une longue vie et d'une œuvre abondante, et alternent cohérence et contradictions. Sans doute, il avait fallu, sans renier son pays, impérativement le quitter et se laisser absorber par l'atmosphère de la France, plus riche et stimulante. L'évocation du pays de l'enfance produit à la fois un attendrissement et un sentiment d'étrangeté, d'extériorité, voire de peur vis-à-vis d'un lieu à la fois désiré et mortifère : « un danger à éviter » ou une amputation. Plus tard, elle substituera à ce va-et-vient entre une nostalgie, cent fois redéfinie, et le rejet ferme ou définitif, une forme de soulagement pacifié.

À côté d'un certain indice d'aliénation encore présent dans *L'Infini chez soi*, Dominique Rolin témoignera en d'autres occasions son attachement profond aux paysages, aux villes de ses origines et à leurs peintres, à leurs poètes qu'elle connaît et analyse si bien dans ses essais ou reconstitutions et en divers endroits de son œuvre romanesque. Paris, qu'elle peut bien parfois ravalier au rang d'une foire commerciale, n'en demeure pas moins sa ville d'élection, son lieu de vie choisi. C'est là qu'elle a publié la totalité de ses écrits et, dès l'abord, chez de grands éditeurs. Après les difficultés initiales dues à une position subjective et sociale ambiguë, elle pénètre dans le milieu littéraire parisien dès la fin des années quarante. Elle collabore aux *Nouvelles littéraires*, d'abord comme illustratrice, ensuite comme chroniqueuse. Après le Prix Femina, elle fera partie du jury de ce prix dès 1958. Notons qu'elle quittera en riant cette assemblée la tête haute, à la suite d'un désaccord majeur, mais bien des années plus tard. Comme on l'a dit déjà, elle a réagi en parfaite assimilée aux écrivains français, se disant en quelque sorte absorbée par la France. Elle a par ailleurs acquis la nationalité française lors de son mariage avec Bernard Milleret. Mieux reconnue à ses

débuts, selon elle, à Paris qu'à Bruxelles, ce qui n'est pas totalement vrai, elle n'est devenue académicienne, comme membre étranger, qu'après le vote de ses pairs de Belgique. De nombreux travaux consacrés à son œuvre ont été publiés et le sont encore dans son pays d'origine où elle est une figure de premier plan. Elle a d'ailleurs confié aux Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles la majeure partie de ses documents personnels et l'auteur des textes les plus importants et de la seule étude systématique de son œuvre à ce jour est Frans De Haes, qui fut un des responsables de cette institution.

Parisiens ou non, quantité de textes de Rolin, des plus fictionnels aux plus intimes, ouvrent toujours une perspective imprévue et désigne un avenir à définir à nouveau, dans la proximité toujours plus évoquée de *Jim*, ainsi qu'elle nomme Philippe Sollers dans ses fictions. Venise est sans conteste la ville indéfectiblement liée à cet amour, fou et durable, mais aussi le lieu de la maîtrise de soi, d'autant plus affirmée qu'elle s'assimile à la répétition assurée des premiers émois. L'œuvre qui en naît ou s'en inspire célèbre l'assurance de la réitération, les habitudes chères, une familiarité toujours étonnante et la certitude d'un éternel retour, le bonheur.

L'un de ses derniers textes publiés, *Journal amoureux* (2000), reprend toute une série d'informations déjà livrées. Ce récit éclaire la trajectoire de la narratrice, concrètement et symboliquement, dans l'ombre du pinceau mais aussi sous l'éclairage plus cru du dévoilement public. C'est à l'occasion de cette publication qu'a lieu la (fausse) révélation par Bernard Pivot à la télévision française, de la « liaison » de Dominique Rolin avec Philippe Sollers. Elle revient aussi dans ce volume au thème du voyage qui a toujours eu sa faveur. Autant elle aime évoquer l'importance d'un port d'attache et la certitude de s'y rassembler, de s'y sentir à sa juste mesure, avec elle et en elle, à Paris, rue de Verneuil, là où elle a choisi de demeurer toujours, rénovation ou pas, autant elle se plaît à affirmer que la permanence de l'amour ne va pas sans le désir persistant de voyager, comme s'il s'agissait, avec la négation forcenée du « Temps majuscule », d'une condition essentielle de la durée, Jim et elle étant à jamais « les navigateurs de temps innombrables ». Il y a là plus qu'une recette, un mode d'emploi de l'existence, en même temps qu'une autocitation d'auteur. Aller et venir, mais aussi demeurer, les heureux amants, comme les pigeons de la fable, ne peuvent que voyager, même immobiles : audacieux mais prudents, à bord de mille temporalités fuyantes.

La *Lettre à Lise* (2003), dernier texte paru, permet à Dominique Rolin, s'adressant à sa petite fille, dans un contexte forcément de voyage, puisque celle-ci est née au Vietnam, de dérouler à nouveau la présence simultanée de tous les temps dans le roman et d'ins-

taurer une sorte de mouvement perpétuel où s'entrecroisent les différentes générations. Comme elle avait déjà perturbé l'ordonnance de son ascendance, en s'instaurant, dans *La Voyageuse*, « mère de sa mère », elle se plaît ici, avec de « petits délires voyageurs », à troubler la logique de sa descendance. Une occasion de plus d'évoquer à nouveau ce « serpent vaginé », la filiation tant décriée, et probablement de se réconcilier définitivement avec elle, en adoptant, pour en parler avec quelque bienveillance, la métaphore de la *marche* alliée à l'écriture. Car c'est en mouvement que l'auteure de cette *Lettre* entend bien travailler désormais à sa future disparition, ou à sa *désapparition*, la vie n'étant qu'un passage, une expérience que Dominique Rolin transmet toujours à Lise et à ses lecteurs.

Guy Vaes (1927-2012)

Par M. Jean-Baptiste Baronian

Guy Vaes n'est plus.

Guy Vaes, qui avait été des nôtres des années durant, s'est effacé le 26 février 2012, et cette fois pour de bon, lui qui s'effaçait presque toujours, lui qui avait fait de l'effacement son credo, lui qui savait que l'effacement est un art de vivre, lui qui prônait la nonchalance, peut-être la manière la moins pénible d'être au monde — d'être au cœur d'une réalité à laquelle il avouait n'avoir jamais rien compris et dont il se demandait souvent si elle n'était pas une duperie gigantesque, un immense simulacre ou un énorme canular.

Ce sont des thèmes que l'on retrouve dans ses romans, que l'on peut compter sur les doigts d'une seule main — ses cinq romans dont il était très fier, non parce qu'il se prenait pour un grand romancier ni parce qu'il était pétri d'orgueil, mais simplement parce qu'il s'étonnait lui-même de les avoir écrits, un tous les dix ans en moyenne, de l'admirable *Octobre long dimanche*, en 1956, aux déroutants *Stratèges*, en 2002, un peu comme s'il avait réussi chaque fois à accomplir un miracle, à effectuer un improbable tour de force. Ces dernières années, il s'était attelé à un nouveau roman, et je sais qu'il éprouvait du mal à en concevoir les ultimes chapitres et la conclusion car, me confessait-il, le destin des personnages qu'il avait inventés et qu'il avait mis en scène n'arrêtait pas de lui échapper...

Au vrai, Guy Vaes n'a jamais été un écrivain comme un autre ni, d'ailleurs, c'est quelque chose qui m'a toujours frappé chez lui, « un homme comme un autre » — une expression qu'il convient de prendre au propre comme au figuré. Je ne crois pas dévoiler un secret médical en disant qu'il avait un *situs inversus*, une anomalie consistant en ce fait que tous les organes se situent du côté opposé à celui qu'ils occupent normalement. Guy Vaes avait ainsi le cœur à droite, et il en parlait de loin en loin en riant aux éclats, avec ce

rire si franc et si sonore qui n'appartenait qu'à lui et qui était des plus communicatifs.

J'ai souvent beaucoup ri avec Guy Vaes. Il était même ce que l'on appelle un rigolo — un rigolo pour qui les Marx Brothers, Buster Keaton, Stan Laurel et Oliver Hardy étaient des dieux, les seuls qu'il vénérât avec ceux du jazz et ceux, peu nombreux, de la littérature, ses dieux littéraires qui étaient pour la plupart britanniques comme Robert Louis Stevenson, Gilbert Keith Chesterton, Virginia Woolf ou le baron Corvo (alias Frederick William Rolfe), américains comme Edgar Allan Poe, Herman Melville, William Faulkner ou James Lee Burke, ou encore italiens comme Massimo Bontempelli, Tommaso Landolfi, Italo Calvino ou Mario Brelich.

J'ai également beaucoup appris grâce à Guy Vaes. J'ai en particulier appris à regarder des films à travers le prisme lumineux de l'imaginaire et à chercher à les apprécier avec les yeux d'un enfant qui s'émerveille quand, sur l'écran, le spectacle est total. Guy Vaes, oui, aimait les films à grand spectacle et à gros effets, les films d'action et d'aventure, les James Bond, les Guerres des étoiles, les Indiana Jones, les Pirates des Caraïbes. Il aimait le suspense, il aimait le mystère, il aimait être pris en otage dans une salle de cinéma d'Anvers et n'en être libéré, ému jusqu'aux larmes, qu'à la toute dernière seconde, après la projection du générique final.

Il aimait les éblouissements, les féeries, les folles escapades au bout et au-delà du réel.

Là, il était comme un môme. Là, il se sentait bien.

Il se sentait bien, pour tout dire, quand il était ailleurs.

Ailleurs, il l'est désormais, et je gage qu'il y est infiniment plus heureux qu'ici.

Achevé d'imprimer sur les presses d'UNIJEP
en janvier 2015.

