



Réception de Michel Brix

DISCOURS DE MICHEL BRIX

À LA SEANCE PUBLIQUE DU 17 NOVEMBRE 2018

Chères Consœurs, chers Confrères,

Mesdames, Messieurs,

Chers Amis,

C'est un grand moment dans la vie d'un philologue que celui où il est appelé à siéger dans une assemblée littéraire prestigieuse. Et le jour où il y est officiellement accueilli restera gravé dans sa mémoire. La situation est pour moi d'autant plus intimidante, et solennelle, que mon parcours professionnel ne semblait pas me conduire vers un aboutissement aussi enviable. Quand on a eu l'habitude de s'asseoir sur un strapontin, ou sur un tabouret, on se sent particulièrement heureux de se voir offrir un fauteuil. Je suis bien conscient que si un tel honneur est devenu pour moi une réalité, je le dois à l'indulgence généreuse de tous les académiciens, et à la bienveillance active de quelques-uns. Mon ambition, à présent, est de me montrer digne de cette marque de soutien et de faire en sorte que mes travaux futurs servent le prestige et la réputation de l'Académie.

C'est dans cet esprit que je voudrais retracer aujourd'hui devant vous l'itinéraire intellectuel de Claudine Gothot-Mersch, professeure distinguée qui connaissait tout de l'art de la philologie et a édifié une œuvre critique couronnée très tôt par une renommée internationale et appelée à rester comme un exemple de ce qui peut se faire de mieux dans l'université, lorsque l'on ajoute à la rigueur et à la méthode la subtilité de l'intelligence et le talent de la plume.

J'ai pour la première fois entendu parler de Claudine Gothot-Mersch à l'Université catholique de Louvain, au début du deuxième cycle de mes études universitaires (qu'on appelait à l'époque la « licence »). Le groupe des romanistes, auquel j'appartenais, était quelque peu hétérogène, puisqu'on y retrouvait, non

seulement les étudiants qui avaient accompli leur premier cycle à Louvain, mais aussi ceux qui venaient de Namur (c'était mon cas) et ceux qui venaient des Facultés Saint-Louis de Bruxelles, – deux universités où n'étaient, et ne sont toujours, assurés en philosophie et lettres que les enseignements du premier cycle. Lors d'un cours d'Explication de textes sur *L'Assommoir* de Zola, le professeur Georges Jacques a évoqué le rapport Zola-Flaubert et a ajouté, à l'intention des anciens étudiants de Saint-Louis, que ce commentaire ne leur apprendrait rien de neuf, à eux qui – disait-il – « sont entrés dans *Madame Bovary* comme on entre en religion ». Cette remarque ne fut pas sans résonner de façon particulière aux oreilles des anciens de Namur que nous étions, et qui avons l'impression – pour avoir suivi les cours du Père Jean Guillaume – d'être nous-mêmes « entrés dans l'œuvre de Nerval comme on entre en religion ». Une sorte de fil invisible liait ainsi Saint-Louis et Namur. Au demeurant, et comme j'allais avoir l'occasion de m'en rendre compte plus précisément ensuite, les œuvres critiques respectives de Claudine Gothot-Mersch et du Père Guillaume, bien que portant sur des écrivains différents, présentent de nombreuses analogies, notamment la prise en compte des manuscrits et l'attention aux problématiques d'édition.

On associe en général Claudine Gothot-Mersch et Bruxelles. En fait, Claudine Gothot-Mersch est avant tout liée à Liège, où elle est née en 1932, dans un milieu lettré (son père était un grand lecteur de Montaigne, de Racine et de Proust). Ses premières années sont marquées par l'expérience de l'exode, en 1940 : femmes et enfants effectuent alors un trajet éprouvant et difficile, de Liège jusqu'en Dordogne, *via* Calais et Cherbourg. Son premier ravissement littéraire intervient à la lecture du *Grand Meaulnes*, que lui fait découvrir une institutrice particulièrement clairvoyante. Elle accomplit ses études secondaires à l'Institut Sainte-Véronique de sa ville natale, avant d'entamer des études de philologie romane, toujours à Liège. Après avoir obtenu son diplôme (son mémoire de licence portait sur Albert Camus, qui était encore vivant), elle consacre l'année académique 1955-1956 à parfaire sa formation en suivant des cours à Paris, en Sorbonne, au Collège de France et à l'École Pratique des Hautes Études. Mais l'université de Liège ne perdait pas de vue cette étudiante exceptionnelle, et dès 1957, celle-ci entame un mandat d'assistante dans le service de Fernand Desonay, auteur, en 1941, d'un commentaire sur... *Le Grand Meaulnes*.

Les femmes n'étaient pas nombreuses, alors, à recevoir des responsabilités dans l'université, et il leur fallait une certaine audace, ainsi qu'une âme forte, pour exister

sur un territoire que les hommes avaient balisé selon leurs habitudes et leurs points de vue, et où il suffisait apparemment – pour la contredire – de rappeler à une femme qu'elle était une femme : ainsi, comme elle l'a raconté elle-même, Claudine Gothot-Mersch s'est un jour fait traiter de « critique en mini-jupe » par un professeur qui ne trouvait plus que cet argument-là à lui opposer. En l'occurrence, il n'y avait pas de quoi la désarçonner, puisqu'elle savait très bien à quoi s'attendre. En témoigne l'anecdote suivante, qui date de son adolescence et qui a été rappelée le 24 mai 1986 par André Goosse, dans le discours par lequel il accueillit en ces murs la nouvelle académicienne. Un des frères de la jeune Claudine, ayant soumis à son professeur jésuite du Collège Saint-Servais de Liège l'interrogation suivante : « Ma sœur se demande pourquoi les femmes ne peuvent pas devenir prêtres », avait reçu cette réponse : « En dehors des raisons évidentes, je n'en vois pas d'autre. »

Les premières années de son mandat d'assistante à l'université de Liège sont marquées par un événement d'ordre privé (son mariage avec le juriste Pierre Gothot, en 1958), ainsi que par la mise en chantier d'une thèse de doctorat consacrée à Flaubert, auteur sur lequel elle publie un premier article dès 1957. Claudine Gothot-Mersch a très tôt identifié le domaine où elle pourrait faire la preuve de l'originalité de son regard et de ses analyses. Ainsi, plutôt que de proposer une nouvelle lecture de *Madame Bovary*, qui serait venue s'ajouter à toutes celles qui existaient déjà, elle a choisi de procéder à un examen systématique de ce qu'on appellera à partir des années 1970 les « avant-textes » de ce roman. Comme il le reconnaissait bien volontiers lui-même, Flaubert ne jetait rien de ce qui concernait de près ou de loin ses travaux littéraires. Ainsi, il a laissé à sa mort une documentation abondante sur toutes ses œuvres, – documentation constituée de scénarios, de plans, de brouillons, de premiers jets corrigés, de versions de travail et de notes préparatoires de toutes sortes. De façon générale, ces archives autographes, qui existent aussi pour d'autres écrivains, n'avaient jamais, à l'époque, été prises en compte de façon rigoureuse. On ne consultait lesdites archives que pour trouver deux choses : des inédits d'une part, qu'on transcrivait et publiait sans méthodologie particulière, et en laissant de côté tout ce qui paraissait n'offrir que peu de différences avec les textes imprimés ; d'autre part, on cherchait dans ces archives des révélations sur les sources de l'écrivain (ainsi, pour ne prendre qu'un seul exemple chez Flaubert, le scénario de *L'Éducation sentimentale* qui porte « Mme Sch[lésinger] Mr Sch[lésinger] Moi » permettait de formuler des hypothèses sur les modèles des personnages de ce roman). Mais jamais

les « avant-textes » n'étaient soumis à un examen d'ensemble, visant à reconstituer le parcours menant des scénarios et premières ébauches jusqu'à la version finale. C'est un tel examen qu'a réalisé Claudine Gothot-Mersch, en se fondant sur les 3 600 feuillets, tous conservés à la Bibliothèque municipale de Rouen, représentant les « avant-textes » de *Madame Bovary* et portant la trace des inlassables remaniements auxquels Flaubert a soumis son ouvrage.

Il n'est pas possible d'évoquer ici toutes les conclusions auxquelles a abouti ce que l'on est autorisé à appeler le récit du roman en formation, ou le récit de sa genèse. Rappelons seulement les pages très éclairantes où Claudine Gothot-Mersch montre que le roman s'est développé autour d'un fil directeur constitué par le destin de l'héroïne, – l'exploitation de figures secondaires (comme celle du pharmacien Homais) et la description pittoresque des « Mœurs de province » venant dans un deuxième temps, comme de la chair autour d'une colonne vertébrale : l'étude génétique soulignait ainsi l'unité de composition du roman, qui ne peut apparaître comme une série de scènes à faire, plus ou moins habilement reliées entre elles (c'est un reproche que l'on peut faire à beaucoup d'écrivains qui se sont réclamés de Flaubert, mais pas à Flaubert lui-même). Retenons aussi les observations de Claudine Gothot-Mersch sur les versions initiales, rédigées à la première personne, et dont il ne reste presque rien dans l'état final (en corrigeant ses premiers brouillons, Flaubert a fait la chasse à tout ce qui ressemblait, de sa part, à la mention d'une impression personnelle).

Sous le titre *La Genèse de « Madame Bovary »*, la thèse de Claudine Gothot-Mersch a été défendue en 1963 et a été couronnée par trois prix, dont le prix Franz De Wever de notre Académie, – ce qu'on peut regarder comme un premier signal envoyé à l'auteure. Le travail parut en 1966 sous l'élégante couverture des éditions José Corti et connut très vite la notoriété, non seulement dans les cercles flaubertistes, mais aussi plus largement dans l'université. Le temps était venu de reconnaître la critique génétique comme une discipline à part entière et de procéder à des travaux analogues concernant tous les écrivains qui avaient laissé une abondante documentation autographe. À cette fin le CNRS créa dès 1968 l'ITEM, ou Institut des Textes et Manuscrits Modernes, qui bien sûr compta immédiatement en son sein une équipe Flaubert, animée par Claudine Gothot-Mersch.

De spécialiste de la génétique littéraire à éditrice, il n'y a qu'un pas, mais il y a quand même un pas, que Claudine Gothot-Mersch évoque dans les conclusions de

son livre, en faisant la distinction entre les ébauches autographes et l'état définitif d'une œuvre, « telle que l'auteur l'a livrée au public », et en accordant un statut supérieur à celui-ci (Claudine Gothot-Mersch a toujours plaidé pour que les œuvres soient publiées dans la dernière version ayant reçu l'aval de l'auteur, et qui est en général une version imprimée : ses enquêtes de généticienne n'avaient suscité chez elle aucun attachement fétichiste pour les manuscrits). Sa célèbre édition de *Madame Bovary*, que nous connaissons tous, a paru en 1971, et on peut dire que la renommée de celle-ci a dépassé même les limites de l'espace géographique francophone, puisque l'appareil critique de cet ouvrage fut traduit pour une édition italienne de *La Signora Bovary*, en 1977. Cependant, ce n'est pas offenser la mémoire de Claudine Gothot-Mersch que de rappeler que cette édition lui attira quelques reproches, qui sont à mes yeux injustifiés. *Madame Bovary* pose à l'éditeur un problème philologique extrêmement délicat, qui constitue presque un cas d'école. En 1856, avant de confier la version finale de son roman aux imprimeurs, Flaubert en avait fait faire une copie calligraphiée, qui était censée faciliter la tâche des ouvriers typographes. Or le copiste se révéla, en l'occurrence, particulièrement négligent, puisque, pour l'ensemble du roman, il existe 737 variantes entre la copie et l'autographe (c'était là un copiste qui s'était pris pour un coauteur). Le romancier se rendit compte rapidement de la mauvaise qualité du travail fourni, mais les erreurs (un mot substitué à un autre, ou plusieurs mots oubliés) étaient pour la plupart particulièrement difficiles à déceler, notamment quand la phrase avait encore un sens après la modification. Au fur et à mesure des rééditions, Flaubert traqua les erreurs qui déparaient son texte, mais dans la dernière version revue par lui, en 1873, subsistent encore 110 erreurs (la plus fameuse touche à l'oubli de deux phrases dans l'épisode du fiacre ; le copiste était peut-être troublé par ce qu'il lisait). Et l'on observe aussi que dans sept cas précis, le romancier a corrigé sans revenir à son texte initial. Claudine Gothot-Mersch a publié *Madame Bovary* dans le texte de 1873, avec les 110 modifications, en les signalant au lecteur, bien sûr, mais en s'interdisant de procéder à ce qu'elle appelle une opération de « panachage », qui donnerait à lire un état du texte reconstruit par l'éditeur, où se mêlent des éléments empruntés à des versions chronologiquement distinctes. Ce parti lui a valu des critiques, mais c'était je crois, dans un cas semblable, le seul parti cohérent que l'on pût adopter.

Claudine Gothot-Mersch a fourni ensuite – si nous nous en tenons provisoirement à Flaubert – des éditions de *Bouvard et Pécuchet* (1979), de *La*

Tentation de saint Antoine (1983) et de *L'Éducation sentimentale* (1985), avant de se voir confier la responsabilité, avec Guy Sagnes, professeur à l'université de Toulouse, d'un immense chantier : une nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Flaubert dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (l'édition précédente ne donnait pas à lire les œuvres de jeunesse et ne proposait qu'un appareil critique très maigre). Le projet eut à compter malheureusement avec la disparition inopinée de Guy Sagnes, en 1997. Le premier tome de cette édition que les deux concepteurs avaient voulue chronologique parut en 2001 et rassemble tous les textes écrits par Flaubert avant ses 24 ans. Restée seule à la barre, Claudine Gothot-Mersch a dirigé la préparation des tomes II et III, publiés tous deux en 2013 : ces volumes rassemblent les œuvres composées respectivement entre 1845 et 1851 (pour le tome II) et de 1851 à 1862 (pour le tome III, où on trouve notamment *Madame Bovary* et *Salammbô*). La suite viendra sans doute à son heure, et l'on peut compter à cet égard sur le talent des collaborateurs dont Claudine Gothot-Mersch avait su s'entourer, pour la composition des tomes II et III.

Après cette évocation trop rapide des travaux génétiques et éditoriaux consacrés à Flaubert par Claudine Gothot-Mersch, je voudrais revenir sur le moment où sa carrière s'est en quelque sorte jouée. La décision qui fut la sienne d'examiner dans une thèse de doctorat les avant-textes de *Madame Bovary* pouvait paraître surprenante, à la fin des années 1950, quand d'autres entreprises semblaient appeler les jeunes intellectuels. On parlait alors de la nécessité de fonder une « nouvelle critique », et les débats concernant la nature même de la littérature étaient intenses voire virulents entre les « modernistes », d'un côté, et, de l'autre, les partisans des approches traditionnelles de l'œuvre littéraire. En fait, dans les années 1950-1960, la « modernité » littéraire n'avait rien de bien neuf, puisqu'elle entendait revenir à l'esthétique que Flaubert, précisément, avait illustrée dans ses romans. Ceci mérite sans doute un mot d'explication. À la fin du XVIII^e siècle, *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau avaient mis la personne de l'auteur au centre de l'œuvre littéraire, qui s'est identifiée dès ce moment, pour la plupart des disciples du penseur genevois, à une autobiographie plus ou moins déguisée, un « roman intime », comme disait Sainte-Beuve, une *autofiction* comme on dirait aujourd'hui : ainsi *René* de Chateaubriand, *Adolphe* de Benjamin Constant, *Corinne* de Mme de Staël, *Indiana* de George Sand, la poésie lyrique de Lamartine et de Musset, ou encore les *Impressions de voyage* de Dumas. D'où l'apparition, à cette époque, d'une critique qui

prend en compte ces orientations nouvelles et décrète que l'horizon des ouvrages littéraires est constitué par le portrait moral et intellectuel des écrivains qui ont produit ces œuvres : c'est la critique « romantique », incarnée notamment par Sainte-Beuve, qui, pour composer ses portraits, fait de constants allers et retours entre les œuvres et la biographie des auteurs, ou tout au moins les témoignages qui existent sur elle. Flaubert, jeune, a sacrifié plus qu'un autre à ce recentrage rousseauiste de la littérature sur le « moi » de l'auteur : ainsi, il compose, à 18 ans *Mémoires d'un fou*, à 21 ans *Novembre*, il rédige des impressions de voyage (Pyrénées, Corse, Italie, Bretagne, Orient), mais, de façon significative, il ne cherche pas à publier ces textes. Il se dit en effet gêné d'être associé à une littérature devenue simple « déversoir à passion » (ce sont ses termes), ne cache pas son allergie pour Lamartine et Musset, et traite lui-même son roman intime *Novembre* de « ratatouille sentimentale et amoureuse ». Lorsqu'il s'attelle à la composition de *Madame Bovary*, au début des années 1850, il nourrit pour ambition de trancher le lien entre l'auteur et l'œuvre et de produire un roman qui ne fasse aucune part aux impressions personnelles de l'écrivain (Claudine Gothot-Mersch a montré, on y a fait allusion, que les avant-textes du roman donnent à voir très concrètement ce combat de l'auteur contre la tentation de se mettre en scène). Flaubert fondait ainsi « l'art pour l'art » sur l'idée que l'œuvre ne renvoie qu'à elle-même et qu'elle ne devient objet d'art qu'une fois qu'elle a rompu tout lien avec celui qui l'a produite. Il est à noter que deux poètes français font état d'un projet analogue, au cours des mêmes années : Leconte de Lisle publie en 1852 des *Poèmes antiques* d'où ont été bannies les impressions personnelles (ce livre est « un recueil d'études », annonce l'auteur dans la préface), et presque en même temps Théophile Gautier procure la première édition de son recueil *Émaux et Camées*. (Ce qui est remarquable, c'est que Claudine Gothot-Mersch a fourni des éditions de ces deux recueils – *Émaux et Camées* en 1981 et *Poèmes antiques* en 1994, – ce qui, ajouté à sa connaissance de la genèse de *Madame Bovary*, a fait d'elle la spécialiste la plus avertie de cette révolution littéraire intervenue au milieu du XIX^e siècle.) Cependant, malgré le génie de Flaubert et de ses deux contemporains, les critiques littéraires de l'époque n'entendirent pas renoncer à des habitudes déjà bien ancrées depuis un demi-siècle. Parlant des romans de son ami Flaubert ou des poèmes de Gautier, un Maxime Du Camp, par exemple, rapporte tous ces textes aux circonstances biographiques qui les ont, à ses yeux, déterminés. Ainsi, cette critique « romantique » reste prédominante au début du XX^e siècle, dans le monde

universitaire, où on la voit rapidement tomber en décadence et se réduire à une sorte de jeu de piste, montrant des commentateurs faisant des conjectures sur les modèles des personnages ou des lieux décrits dans un roman, et assimilant l'œuvre littéraire à une sorte de confidence cryptée laissée par l'auteur sur lui-même. Ces constructions critiques déplaisent à plus d'un écrivain, et particulièrement à Proust, qui laisse libre cours à son irritation dans des pages qui parurent après sa mort sous le titre éloquent de *Contre Sainte-Beuve*, – pages qui faisaient de l'auteur des *Lundis* le responsable des errements de la critique universitaire. En substance, Proust récuse l'idée que le portrait de l'écrivain est le résultat d'allers-retours accomplis entre la biographie et les œuvres ; il indique que les œuvres constituent à elles seules le portrait de l'écrivain et que les enquêtes menées dans la vie ne peuvent que défigurer ce portrait. Le *Contre Sainte-Beuve* paraît en 1954, et inspire des controverses qui vont agiter les années 1950, 1960 et 1970. La très décriée critique « romantique » se retrouve dans le collimateur. Le Nouveau Roman, apparu dans les années 1950, s'applique ainsi à déjouer les attentes des lecteurs et surtout des commentateurs : il tend par exemple à effacer les personnages, ceux-là qui – selon les partisans de la critique romantique – « représentaient » l'auteur et ses proches, et il devient même, sous la plume du premier Robbe-Grillet, « roman des objets ». À l'université, de nombreux professeurs rejouent la révolution flaubertienne (qu'ils ont bien l'intention, cette fois, de faire aboutir) et clament que l'œuvre n'est pas le lieu où un auteur se met en scène et s'exprime, qu'elle ne met en scène qu'elle-même et que la seule chose qui s'y trouve représentée, c'est le langage. Dans la foulée, on repousse toutes les approches traditionnelles de la littérature, en prétendant qu'elles sont invalidées par le discrédit jeté sur la critique romantique, et l'on baptise les nouvelles grilles d'analyse des textes littéraires en recourant aux étiquettes de structuralisme, de narratologie ou de sémiotique. La « Nouvelle Critique », dominée par les figures de Roland Barthes (c'est lui qui s'est chargé d'annoncer la « mort de l'auteur »), de Jean Ricardou et des rédacteurs de la revue *Tel Quel*, entend profiter des avancées des sciences humaines et se nourrit du freudisme, des théories de Lévi-Strauss ainsi que des modèles marxistes (on parle alors de « production romanesque »). L'effervescence, à l'époque, est grande, et il est un risque de s'enivrer de cette ébullition, de se laisser emporter, de croire qu'on est arrivé dans l'ordre littéraire à la fin de l'Histoire, ou à l'aube de quelque chose d'entièrement neuf, et que tout est à réinventer, après avoir fait du passé table rase. Dans les universités, tous les départements de lettres sont touchés par cette

nouvelle Querelle des Anciens et des Modernes : apparaissent des fractures, voire des guerres de tranchées, entre les modernistes, lesquels séduisent beaucoup de jeunes esprits, et ceux qui restent fidèles à leurs habitudes, attendant que s'apaise l'orage ou, pour les plus valeureux, ripostant par des brûlots (ainsi le libelle *Nouvelle critique ou nouvelle imposture ?* de Raymond Picard, en 1965). Un tel clivage se devine notamment à Liège, où enseigne André Vandegans, brillant professeur formé à l'ULB et aurolé du renom attaché à la publication, chez Jean-Jacques Pauvert, d'un essai remarquable sur *La Jeunesse littéraire d'André Malraux* (1964), qui étudie les années de formation de cet écrivain. (André Vandegans était donc, vu de l'extérieur, un « Ancien », même s'il traitait d'écrivains contemporains). Or, c'est à Liège aussi qu'avait vu le jour, à la fin des années 1950, un avatar quelque peu austère et désincarné de la « Nouvelle Critique », mais qui – en dépit de son indifférence marquée vis-à-vis du progrès des sciences humaines – partageait certains des présupposés qui inspiraient le renouveau des études littéraires : je veux parler des *Cahiers d'analyse textuelle*, revue accueillant la plupart du temps des articles portant sur des œuvres littéraires courtes (de ces analyses était absente – c'était la règle du jeu – toute référence à l'auteur, à ses sources, ainsi qu'à ses supposées intentions ou volontés).

Alors qu'on pourrait croire que, jeune doctorante, elle se trouve comme naturellement destinée à rejoindre le camp de la « Nouvelle Critique », Claudine Gothot-Mersch adopte une position plus nuancée, qui ne fait pas pour autant d'elle une inconditionnelle des « Anciens ». En témoignent par exemple deux articles qu'elle publie à l'époque de sa soutenance de thèse. Le premier paraît dans la *Revue d'Histoire Littéraire de la France* de 1962 et porte un titre tout à fait éloquent : « Un faux problème : l'identification d'Yonville-l'Abbaye dans *Madame Bovary* ». Il n'y a donc aucun doute aux yeux de Claudine Gothot-Mersch : la critique romantique ne pose pas les bonnes questions et a fait son temps. Mais l'année suivante, elle publie dans les *Cahiers d'analyse textuelle* des « Notes pour une étude de la méthode de Flaubert », à partir de l'examen auquel elle a soumis les manuscrits de *Madame Bovary*. Publié dans cette revue, un tel article – qui explique comment, en partant du texte, on peut approcher la « méthode » de l'auteur – peut presque passer pour une provocation et ne constitue pas, c'est l'évidence, une profession de foi moderniste.

Tout au long de son parcours intellectuel et académique, Claudine Gothot-Mersch se tiendra sur cette ligne de crête : tout en admettant que la critique avait

effectivement, à l'époque, besoin de nouveaux outils d'analyse (la distinction auteur/narrateur, par exemple), Claudine Gothot-Mersch ne pensait pas que ceux-ci invalidaient *toutes* les approches traditionnelles du fait littéraire. Cette indépendance critique se révélera particulièrement précieuse lorsque l'auteure de *La Genèse de « Madame Bovary »* sera appelée en 1968 à l'Université Saint-Louis de Bruxelles, pour assurer les cours de théorie de la littérature et de littérature française moderne. Le danger, avec les cours de théorie de la littérature dispensés par des enseignants s'affichant uniquement modernistes, c'était que les disciples en rajoutent sur leurs maîtres et, une fois devenus professeurs de français dans l'enseignement secondaire, se mettent à expliquer aux élèves que les êtres humains ont inventé le langage pour parler du langage, que les romans proposent uniquement des jeux sur les mots et que l'histoire de la littérature française ne débute pas au XI^e siècle, avec la *Chanson de Roland*, mais en 1953, l'année de la publication du roman *Les Gommages* de Robbe-Grillet. Les exposés rigoureux et équilibrés de Claudine Gothot-Mersch montraient aux étudiants la juste voie et les préservaient des périlleuses tentations de ce qu'on peut appeler le « hors-piste » critique ou historique. L'enseignante se montrait informée des théories contemporaines, faisait état de son expertise dans des articles où on la voit citer Greimas, Todorov ou Barthes, mais elle était aussi capable, à la lumière de ses propres travaux philologiques, de séparer dans les doctrines nouvelles ce qui contribuait à un progrès véritable dans la compréhension du fait littéraire et ce qui correspondait seulement à des acrobaties intellectuelles. Claudine Gothot-Mersch percevait, en particulier, les conséquences néfastes des spéculations modernistes qui rejetaient toute prise en compte de l'intention de l'auteur et conduisaient de la sorte à abolir les critères dont on usait dans les entreprises d'éditions des textes littéraires. Ce discernement critique essentiel alliait la théorie et la pratique. On gage que Flaubert aurait apprécié cette position de surplomb adoptée par la meilleure de ses interprètes.

Ce même discernement critique – associé, osons le dire, à une certaine autorité naturelle – a notamment contribué à la réussite du colloque que Claudine Gothot-Mersch organisa en 1974 à Cerisy-la-Salle et dont elle publia les actes l'année suivante, sous le titre *La Production du sens chez Flaubert* (intitulé habile, qui était de nature à satisfaire à la fois les Anciens et les Modernes). Le Centre de conférences de Cerisy, situé en pleine Normandie, se trouve en quelque sorte sur les terres de *Madame Bovary*. Dans les années 1960 et 1970, c'était un lieu de débats et d'affrontements intenses, parfois houleux, parfois rudes aussi. On y venait du monde

entier, pour des colloques qui duraient dix jours (les fameuses « décades ») et faisaient la part belle aux discussions qui suivaient les exposés et – à en juger par les actes – étaient plus longues que ceux-ci. Aujourd'hui, si j'en crois mon expérience, Cerisy est beaucoup plus calme et ressemble un peu à un monastère abandonné : il y a toujours des colloques, mais leur durée a été réduite à une semaine et l'animation y est toute relative, puisque – à quelques heureuses exceptions près (le colloque Duras de 2014 a dû refuser du monde) – les seuls participants sont en général les orateurs eux-mêmes. En parcourant les pages de *La Production du sens chez Flaubert*, on se surprend à rêver au retour de ce bouillonnement intellectuel des années 1970. On rencontre dans le volume quelques noms de collègues belges qui ont accompli ensuite une belle carrière (comme Maurice Delcroix, ou Roger Bismut), et on note surtout la présence de Jean Ricardou. Celui-ci ne pouvait manquer une telle rencontre : dans son esprit, la Nouvelle Critique ne faisait que revenir – cette fois pour de bon, espérait-il – aux orientations que Flaubert avait voulu imposer à la création littéraire. Lui-même débateur redoutable, Ricardou avait de surcroît emmené dans sa valise des partisans bien décidés à terrasser le démon, en l'occurrence la thèse selon laquelle l'œuvre est le lieu où un écrivain s'exprime, et à traquer sous toutes les formes ce qui pouvait ressembler, dans les propos des participants, à un renvoi à la pensée, ou à l'intention, de l'auteur. La réussite de ce colloque de Cerisy a tenu aux talents de diplomate de Claudine Gothot-Mersch et, à nouveau, à cette position de surplomb qu'elle occupait et qui la conduisait à faire la part des choses et à éviter les oppositions frontales. Je mentionnerai, à titre d'illustration, les deux éléments suivants. Le premier éveillera, je crois, des souvenirs chez tous ceux qui ont connu cette époque, et les fera peut-être sourire. Dans l'introduction qu'elle a rédigée pour le volume des actes, Claudine Gothot-Mersch fait allusion aux difficultés qu'elle a rencontrées pour satisfaire les demandes parfois étonnantes de certains participants. Ainsi, plusieurs des orateurs pressentis lui firent remarquer qu'un colloque sur « La Production du sens chez Flaubert » se devait de débiter par une série de communications s'attachant à définir ce qu'était... le sens. On imagine aisément que si ce préalable avait été accordé, les dix jours se seraient écoulés sans que le nom de Flaubert fût prononcé une seule fois. Claudine Gothot-Mersch a sagement suggéré de mettre cette question au programme d'un colloque ultérieur. Autre passage intéressant que l'on trouve dans le volume : la contribution de Jean Ricardou, intitulée « Belligérance du texte » et défendant la thèse selon laquelle toute œuvre littéraire naît d'une espèce d'auto-engendrement,

induit par des phénomènes lexicaux et sémantiques qui s'accomplissent en quelque sorte par-dessus la volonté de l'écrivain et réduisent celui-ci à n'être qu'un porte-plume. L'exposé de Ricardou occupe dix-sept pages, et la discussion vingt-et-une. Au cours de celle-ci, Claudine Gothot-Mersch intervient sur le point suivant, évoqué par Ricardou : étant entendu que « Bovary » évoque par paronymie « bovin », est-ce que le roman se déroule dans la campagne normande parce que les personnages s'appellent « Bovary », ou est-ce que ceux-ci s'appellent « Bovary » parce qu'ils vivent à la campagne ? Ricardou défend, sans surprise, la première hypothèse, qu'il est permis de trouver saugrenue. Dans la discussion, Claudine Gothot-Mersch avoue au pape de la Nouvelle Critique, en termes mesurés, son incrédulité sur ce point.

Mais l'heure tourne, et il est temps de revenir en Belgique, où, comme nous l'avons évoqué déjà, Claudine Gothot-Mersch avait été appelée à rejoindre en 1968 l'université Saint-Louis de Bruxelles (elle fut promue au grade de professeure ordinaire dès 1972). À Saint-Louis, elle eut pour collègue Albert Kies, figure originale et grand esprit, remarquable connaisseur de Charles Nodier et du romantisme, auteur d'un étonnant recueil de pastiches (qui serait à redécouvrir), *Sardines à l'instar, par un Escholier de Louvain*, enfin bibliophile et – avec son épouse – collectionneur éclairé, qui posséda notamment de nombreux manuscrits autographes de Baudelaire. Claude Pichois me parlait souvent d'Albert Kies, qui lui avait généreusement ouvert sa collection, au début des années 1970. L'amitié de Claude Pichois et d'Albert Kies est restée sans nuage : en témoigne le fait qu'au moment d'honorer son collègue qui accédait à l'éméritat, Claudine Gothot-Mersch demanda à Claude Pichois de diriger avec elle le volume d'hommage qui fut remis à Albert Kies, en 1985.

Claudine Gothot-Mersch est elle-même devenue professeure émérite en 1997. Trois ans plus tard, en octobre 2000, ses collègues Marie-France Renard et Tanguy Logé organisèrent en son honneur un colloque qui attira à Bruxelles la plupart de ses disciples flaubertistes, et dont les actes ont paru sous un titre très pertinent (puisqu'il prenait en compte les deux piliers de la carrière intellectuelle de celle que l'on honorait) : *Flaubert et la théorie littéraire* (2005).

Il faut noter enfin que les liens de la Liégeoise devenue Bruxelloise avec son université d'origine ne se sont jamais relâchés. Emporté par mon élan, j'ai omis de signaler qu'entre la soutenance de sa thèse (1963) et son départ pour Bruxelles (1968), Claudine Gothot-Mersch était entrée à Liège dans le service de Maurice Piron. Celui-ci avait créé un cours de littérature française de Belgique et s'intéressait

beaucoup à Georges Simenon, qu'il rencontra plusieurs fois à Lausanne et pour qui il obtint le titre de docteur *honoris causa* de l'université de Liège. Touché par cet intérêt, Simenon décida de faire don à Liège de ses archives littéraires, photographiques et épistolaires. C'est le juriste Pierre Gothot qui rédigea en 1976 le contrat attribuant, devant notaires, les documents Simenon à l'université de Liège. Ce fonds n'a pas manqué d'intéresser Claudine Gothot-Mersch, qui l'a consulté et a tiré de cet examen une communication à notre Académie et quatre articles (deux ont paru dans la revue *Traces* créée par notre consœur Danielle Bajomée et publiée par le Centre d'Études Simenon). On observe que l'un des articles, celui qui concerne *Les Anneaux de Bicêtre*, a été reproduit presque intégralement dans les notes du tome II de la « Pléiade » Simenon.

Il y aurait encore, dans ce riche et beau parcours, tant de choses à rappeler. Claudine Gothot-Mersch est partie le 16 novembre 2016. Ce jour-là, une voix éloquente s'est tue. Demeurent ses écrits. Demeure aussi la discipline qu'elle a contribué à fonder, la critique génétique. Demeure enfin le souvenir d'une figure attachante et d'une authentique savante, à laquelle on aimerait ressembler.

Copyright © 2018 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Michel Brix, *Réception de Michel Brix. Séance publique du 17 novembre 2018 [en ligne]*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2018. Disponible sur : <www.arlffb.be>