

Le Bulletin

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

Ceux qui nous quittent

Paul Gorceix par Jacques De Decker

Séance publique

L'âge d'or du roman.

***Tempo di Roma* d'Alexis Curvers**

**et *Octobre, long dimanche* de Guy Vaes :
cinquante ans après**

Jacques Cels La phrase épanouie de Guy Vaes – **Catherine
Gravet** Alexis Curvers et les académiciens – **André Sempoux**

Une approche de Guy Vaes – **Irène Stecyk** *Tempo di Roma* :
c'était hier, c'est-à-dire aujourd'hui – **Christian Libens**

« Jamais livre ne fut mieux trahi ... » – Annexe : une lettre
d'Alexis Curvers à Michel de Saint-Pierre

Communications

Roger Foulon Autour de Maurice des Ombiaux – **Yves**

Namur Paul Celan et notre quête de l'identité – **Daniel**

Droixhe Variation sur *Jazz Band* (1922) de Robert Goffin –

Guy Vaes Une descente aux Enfers. À propos de Hugo von
Hofmannsthal – **François Emmanuel** Henri Michaux et les

gouffres (à propos de l'expérience mescalinienne) – **Raymond**

Trousseau Voltaire entre *Zaïre* et les *Lettres philosophiques*

Prix de l'Académie en 2006



Ceux qui nous quittent

Paul Gorceix

par M. Jacques De Decker9

Séance publique du 1^{er} octobre 2007

L'âge d'or du roman.

***Tempo di Roma* d'Alexis Curvers et *Octobre, long dimanche de Guy Vaes* : cinquante ans après**

La phrase épanouie de Guy Vaes

par M. Jacques Cels 17

Alexis Curvers et les académiciens

par Mme Catherine Gravet21

Une approche de Guy Vaes

par M. André Sempoux.....41

***Tempo di Roma* : c'était hier, c'est-à-dire aujourd'hui**

par Mme Irène Stecyk.....45

« Jamais livre ne fut mieux trahi... »

par M. Christian Libens51

Annexe : une lettre d'Alexis Curvers

à Michel de Saint-Pierre.....55

Communications

Autour de Maurice des Ombiaux

Communication de M. Roger Foulon

à la séance mensuelle du 13 janvier 200761

Paul Celan et notre quête de l'identité

Communication de M. Yves Namur

à la séance mensuelle du 10 février 200773

Variations sur *Jazz-band* (1922) de Robert Goffin

Communication de M. Daniel Droixhe

à la séance mensuelle du 10 mars 200793

Une descente aux Enfers. À propos de Hugo von Hofmannsthal

Communication de M. Guy Vaes

à la séance mensuelle du 14 avril 2007 105

Henri Michaux et les gouffres

(à propos de l'expérience mescalinienne)

Communication de M. François Emmanuel

à la séance mensuelle du 12 mai 2007 115

Voltaire entre *Zaïre* et les *Lettres philosophiques*

Communication de M. Raymond Trousson

à la séance mensuelle du 9 juin 2007 127

Prix de l'Académie en 2006

Palmarès 143

Ceux qui nous quittent

L'hommage ci-contre reproduit l'allocution prononcée par Jacques De Decker, le 4 avril 2008, à l'université Michel de Montaigne – Bordeaux III, saluant le souvenir de Paul Gorceix, membre de l'Académie, qui avait enseigné dans cette université¹.

^{1/} *Hommage à Paul Gorceix à l'occasion de la parution de son ouvrage Le symbolisme en Belgique ou l'Éveil à une identité culturelle. Une si rare différence... Allocutions du professeur Jean Mondot et de Jacques De Decker, Secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique*, Paris, Eurédit – J & S éditeur – européenne d'édition numérique, tirage hors commerce, 2008, p. 15-25.

Paul Gorceix

Par M. Jacques De Decker

Paul Gorceix (1930-2007), « toujours dominé par la sympathie »

Paul Gorceix était fier d'appartenir à notre compagnie. Il en était non seulement heureux mais honoré et traduisait ce sentiment par les actes. De tous les membres étrangers de l'Académie, Paul Gorceix était le plus assidu à nos séances. Les Parisiens parmi nos confrères et consœurs ne sont pas aussi souvent présents que lui qui faisait cependant chaque fois un long voyage qui le menait de Libourne à Bruxelles. Pour nous qui l'avions déjà pleinement adopté, il était un frère, et pour moi, qui fus appelé aux fonctions de secrétaire au moment de son élection, il était davantage encore, un éclaireur, un complice, un confident. Mes prédécesseurs l'avaient bien connu eux aussi. Il avait été l'ami de Georges Sion, il avait maintes fois parlé de ses projets avec Jean Tordeur et André Goosse. C'est dire s'il était déjà aimé par la Belgique avant que l'Académie ne l'élixe à l'un de ses fauteuils.

Paul Gorceix était un singulier alliage de rigueur et de passion, de don de soi et d'ouverture aux autres. Il concevait ses recherches comme des expéditions en terre lointaine. Il était germaniste, ce qui nous rapprocha d'emblée. Ce partage linguistique qui nous était une manière de code secret nous amusait beaucoup.

Si Paul était aussi attaché à la Belgique, et plus particulièrement à la Belgique littéraire, c'est qu'il y distinguait un improbable exotisme de proximité. Lui qui avait beaucoup enseigné outre-Rhin, à Vienne, à Brême, à Marbourg, avait eu le bonheur de reconnaître

une province littéraire de langue française qui, tout en lui épargnant de devoir s'éloigner de sa langue, lui permettait d'affronter des contrées singulières dont il s'affirma bientôt comme l'un des plus éminents connaisseurs hors de Belgique. Et même dans l'absolu, parce que Gorceix incarne parfaitement le témoin extérieur, semblable à ces figures que Magritte dépeint dans l'encadrement de la fenêtre, qui sont dehors et qui regardent dedans. Parce qu'ils ne sont pas autochtones, ils ont un autre regard, lavé, translucide, et aussi extralucide. Gorceix face aux lettres belges est cet observateur-là. Les exemples de ce don de pénétration critique abondent.

Un des grands mérites de Gorceix aura été par exemple d'ouvrir la collection « Poésie » chez Gallimard à deux poètes belges majeurs, Maeterlinck et Elskamp. Ses mérites à l'égard de Maeterlinck sont éminents, et n'ont pas fini de produire leurs effets. Mais pour ce qui est d'Elskamp, on peut considérer Gorceix comme le véritable et unique intercesseur de cet immense poète méconnu auprès du public français. Il a, à son propos, cette formule à proprement parler magique. Elskamp, dit-il, « c'est du dedans qu'il parle ». Cette phrase est le sésame de toute une œuvre. Il alimente évidemment cette formulation lapidaire d'innombrables développements et démonstrations. Il relève mieux que personne ce que le poète anversoïse à qui Marie Gevers voyait des traits, comme elle le rappelle, de « légendaire mandarin », doit à la pensée orientale. Il compose des vers qui ressemblent à des haïkus, constate-t-il. Il calligraphie ses textes sur des éventails japonais. Gorceix cite Jean Cassou, qui identifiait en Elskamp un des signes de ce qu'il appelait « la Belgique chinoise ». Il insiste aussi sur l'influence qu'exerce sur Elskamp la pensée de Schopenhauer, ce qui n'étonnera pas de la part du connaisseur de la philosophie allemande qu'il est. Mais surtout, en utilisant le mot « dedans », il suggère son lien avec le grand poète crypto-belge qui allait dominer le siècle suivant, Henri Michaux, l'auteur de *Espace du dedans*. Ce n'est qu'un exemple mais il montre à quel point les travaux de Gorceix sur les poètes belges sont bien plus qu'un travail d'érudition, mais l'exercice, d'une rare perspicacité intuitive, d'un critique doté d'une exceptionnelle empathie.

Un autre auteur qu'il a pénétré avec une particulière clairvoyance, c'est Franz Hellens, au point que l'on peut appliquer aux études qu'il lui a consacrées la définition que Hellens lui-même donnait de la critique « intuitive » : le critique intuitif est le « chantre de l'amitié retrouvée. Il arrive à ce point où il *s' imagine* réellement avoir fait sa propre rencontre dans la propriété d'autrui, dans un pays qu'il aurait pu croire étranger ». Faire sa propre rencontre dans la propriété d'autrui, quelle exacte définition de la démarche de

Paul Gorceix, ce Limousin qui devint le plus fameux analyste des écrivains belges. Analyste, y compris au sens psychanalytique du terme, est bien le mot qui convient pour sa lecture du *Mélusine*, véritable modèle du genre.

Ce texte, qui a paru initialement dans le *Bulletin* de notre Académie en 1989, indice parmi d'autres des relations anciennes qu'il noua avec nous, et qui est repris dans *Le Symbolisme en Belgique*, est l'étude la plus approfondie dont le roman de Franz Hellens ait jamais fait l'objet. Paul Gorceix y affirma d'entrée de jeu que ce « roman de rêve » marque « une date dans l'histoire de la littérature française » et le démontre. L'ampleur de sa science de comparatiste lui permet d'étayer sa démonstration. Il situe le personnage de Mélusine dans la poésie allemande de l'époque romantique, chez Goethe, Brentano et Grillparzer, mais aussi dans la tradition des « rêveurs éveillés » à savoir Nodier, Poe, Nerval ou Melville. Ce cadrage lui permet de distinguer la place dans la littérature mondiale de ce livre dont Hellens disait qu'il avait été écrit « sous une mystérieuse dictée » qui aurait duré seize mois. Gorceix reconnaît dans *Mélusine* « l'agencement du roman picaresque » modernisé où il va jusqu'à déceler la préfiguration des aventures de Tintin, puisqu'il y convoque son détective Œil-de-Dieu, disciple de Sherlock Holmes et Arsène Lupin, de même qu'un ingénieur Nilrem, anagramme de Merlin, ou un « personnage de pantomime » appelé Locharlochi, où il voit une « hypostase » de Charlie Chaplin. Mais il y décèle aussi une anticipation de la Nadja de Breton. Cette narration des plus mouvementées se révèle à ses yeux « une sorte de *Märchen* initiatique, qui s'achève comme une parabole riche d'un enseignement réservé aux initiés », dans la logique du fantastique réel selon Hellens qui le considère comme « l'explosion ou l'illumination du réel ». Ce concept, Paul Gorceix l'a remarquablement identifié, montrant en quoi Hellens se distingue fondamentalement des autres fantastiqueurs belges.

Cette même culture de correspondances, cette même capacité à percer le texte à jour, Gorceix l'a appliquée à d'autres écrivains majeurs, qu'il a toujours le souci de réhabiliter au sein des lettres françaises, qu'il s'agisse de Camille Lemonnier, le plus injustement méconnu sans doute, de Georges Eeckhoud, d'Émile Verhaeren à propos duquel on trouve dans ses « mélanges » un texte inédit sur l'œuvre critique. On y découvre que l'auteur des *Villes tentaculaires* voyait en Baudelaire « un génie de la volonté », qu'il situait Verlaine dans le « vaste contexte du réveil de l'âme », et décrivait l'esthétique de Mallarmé sous une forme métaphorique que, pas plus que Paul Gorceix, je ne résiste à vous citer intégralement : « Elle s'impose avec toute sa musique de métal et de pierre, avec

toutes ses sorcelleries de métier, avec toute sa raison philosophique et artistique. Elle est ordonnée comme ces temples de luxe d'or ancien où des marbres vagues combien nets de lignes pourtant initieraient à des arcanes sereins. Architecture simple et complexe à la fois. Des voiles de lumière obscure entre les colonnes avec de claires broderies de diamant. Des tabernacles dont la clef se trouve dans tel vers de sonnet. Toujours l'essentiel des choses monté en ostensor, dans l'ostensor toujours au plus intime l'hostie. » Il a une autre image à propos de Jules Laforgue, dont il dit qu'il est comme un gamin qui « tire la corde et fait gigoter à gauche, à droite, en l'air, en bas, des bras de bois de l'absolu et les jambes en carton de l'inconscient », ajoutant que chez lui « l'esprit et la blague ne sont que des masques ».

Georges Rodenbach est un autre de ces auteurs auxquels il a attaché tous ses soins, mettant en évidence son roman *Le Carillonneur*, qui fut longtemps occulté par *Bruges-la-Morte*, veillant à éditer ses textes critiques dans un volume paru il n'y a guère chez Champion.

Tout cela suffirait à justifier la place éminente qui revient à Paul Gorceix dans la défense et l'illustration des lettres françaises de Belgique. Mais l'essentiel, c'est l'immense entreprise de synthèse et d'analyse qu'on lui doit à propos de Maurice Maeterlinck. Lorsque Paul Gorceix fut reçu à Bruxelles, son éloge fut prononcé par son ami Roland Beyen. Son état de santé n'avait pas permis à Paul d'être présent. Il était cependant représenté grâce à son épouse. Ce fut son ami Roland Mortier qui lut l'éloge qu'il avait destiné à son prédécesseur, Jean Rousset. Paul avait été très heureux, soit dit en passant, de succéder à l'un des représentants de cette « école de Genève » qu'il admirait tant. Beyen avait bien vu qu'une étape décisive dans le parcours de Paul Gorceix avait été sa décision, en 1967, de consacrer sa thèse d'État aux *Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, travail qui paraîtrait aux Presses Universitaires de France en 1975. Cette « contribution à l'étude du Symbolisme français et du Romantisme allemand » va, comme le dit Beyen, « sceller son destin ». Ce travail lui vaudra d'ailleurs l'habilitation à la direction des thèses de maîtrise en littérature française de Belgique à l'université de Poitiers. À partir de ce moment, Maeterlinck sera son principal sujet d'étude et le premier signe de ce que Beyen a appelé « son engagement total pour la littérature française de Belgique ».

Les traces de ce gigantesque déploiement de savoir et d'originalité critique ? De très nombreux articles portant sur la mystique médiévale et la psychologie des profondeurs, la poétique du mystère, la dramaturgie de la mort, la lecture de *Pelléas* par Meyerhold, l'ento-

mologie, l'ésotérisme rapprochant la mystique flamande et la philosophie hindoue, les comparaisons de la pensée maeterlinckienne avec celle de Rilke et de Hofmannsthal, la rencontre imprévue de Maeterlinck et de Kandinsky, tous repris dans le premier volume des mélanges qui ont été si opportunément publiés par Eurédit. Autre aspect de cette dévotion à Maeterlinck : l'édition d'un choix commenté de ses œuvres en trois volumes aux éditions Complexe. Et, *last but not least*, sa monumentale étude *Maeterlink, l'arpenteur de l'invisible*, que l'Académie eut l'honneur d'édition en 2005 en collaboration avec Le Cri. Dans son avant-propos de ce fort volume de 650 pages, Paul écrit : « C'est une longue, très longue aventure que celle de mes relations avec l'œuvre de Maurice Maeterlinck. On peut même dire qu'elle se confond avec ma vie de chercheur. » Le résultat, c'est cette somme qui commence par une récapitulation biographique dont Paul Gorceix se hâte de préciser qu'il ne la trouve pas essentielle, Maeterlinck considérant lui-même qu'il ne lui était « jamais rien arrivé de plus intéressant que sa naissance ». Compte avant tout à ses yeux « l'analyse de l'œuvre, en donnant la priorité au texte, pour tenter d'en dégager les mécanismes et les implications métaphysiques ». Ce qui fait de ce travail la description critique la plus exhaustive à ce jour de l'œuvre de l'unique Prix Nobel de littérature belge. Paul Gorceix a le mérite de ne laisser aucun élément de cette œuvre dans l'ombre. Après avoir éclairé les trois influences déterminantes de Ruysbroeck l'Admirable, Novalis et Emerson, il analyse la poésie et les contes, consacre plus de deux cents pages au théâtre où il ne néglige aucune pièce, même celles qui n'apportent pas grand-chose au prestige de l'œuvre, puis procède de la même manière à propos des essais, en terminant par une réflexion sur la méthode du fragment, où il définit la modernité de la démarche maeterlinckienne : « Là encore, il inaugure une écriture du tâtonnement et de l'incertitude, de la dissonance et de la rupture, une écriture conforme à la situation historique, spirituelle et intellectuelle de l'esprit moderne qui se révèle comme l'assemblage ou la cohabitation d'éléments composites. » Cet *Arpenteur de l'invisible* mérite de devenir un classique de la critique des lettres belges, un ouvrage dont on dira un jour qu'il est « le Gorceix », comme on dit du *Bon Usage*, qu'il est « le Grevisse-Goosse ».

Dans son attachement aux lettres de notre pays, Paul se reconnaissait un prédécesseur en France, qui jouit à présent d'un regain de faveur bien mérité, dû à l'intérêt que lui a porté dès 1990 un critique très écouté aujourd'hui, et qui s'inscrit d'ailleurs dans sa lignée également, Charles Dantzig. Il s'agit de Remy de Gourmont. En 2002, Paul avait tenu à préfacer, dans la collection de poche qu'édition l'Académie, sa *Belgique littéraire*, essai que Gourmont consacra aux écrivains belges en pleine Grande Guerre. Ce livre a

gardé, comme le dit Paul, toute sa fraîcheur. Il a le mérite, à ses yeux, de reconnaître la singularité du symbolisme belge par rapport aux conceptions françaises, attestant de « la perspicacité de Gourmont qui refuse d'aller sur les sentiers battus ». Dans un autre texte sur Gourmont et son intérêt pour la Belgique, paru dans le numéro de *l'Herne* qui lui a été consacré en 2003, Gorceix va plus loin dans l'élucidation de la dilection de Gourmont pour les auteurs belges. « À n'en pas douter, dit-il, l'auteur de *Sixtine* était l'exégète privilégié pour comprendre et interpréter, de l'intérieur, les œuvres des écrivains français de Belgique. C'est que pour lui, la rencontre avec l'œuvre littéraire n'a jamais cessé d'être avant tout une expérience personnelle, où se conjuguent l'érudition littéraire et l'intuition, la réceptivité et la pertinence critique, toujours dominée par la sympathie. » J'ai tenté de moduler cette phrase, de la nuancer, en l'appliquant à Paul, et cela ne m'a, à la réflexion, pas paru nécessaire. Je me contenterai donc de la répéter, en la lui appliquant, parce qu'elle constitue, en quelque sorte, un autoportrait, un portrait du chercheur par lui-même : « À n'en pas douter, l'auteur de *L'Arpenteur de l'invisible* était l'exégète privilégié pour comprendre et interpréter, de l'intérieur, les œuvres des écrivains français de Belgique. C'est que pour lui, la rencontre avec l'œuvre littéraire n'a jamais cessé d'être avant tout une expérience personnelle, où se conjuguent l'érudition littéraire et l'intuition, la réceptivité et la pertinence critique, toujours dominée par la sympathie. »

« Toujours dominé par la sympathie »... S'il fallait tirer une devise de l'œuvre et de la personnalité de Paul Gorceix, je proposerais celle-là.

**L'âge d'or du roman.
Tempo di Roma
d'Alexis Curvers et *Octobre,*
long dimanche
de Guy Vaes :
cinquante ans après
Séance publique du 1^{er} octobre 2007**

L'Académie tient à exprimer sa reconnaissance à Madame Marie-Angèle Dehaye, qui a permis que cette journée d'études se déroule dans la Bibliothèque des Riches Claires, qu'elle dirige à Bruxelles. Elle eut pour prétexte le cinquantième anniversaire de la parution de deux romans-jalons de la littérature française de Belgique.

La phrase épanouie de Guy Vaes

Par M. Jacques Cels

Permettez-moi un cliché. Voici l'homme à qui tout a réussi. Il est connu, on a plus d'une fois réalisé son portrait. Dans bien des situations, il est aussi reconnu, et sans difficulté : les traits de son visage ont été enregistrés dans de nombreuses mémoires. Il s'est fait un nom. C'est le *faber fortunae suae*, c'est-à-dire l'artisan de son propre destin. Bref, il est devenu quelqu'un. Un peu égocentrique, un peu narcissique, il ne se plaint pas de ce qu'il existe, entre lui et les autres, entre lui et le monde, une espèce de distance que Georges Bataille appelait la discontinuité. Peut-être même la couve-t-il comme un trésor, cette distance permettant sans doute à notre volontariste de n'être quasi jamais sous la tutelle des êtres et des choses. Au fond, ceinturé de remparts, il est rarement désarmé. À ses funérailles, on peut parier qu'il y aura du monde, sa disparition creusant pour longtemps une absence à la mesure de ce qu'il aura mené, à savoir une existence que Sartre aurait qualifiée de granitique.

Par rapport à un tel individu, qui donc est Laurent Carteras, le personnage central constamment décentré d'*Octobre long dimanche* ? La réponse est simplissime. Il est tout bonnement son symétrique inverse. Au lieu de devenir quelqu'un, lui devient progressivement personne. Voilà un être que la vie va gommer, un être qui en cascade va perdre ses amis (Régis et Géo), sa fiancée (Jessica Dandieu), son emploi (chez Lebel, une agence de publicité), son logement, son visage, son nom, son héritage. Ce n'est pas qu'on le fuie comme un pestiféré, qu'on le licencie pour faute grave, qu'on le congédie parce qu'il ne paie plus son loyer... Non ! En fait, à un moment donné de son parcours, Laurent n'est plus

reconnu par son entourage immédiat, il a cessé d'être identifiable, il n'a plus de signalement.

Et du coup le voilà, dirais-je, en continuité avec le monde contre lequel il ne se cabre pas. Au contraire, il le laisse littéralement entrer dans sa personne physique. Du reste : « N'avait-il pas consenti depuis toujours à sa plus secrète aspiration : se fondre dans une connaissance sensuelle du monde qui, en réalité, ne serait qu'une forme consciente de sommeil¹ ? » Dans le domaine de son oncle Oliver, récemment mort, quand Laurent est pris pour Hugo le jardinier qui serait revenu après une fugue, qu'éprouve-t-il en travaillant dans la serre où la flore exotique exige de nombreux soins. Ceci : il « avait l'impression d'être une plante parmi d'autres² ». Le voilà fondu et confondu. On pense à un tableau de Matisse, où les couleurs et les motifs de la nappe sur la table sont exactement ce que donne à voir le papier peint sur le mur du fond. Il n'y a donc plus d'espace entre la table et le mur du fond. C'est cela même la continuité. Régulièrement, quand il le fixe avec toute la patience dont il est capable, Laurent Carteras est porté « à se confondre avec un paysage au point d'oublier tout le reste³ ».

C'est le moins qu'on puisse dire : nous n'avons pas affaire à un homme d'action toujours en marche, mais à un homme d'observation toujours en marge. Et le détachement qui le caractérise lui permet « de capter une foule de choses à la fois⁴ ». Le ciel, une cheville, un vêtement, un meuble, une statue, Laurent examine tout jusque dans le moindre détail. D'ailleurs, on l'apprend sans détour : « N'être qu'un regard était devenu sa plus forte jouissance au cours des dernières années⁵. » C'est vrai, sa gourmandise rétinienne est inapaisable. Mais Laurent se plaît aussi à sentir « le fade et pénétrant parfum des tilleuls humides⁶ », « l'haleine résineuse des arbres⁷ » avec les « exhalaisons d'une terre spongieuse⁸ » ou, en ville, cette odeur de « sciure de bois⁹ » sur une place publique, ou encore « celle d'un sol récemment goudronné¹⁰ » sur un quai de gare.

^{1/} Guy Vaes, *Octobre long dimanche*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, coll. « Passé Présent », 1979, p. 31.

^{2/} *Ibid.*, p. 297.

^{3/} *Ibid.*, p.43.

^{4/} *Ibid.*, p.57.

^{5/} *Ibid.*, p. 43.

^{6/} *Ibid.*, p. 81.

^{7/} *Ibid.*, p.108.

^{8/} *Ibid.*, p.108.

^{9/} *Ibid.*, p. 14.

^{10/} *Ibid.*, p. 276.

N'évitons pas la redite : il capte « une foule de choses à la fois ». Dès lors, s'il est un regard prioritairement, il ne l'est pas exclusivement. Dans la mansarde d'Irène, lors des préliminaires amoureux avec cette jeune femme, Laurent ne s'abandonne pas complètement au plaisir parce que, cette fois, son oreille perçoit en même temps le clapotis d'une fontaine, le vent du Nord dans les arbres, le chant d'un oiseau et le grincement d'une porte mal fermée. En somme, il est bel et bien occupé à « se fondre dans une connaissance sensuelle du monde¹¹ ». Et c'est ici que Guy Vaes, l'incomparable styliste, va multiplier les sortilèges de sa prose avec une efficacité à nulle autre pareille. Un philosophe peut se contenter du concept et de l'abstraction. Mais un romancier, disait Proust, se doit de « rendre sensible » sa matière. Et donc pour que devienne concrète cette singulière connaissance du monde à laquelle se livre Laurent Carteras, la phrase de Guy Vaes ne peut pas être désincarnée. Sa chair, à l'inverse, doit s'épanouir en étreignant des perceptions sensorielles en quelque sorte proliférantes. Guy Vaes ne se borne pas à utiliser le mot « fontaine » pour désigner celle qui rafraîchit un coin du domaine de l'oncle Olivier. Plus sensuellement, il nous l'évoque avec « son palmier d'eau droite¹² », avec son « éboulis de grêle obstinée¹³ ».

Lisons, par exemple, cette dizaine de lignes brossant le tableau de l'arrivée de Laurent dans la petite ville où son oncle n'est plus : « Lorsqu'il se retrouva sur le quai de la gare de Vagrèze, une odeur de résine lui parvint, mêlée à celle d'un sol récemment goudronné. Sur les chariots rangés près d'une barrière, des troncs de pins coupés parfumaient une place où claquaient des drapeaux. Octobre nuançait déjà le bleu du ciel, secouait d'un vent maladroit une rangée d'arbres, à l'exemple d'un maraudeur novice dans un verger trop ouvert. Il prit la rue principale, dont il se rappelait encore les façades à pignons, et aperçut au loin un fleuve qui brillait sous un pont hérissé de réverbères¹⁴. »

Pour l'odorat, nous avons la résine et le goudron ; pour la vue, les chariots rangés ; pour l'ouïe, le claquement des drapeaux ; pour le toucher, un vent maladroit ; pour le goût, en forçant un peu, j'en conviens, cette allusion à un verger. Et tout cela sans compter qu'avec les réverbères, le fleuve, les pins et le bleu du ciel, le feu, l'eau, la terre et l'air ne manquent pas au rendez-vous.

^{11/} *Ibid.*, p. 31.

^{12/} *Ibid.*, p.313.

^{13/} *Ibid.*, p.313.

^{14/} *Ibid.*, p. 276.

Qui en douterait encore ? Le style de Guy Vaes est chatoyant comme un Véronèse, lesté de composants variés comme un grand cru de derrière les fagots, enveloppant aussi de mille contrastes comme une orchestration de Ravel. C'est assez dire que lorsque nous savourons la prose de notre auteur, dans le sens le plus précis de l'expression, nous ne pouvons être que comblés.

Alexis Curvers et les académiciens

Par Mme Catherine Gravet

En mai 1960, Jean Thiry, secrétaire perpétuel de l'Académie de Stanislas (fondée à Nancy le 28 décembre 1750 par le roi de Pologne, duc de Lorraine et de Bar, dont les armoiries figurent en bonne place sur les publications de la société) invite Alexis Curvers — en raison de « ses sentiments envers la France et de ses travaux hautement appréciés » — à devenir associé-correspondant de la Compagnie. Est-ce par dépit que le romancier accepte l'invitation et se rend à Nancy ? Il choisit d'y parler, le 26 octobre 1961, d'un poète belge quasiment inconnu, du « poème *Nancy* d'Auguste Marin¹ ».

Dix ans plus tard, Alexis Curvers donne une conférence à la société Dante Alighieri à Liège. Arsène Soreil (1893-1989), l'auteur de *Dure Ardenne*, le professeur d'esthétique, termine ainsi sa présentation du conférencier :

Que pourrais-je dire encore à propos d'une réussite comme il en est peu dans nos lettres ? Il faut que les talents littéraires abondent singulièrement dans le landerneau national pour que *Tempo di Roma* n'ait pas valu à l'écrivain considérable qu'est Alexis Curvers son entrée à l'académie. Bah²!

^{1/} Poète né à Châtelet (1911), mort dans les combats sur la Lys le 24 mai 1940. Le discours d'Alexis Curvers est paru dans *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, 6^e série, t. 43, 1961-1962, p. 67-71. Curieuses coïncidences : si le secrétaire perpétuel de cette académie s'appelle Jean Thiry, le président se nomme André Bodart, et ce dernier est chargé de la réponse (dans *idem*, p.73-84).

^{2/} Le texte de Soreil est conservé dans les archives Curvers. Nous remercions vivement ses neveux, Philippe et Michel Curvers, de les avoir mises à notre disposition. Sans autre mention, les lettres ou documents cités ci-dessous sont conservés dans ces archives familiales.

Aucun académicien belge, ni français, n'a sans doute envisagé sérieusement l'élection de Curvers, sans doute trop peu productif, et Curvers, s'il en a peut-être caressé la perspective, n'a jamais sollicité cette élection, du moins pour lui-même. Tout au long de sa longue vie (1906-1992), il est en tout cas en relation avec plus d'une trentaine d'académiciens, ce dont ses archives ont laissé de nombreuses traces. Mais les rapports ne sont pas toujours harmonieux.

Haines d'écrivains

Ainsi Fernand Desonay (1899-1973) est-il attaqué, à première vue du moins, pour un article qu'il a écrit en 1946 sur le niveau des étudiants (sujet tout à fait d'actualité soixante-cinq ans plus tard). Le professeur d'histoire littéraire — qui n'est pas encore académicien³ — a mené une enquête à l'Université de Liège, dont *Le Soir* publie les résultats sous un titre éloquent : « La Culture générale se meurt⁴ ». Alexis Curvers réplique vertement dans la *Revue générale belge*, avec un article polémique, intitulé « À propos d'une enquête sur la culture générale⁵ » : d'abord, le professeur Desonay confond culture et esprit encyclopédique ; ensuite, son enquête a été beaucoup trop superficielle. Poser vingt questions à treize étudiants ! Certes les treize étudiants liégeois ont très mal répondu, mais le « test » de Desonay se rapporte à des matières qui ne figurent pas au programme de l'enseignement secondaire. Si les étudiants ne lisent pas, c'est qu'ils n'ont pas le temps. D'ailleurs, les professeurs, surchargés de travail, ne lisent pas non plus. Après cinq années de guerre, est-ce condamnable ? De toutes façons, selon Curvers, il existe mille formes de culture et seules survivent les connaissances acquises au hasard.

^{3/} D'après les *Notices biographiques du Liber memorialis. L'Université de Liège de 1867 à 1935* publiées par Léon Halkin (T.1, 1936, p.611-617), Fernand Desonay est chargé des cours d'Histoire approfondie des littératures romanes et d'Exercices philologiques sur les langues romanes en 1929. L'année suivante, il donnera aussi le cours d'Encyclopédie de la philologie romane et, en 1932, s'ajoute le cours d'Explication de textes français du moyen âge. Élu à l'Académie le 13 mai 1950, en même temps que Robert Vivier.

^{4/} *Le Soir*, 9 novembre 1946, p.1-2. Voir notre article « La collaboration d'Alexis Curvers aux journaux et revues. Quelques revues de l'après-guerre (1945-1950) » dans *Le Livre & l'Estampe*, t. 51, n° 164, 2005, p.95-138.

^{5/} *La Revue générale belge*, n° 14, décembre 1946, p.281-285.

L'enquête de Desonay semble avoir eu beaucoup d'écho dans l'intelligentsia belge. Marie Delcourt⁶, l'épouse d'Alexis, fait, elle aussi, allusion à la position de son collègue Desonay, notamment dans un texte lu à l'Institut national de Radio-diffusion le 26 décembre 1947 et reproduit dans la revue *Marginales* sous le titre « Écoles et culture »⁷ : elle se plaint de la pédagogie moderne, qui maintient trop longtemps les étudiants dans l'enfance, et surtout des professeurs bardés de diplômes, comme Desonay, qui sont incapables de combler les lacunes de leurs élèves, parce qu'ils les ignorent. On comprend qu'il y a du règlement de comptes dans l'air. Si Curvers n'a jamais été académicien, il n'a pas non plus été professeur à l'université. Le couple se montre en tout cas très solidaire contre ceux qu'ils nomment les « azors⁸ ».

Les avis des Curvers sur Roger Bodart (1910-1973) concordent dans la sévérité. Le 19 mars 1949, Marie Delcourt confie à Marcel Thiry : « Le séraphique Bodart descend parfois sur terre, non seulement pour se donner des bourses de voyage à lui-même, mais aussi pour nuire aux copains, surtout à ceux qui pourraient entrer avant lui à l'Académie⁹ ... ». Et en 1953, c'est Alexis Curvers qui décrit, au poète et critique français Yves-Gérard Le Dantec, Bodart, en ces termes : « petit crocodile qui s'est fait la tête de saint François d'Assise¹⁰. » Quel crime Bodart a-t-il bien pu commettre pour mériter ces coups de griffe ? Le 13 septembre 1937, sa longue lettre élogieuse en remerciement pour le « savoureux » *Bourg-le-Rond* (Gallimard, 1937) n'avait pourtant pas dû déplaire : Bodart, qui se dit lui-même « rotondabourgeois », en « aime par-dessus tout le ton, juste » — et n'émet qu'une restriction à propos de la psychologie de l'institutrice, Geneviève, « trop sommaire ».

^{6/} Née en 1891, Marie Delcourt est, en 1929, « autorisée à ouvrir un cours libre d'Histoire de l'humanisme » puis, en 1930, « chargée (...) de faire le cours facultatif d'Histoire de l'humanisme ». Sa charge se complétera en 1932 (date de son mariage avec Curvers) et en 1933 des cours de Notions d'histoire des littératures grecque et latine et de Méthodologie spéciale du grec et du latin et exercices didactiques (*Liber memorialis*, *op. cit.*, p. 626-627).

^{7/} *Marginales*, n° 8, juillet-août 1947, p. 109-111.

^{8/} Du nom du jésuite espagnol, professeur de théologie à Alcalá, Juan Azor (1533-1603), que cite déjà Pascal dans *Les Provinciales* pour le ridicule de son patronyme.

^{9/} Liège, Chiroux, Fonds Thiry. À la fin de la guerre, Bodart est entré au service des Lettres du ministère de la Culture, et sera élu à l'Académie le 9 juin 1951.

^{10/} Paris, BnF, Mss, Fonds Le Dantec, carton n° 49. Environ 52 lettres conservées, de 1952 à 1956.

Passons rapidement sur les attaques *ad feminam* de Curvers contre Louis Dubrau, de son vrai nom Louise Scheidt (1904-1997, élue à l'Académie en 1972) au moment de l'attribution du prix Rossel : Curvers, qui concourt pour le prix, ne s'explique pas le succès de sa rivale, ou plutôt, il l'explique par des qualités qui sortent du champ littéraire. À Arsène Soreil qui fait l'éloge de la romancière, en 1949, il donne ainsi la leçon : « Dubrau encombre de sa pétulante insignifiance les colonnes des moindres gazettes et vous couvre de honte¹¹ ».

Entre camarades et poètes

Mais nombreux sont les Immortel(le)s avec qui Alexis Curvers peut dialoguer et qui ont reconnu publiquement ses mérites. C'est le cas d'Émilie Noulet (1892-1978). Aux côtés d'Émilie Noulet et d'Albert Ayguesparse (1900-1996) entre autres, les Curvers ont participé à l'exaltante aventure antifasciste du journal *Combat*, dirigé par Denis Marion¹². À partir de 1936, les collaborateurs de *Combat* — rival du *Pays réel*, l'organe de propagande de Léon Degrelle — luttent ensemble pour faire entendre la voix des républicains espagnols. En 1949, Curvers dédicace ainsi son recueil de poèmes, *Cahier de poésies (1922-1949)*¹³, à Émilie Noulet et à son mari :

Au poète José Carner¹⁴,
à Émilie Noulet de Carner,

^{11/} Ans, archives Soreil.

^{12/} Voir Alexis Curvers, *Le Ruban chinois*. Suivi de *La vérité vous délivrera*. Textes présentés et édités par Catherine Gravet. Bruxelles, Émile Van Balberghe Libraire, « Documenta et opuscula » n° 30, 2005. Catherine Gravet, « Passions et compassion », dans *La Revue générale*, 141^e année, n° 10 [« Tempo Alexis Curvers »], octobre 2006, p. 11-22. Article complété et traduit en espagnol « Pasi3n y compasi3n », pour la revue de l'Université de Cadiz, *Francof3nia*, n° 17, 2008, p. 269-286. Ainsi que notre contribution au colloque Denis Marion (ULB, 28 novembre 2006), avec la collaboration d'Émile Van Balberghe, « L'Homme de *Combat*. Une correspondance avec Alexis Curvers et Marie Delcourt », dans Paul Aron, Paul Delsemme et Jean-Pierre Devroey (dir.), *Denis Marion. Pleins feux sur un homme de l'ombre*, Bruxelles, Le Cri/CIEL, 2008, p. 45-66, ill.

^{13/} Paris, François Bernouard, 1949.

^{14/} Du « prince des poètes catalans » (Josep Carner est né à Barcelone en 1884, mort à Bruxelles en 1970), Curvers recevra une lettre, datée du 5 février 1950, qui commente avec délicatesse plusieurs poèmes du *Cahier*. Dans deux lettres (datées du 8 juin 1970 et du 5 juin 1973, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML5035/1276 et 1277), Curvers redira à sa veuve combien il aimait son mari, « surtout pour ce sentiment qu'il avait, et communiquait, des beautés secrètes [qu'il] découvrait, au profond des choses ». Il rappelle combien Josep Carner fut déçu à Liège, « en traversant la place Saint-Paul (...) par une réalité qui ne correspondait plus à son souvenir : des centaines de voitures encombraient la place qu'il avait connue paisible et charmante sous ses arbres, veillée par le cloître de la cathédrale et où le regard s'arrêtait naguère avec joie sur le gracieux monument du sculpteur Jean Del Court... » Curvers partage alors « la nostalgie silencieuse du Poète ».

pour les louer et les remercier
d'avoir, dans les quatre bouleversants sonnets
de la « Dernière Nostalgie¹⁵ », si admirablement
*affirmé et traduit cette vérité qu'il n'est
de poésie que d'exil et de salut que dans
la poésie*, – vérité dont, peut-être, ils
trouveront dans le présent recueil
un faible et fraternel reflet, avec un écho
de mon amour pour l'Espagne et,
pour eux, l'hommage de ma fidèle
et bien attentive sympathie.

Alexis Curvers¹⁶

Alexis Curvers se veut avant tout poète. Son sentiment d'exil, intérieur, fantasmé, l'inscrit dans ce que les historiens des lettres belges considéreront comme une spécificité : « terre d'écart » ou belgitude, les expressions apparaîtront dans les années quatre-vingt. Juste après la guerre, il s'agit d'en dire l'horreur, de se sentir solidaire, y compris dans la souffrance, de former une communauté d'êtres humains, dont les liens ténus, intellectuels et sensibles, permettent de survivre.

Émilie Noulet¹⁷ n'oubliera pas la période de militantisme et d'engagement idéaliste. Dans une lettre du 31 mars 1957, elle écrit rapidement : « Bravo ! Bravo ! Un maître livre... » — *Tempo di Roma* est paru chez Robert Laffont en février. Et elle détaille cette opinion positive dans un article élogieux publié dans *Les Lettres nouvelles* en juin 1957. Dès les premiers mots, elle semble répondre aux attaques dont Curvers a fait l'objet dans la presse¹⁸ :

^{15/} Aucun des 896 poèmes (dont plus de 20% de sonnets) édités par Jaume Coll dans Josep Carner, *Poesia* (Barcelone, Edicions dels Quaderns Crema, 1992), ne porte ce titre. Retenons cependant : *L'Absència* et *Recordança en la tardor* (p. 410-411, extraits du recueil *La Inútil Ofrena*, 1924) ; *Consol* (p. 539, extrait de *La Primavera al Poblet*, 1935) ou *Pais perdu* (p. 586, non publié). Curvers a probablement lu des sonnets traduits pas Émilie Noulet mais non édités en 1949.

^{16/} C'est nous qui soulignons. Nous avons transcrit cet envoi d'un exemplaire du *Cahier de poésies* mis en vente par le libraire Alain Ferraton le 25 mars 2006.

^{17/} À l'occasion de l'élection de Noulet à l'Académie, le 14 novembre 1953, Marie Delcourt n'a pas manqué de féliciter... l'Académie (ML5035/1278).

^{18/} En particulier l'article d'André Wurmser, « Une Mesure pour rien. *Tempo di Roma*, par Alexis Curvers (Robert Laffont) », dans *Les Lettres françaises* (dir. Aragon), n° 668, 25 avril 1957, p. 2. Voir notre contribution : « La réception de *Tempo di Roma* dans la presse », dans « *Tempo di Roma* ». Actes du colloque organisé à l'Academia Belgica du 17 au 19 septembre 2007 à l'occasion du cinquantenaire du roman d'Alexis Curvers, présentés et édités par Catherine Gravet, *Cahiers internationaux de symbolisme*, numéro spécial, 2008, p. 125-139.

Idées mûries quoique jaillies des partis pris les plus avoués et les plus subversifs, sensations vérifiées et nourries au contact des êtres et de l'art, tout rassure sur la qualité humaine du roman et sur sa totale indépendance, tandis que son humour, son aisance et sa désinvolture n'empêchent nullement de faire de lui un livre plein. Le narrateur pourtant n'a caché ni ses goûts ni ses dégoûts ni ses mépris, les exprimant avec une passion sourde bien éloignée de l'objectivité ennuyeuse qui fait aujourd'hui figure de vertu littéraire¹⁹.

Réponse, entre autres, à ceux qui voient dans les allusions à Mussolini la prise de position condamnable d'un fasciste, d'un réactionnaire. Noulet continue longuement l'éloge du roman de Curvers qu'elle conclut ainsi : « Depuis Stendhal, personne n'a écrit un roman plus pénétré d'authenticité italienne en même temps que plus ouvert à toute réalité humaine. »

Sans aucun doute, les *Promenades dans Rome* comme *La Chartreuse de Parme* ou *Lucien Leuwen* ont fait les délices d'un écrivain-lecteur en panne d'inspiration durant la guerre, comme son *Journal* en témoigne²⁰.

Même si aucune lettre personnelle de Georges Sion (1913-2001) n'a été conservée dans les archives familiales, le dramaturge se montre connaisseur de l'âme de Curvers dans les quelques comptes rendus qu'il donne de *Tempo di Roma*. Dans « Alexis Curvers et Rome », *Le Phare-Dimanche*, 14 avril 1957, Sion attire l'attention du lecteur sur « cette euphorie de l'intelligence et de la plume [qui] est un peu bien gratuite », mais qui se justifie parce que « c'est encore une façon de ressembler à la Ville, à son baroque chantant, à sa faculté de hausser le réel au mythique ». Il compare Curvers à un « Giraudoux frôlé par l'angoisse » et précise élégamment : « Les derniers chapitres sur la passion jamais avouée de sir Craven pour Jimmy évitent de nous gêner tant leur plainte est discrète et déchirante. » Il termine élégamment sur ces mots :

Ce roman amer et tendre, alerte et piqué de blessures cachées, ce poème vivant dont charme même l'excès dans l'art de dire et dans l'art de plaire, *Tempo di Roma*, est mousseux comme les pins de Rome et volubile comme les fontaines.

Georges Sion reparlera de *Tempo di Roma* dans *Le Soir*, le 18 avril 1985, à l'occasion de la réimpression du roman dans la collection « Bibliothèque romanesque », chez Robert Laffont. En février 1994, celui qui a été secrétaire perpétuel de l'Académie (1972-

^{19/} Émilie Noulet, *Alphabet critique (1924-1964)*. T. 1. Bruxelles, Presses universitaires, 1964, p. 368-372.

^{20/} Notre édition de ce *Journal (1924-1961)* paraît en 2010 (Université Paul-Verlaine, Metz).

1988), qui a été élu à l'Académie Goncourt (1975), et à qui le Roi a conféré le titre de baron (1989), signale avec sympathie le recueil de poésie posthume de Curvers, et notamment le poème *Le Démon de midi* qui, écrit-il, « traduit les inépuisables problèmes de conscience et de passion qu' [Alexis Curvers] a vécus. Ce sont de beaux vers dont l'un pourrait être la conclusion : "Qu'on me laisse partir, je ne suis pas d'ici" ». Conformément aux grands mythes qui hantent les littératures nationales de petits pays en particulier, les académiciens retiennent d'abord et avant tout les qualités de *poète* de leur compatriote.

Les admirateurs

Dans la mince correspondance de Robert Vivier (1894-1989) conservée dans les archives, la première lettre de celui qui occupera le siège de Maurice Maeterlinck (dès 1950) à Curvers, datée du 8 décembre 1949, concerne, elle aussi, le *Cahier de Poésies (1922-1949)* :

Vous êtes l'un des rares poètes d'aujourd'hui, avec Thiry, Mélot du Dy²¹, Bodart peut-être jusqu'à un certain point, et à un moindre degré de réussite Paul Dresse²², qui ayez senti que la maîtrise du vers n'assure pas seulement une forme arrêtée et durable à la poésie, mais *est* la poésie. Si la poésie doit vivre son destin comme un être vivant, ne faut-il pas qu'elle soit comme tous les êtres vivants, c'est-à-dire un organisme, une *forme* animée ? C'est ainsi que vous concevez la poésie : à la fois vivante et sûre, et vivante parce que sûre. (...) Vous étiez prêt, grâce à ce long travail d'approfondissement de vous-même et de mise au point de l'outil, pour répondre avec une spontanéité et une efficacité entières à ce que vous appelez les circonstances (savez-vous que le meilleur poète italien actuel, mon ami Eugenio Montale, a intitulé son principal recueil « Occasioni » ?). C'est là que je trouve ces généreux échos

^{21/} Curvers, qui a conservé six lettres de Mélot du Dy (datées de 1947-1956 – Robert E. Mélot, né en 1891, est mort en 1956), en publie des poèmes dans plusieurs cahiers de sa revue *La Flûte enchantée* : n^{os} 2, 3 & 4 (1954), 7, 8 (1956) et 9 (1957). Il lui dédie également une conférence aux Midis de la Poésie en 1958.

^{22/} Paul Dresse de Lébioles (1901-1987), poète, romancier – le « Balzac liégeois » –, essayiste et fidèle ami d'Alexis Curvers, comme en atteste leur abondante correspondance (1924-1987). À propos des six poèmes de *Circonstances* sur la Libération, les mêmes vers que commente Vivier, Dresse écrira pourtant, avec un manque de tact inhabituel : « Je connaissais déjà *Cantonnement*. Je l'ai relu avec plaisir, car il est harmonieux et présente des notations justes (la luxueuse odeur des Américains ou de leurs cigarettes). Mais les Duchesnef[-Guillemin – des amis communs] ni moi nous n'avons guère aimé. Au total, mon cher Alexis, je trouve tes poèmes sur la libération bons, voire fort bons malgré les imperfections susdites, et te faisant honneur. » Archives familiales, sans date, probablement 2 juin 1945 (lettre incomplète).

à la passion de l'Espagne, puis de la France, et, enfin, cette admirable suite inspirée par les événements de 1944-45. Vous montrez là que la poésie issue des événements peut parfaitement s'insérer dans une expression très artiste sans rien perdre de son émotion, qu'elle y gagne même, et que la forme, à condition d'avoir été trouvée *chaque fois* par un calcul artiste que guidait le sentiment, porte cette émotion, la conserve comme une essence qui ne se dissipera plus et nous la communique comme un message que sa beauté n'empêche pas d'être direct, non, *fait* direct. Vous pouvez être fier, mon cher Curvers, d'avoir écrit la suite *Soldat inconnu*. L'artiste, sans déchoir comme artiste, atteignant au contraire son plus haut niveau comme artiste, y rejoint la richesse profonde de la sensibilité commune, et lui donne une voix.

Si Vivier compare Curvers à un futur prix Nobel de littérature (1975), c'est parce qu'il réussit parfaitement à allier une forme particulièrement soignée, aboutie, à une réelle émotion, émotion qui transparait surtout dans des poèmes qu'on pourrait qualifier de narratifs, sur des sujets d'actualité. Les lettres de Vivier qui ont été conservées ne disent rien au sujet de *Tempo di Roma*. Mais à la mort de la mère de Vivier, Curvers écrit une lettre de condoléances qui permet de souligner deux aspects, deux thèmes, chers au cœur du romancier : le lien entre fiction et vécu (le deuil, la perte d'une mère en l'occurrence, ce qui doit toucher l'orphelin qu'il est), donc entre littérature et émotion — et le motif de la ville à demi imaginaire :

Quand vous m'avez fait l'honneur de me présenter à votre mère, un jour de l'an dernier, dans le vestibule de votre maison de Chênée, j'ai bien senti ce que cette unique rencontre avait d'important, de précieux pour moi : elle m'introduisait pour un instant dans un univers nouveau et que pourtant je reconnaissais, car il portait déjà, dans ma mémoire littéraire, le nom de *Saint Ambroise*. Mais, parce que *la vie est plus surprenante et plus riche que le roman*, votre mère voulut ajouter à cet instant déjà si émouvant une image imprécisable [*sic*] et inoubliable : avec une bonté exquise, elle m'embrassa. J'ai su alors ce que vous étiez pour elle, et ce qu'était pour vous une pareille mère, moi qui n'ai pas connu la mienne²³. Ce souvenir vivra toujours dans mon cœur, et avec lui celle à qui je le dois, parmi les plus doux vestiges de Saint Ambroise... Et à ce geste de votre mère, je réponds bien tristement aujourd'hui en posant à mon tour, avec respect, un baiser sur ses mains froides que vous mouillez de vos larmes²⁴.

^{23/} Hélène Curvers-Halleux est morte en couche en 1909, quand Alexis, l'aîné de quatre garçons, était âgé de 4 ans. Il a 17 ans quand meurt son père, Jean.

^{24/} Lettre conservée à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. C'est nous qui soulignons.

Saint-Ambroise est la ville imaginaire où Vivier a situé son roman *Mesures pour rien*. Alexis Curvers en fait un compte rendu pour la revue hainuyère *Savoir et beauté*, en juillet 1948. Il y retient que Vivier, « écrivain de race », fait œuvre *poétique* en décrivant le mystère du quotidien et que Saint-Ambroise, c'est Liège (ou plutôt Liège), la ville innommée, et le désir qu'on a de la fuir, décrite dans la réalité de ses problèmes sociaux. Faire œuvre poétique, avec un matériau vivant, voilà ce qui intéresse Curvers et Vivier, même quand ils écrivent des romans.

Les confidentes

On comprend que Curvers a dû livrer beaucoup de lui-même à Georges Sion et à Robert Vivier. Quant à Marie Gevers (1883-1975), figure maternelle, elle est sa confidente quand il ne parvient pas à terminer ou à faire publier son roman. Le 18 août 1956, il écrit à Missembourg, dans « son océan d'amertume » :

Tout le monde me félicite sur ma typographie²⁵, — avec raison, car elle seule me donne de la joie. Je suppose que les imprimeurs apprécieraient ma littérature s'ils avaient l'occasion de la lire, c'est-à-dire d'abord de l'imprimer. Gallimard et Julliard ont déjà refusé mon roman italien (*Tempo di Roma*), par des raisons assez basses pour me valoir du moins la consolation de me sentir mal jugé par des imbéciles. Je renonce sagement à toute nouvelle tentative de publication. Cette dernière aventure m'a trop écorché. Il est curieux que ne m'y ait pas mieux préparé l'expérience de mes livres précédents, tous d'autant plus mal accueillis d'abord qu'inexplicablement mieux compris et même couverts de fleurs ensuite. Je n'ai plus la force de braver les épines préalables, ni l'élasticité qu'il faudrait pour redébuter éternellement à zéro²⁶.

Cette impuissance, Curvers l'expliquait ainsi quelques mois plus tôt :

Il y a des moments où je suis écrasé par le sentiment de ce qui semble être une des fatalités de ma vie : l'impossibilité où je suis, où je me vois, d'être aidé en rien par personne, alors que je suis continuellement requis de fournir mon aide jusqu'à épuisement, voire en des affaires qui ne sont nullement de mon ressort. Il faut

^{25/} Curvers imprime alors lui-même sa revue poétique *La Flûte enchantée*.

^{26/} Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML 542. Voir Alexis Curvers, *Petit dialogue pour illustrer les conditions de la Vie littéraire, en Belgique*, texte présenté par Catherine Gravet, avec une aquarelle de René Lambert, Bruxelles, Le Veilleur de nuit, 2005.

croire que c'est là ma destinée (...). Passons. Le détail ferait un roman, et je suis impuissant à l'écrire²⁷.

Les lecteurs l'ont échappé belle, Curvers l'incompris a bien failli renoncer. Si l'auteure de *Paix sur les champs* l'en a dissuadé, on n'en a cependant pas gardé la trace. Moins d'un an plus tard, dès réception du roman publié chez Laffont, Marie Gevers, dans une lettre certes un peu superficielle et télégraphique, le félicite : « Votre livre m'enchanté — au sens littéral du mot. Lu d'une traite... Pia²⁸... Tchekhov (apprendre à aimer les hommes sans aimer leurs défauts)²⁹. »

Curvers s'épanche surtout dans le giron — qui se révélera si peu accueillant — de Marguerite Yourcenar (1903-1987), avec qui il partage certains goûts et qui, dans les premiers temps de leur amitié en tout cas, reconnaît ses qualités de romancier³⁰. Marie Delcourt, elle, dès 1929, au moment de leur rencontre, quand le jeune homme s'est inscrit en élève libre à son cours d'histoire de l'humanisme, est certaine que son futur mari est un « romancier-né », c'est ce qu'elle dira bien plus tard à l'écrivain Jean Claude Bologne qui l'interviewe pour sa revue *Ouvertures*³¹. Yourcenar, pour qui l'amitié de l'érudite est précieuse, semble partager cet avis et décrit longuement les qualités narratives ou les faiblesses de l'analyse psychologique dans *Bourg-le-Rond*, *Printemps chez des ombres* ou *La Famille Passager*. On cherchera en vain ce qu'elle pense de *Tempo*, car en 1957, quand paraît *Tempo di Roma*, la brouille entre eux est consommée. Mais sur la relation entre Curvers et Yourcenar, c'est un roman qu'il faudrait écrire !

^{27/} Lettre du 5 avril 1956 à Yves-Gérard Le Dantec (Paris, BnF, source citée).

^{28/} Jimmy, le héros de *Tempo di Roma*, est amoureux de Geronima dont la mère s'appelle Pia.

^{29/} Archives Curvers, lettre du 29 mars 1957.

^{30/} Sur les relations amicales des Curvers avec Yourcenar, voir nos articles, l'un avec Maurice Delcroix, « Alexis Curvers et Marguerite Yourcenar au temps de l'amitié », dans *Relief*, revue électronique de littérature française [Actes du colloque « Identité et altérité chez Marguerite Yourcenar », Université d'Utrecht], vol. 2, n° 2, 2008, p. 199-215 ; l'autre, « Sept lettres de Marie Delcourt à Marguerite Yourcenar (1955-1956) », dans « Dossier. Lettres belges » réalisé avec Maurice Delcroix et Andrée de Bueger, *Société internationale d'Études yourcenariennes*, bulletin n° 29, décembre 2008, p. 127-183.

^{31/} Dans *Ouvertures* (Liège), numéro spécial 1981, « Alexis Curvers. L'homme et l'œuvre », Jean Claude Bologne choisit de reproduire, p. 60-64, l'*Essai romancé*, nouvelle déjà parue dans *Les Cahiers mosans*, n° 50, décembre 1929, p. 1046-1049, justement parce que Marie Delcourt lui dit y avoir vu la patte du conteur.

Verlaine pour modèle

Curvers échange de très nombreuses lettres avec Marcel Thiry (1897-1977), qu'il a probablement découvert, rencontré et appris à aimer par le truchement de Marie, sa femme et son guide³². L'admiration semble réciproque. Thiry fait grand cas de l'avis de Curvers à qui il soumet ses copies, il lui demande d'en éliminer les barbarismes, les solécismes et autres fautes de français, notamment au moment de la rédaction ou de la correction d'*Échec au temps*, de *Juste* ou de *Concerto pour Anne Quœur*. Petit épisode amusant. Le 6 juin 1954, avec beaucoup d'humour, Marie Delcourt racontait un rêve d'Alexis Curvers à Marcel Thiry :

Alexis m'a réveillée l'autre matin en parlant dans son sommeil (...). Alexis rêvait qu'il était avec vous et que vous lui lisiez un très joli conte. Après quoi il avait envie de vous embrasser, mais il suggérait, en manière d'objection :

— « C'est peut-être se comporter trop familièrement à l'égard de quelqu'un qui est académicien... »

— Mais je ne suis pas académicien, disiez-vous.

— Comment, vous n'êtes pas académicien ?

— Non, je ne mets jamais les pieds à l'académie.

— C'est comme si vous disiez que quelqu'un n'est pas un ange parce qu'il ne met jamais les ailes au paradis. »

J'envie bassement les gens qui, endormis, ont de si jolies conversations. Celle-ci m'a tellement amusée que je ne résiste pas au plaisir de vous en faire part. Mais ne racontez pas cela à un psychanalyste car il y découvrira immanquablement qu'Alexis à 4 ans a voulu tuer son grand-père. L'Académie deviendra comme rien du tout un sein maternel et « ne pas mettre les pieds / ailes » traduira un traumatisme du sevrage.

L'apparente désinvolture de Marie cache sans doute un réel intérêt pour l'interprétation des rêves et les théories de Freud. De même, l'allusion aux anges est-elle très fréquente puisque c'est ainsi qu'elle a l'habitude de désigner nombre de ses dévouées étudiantes. Alexis Curvers, lui, a mis en scène un narrateur et ses anges gardiens, Vole-au-vent et Tracassin, dans ses « Chroniques », *Entre deux anges*, dont Thiry a connaissance dès 1945, et qui ne paraîtront qu'en 1955 (Bruxelles, Le Rond-Point). Le 23 novembre 1947, Thiry, qui a « suivi l'évolution de[s] histoires d'anges », énumère leurs qualités :

^{32/} Quand la revue *Marginales* publie un « Hommage à Marcel Thiry » en avril 1963 (18^e année, n^o 89-90), c'est Marie Delcourt-Curvers qui se charge d'écrire un bref article (p. 57-58) où elle évoque le souvenir d'un voyage en train en 1941 ou 1942 : un voyageur y récita *Le Retour de l'enfant* ; ce qui l'amène à conclure qu'« [a]lucun Hermès n'est mieux fait que Marcel Thiry pour guider ceux qui ont une guerre à traverser ».

« leur tour à la fois moderne et voltairien, la langue cristalline (...), l'agilité d'un esprit aussi vite évadé vers l'atelier d'Ensor que vers le jardin de la faute originelle », mais aussi « œuvre trop intelligente pour le genre du conte, (...) trop philosophique, touchant quelquefois à l'essai fantaisiste... » En échange, Thiry offre à son tour « une histoire d'anges » car, écrit-il, « la filiation est évidente entre vos Tracassins et mes À-quoi-bon ». Si Curvers ne la trouve pas « absolument trop faiblarde », elle lui sera dédiée³³.

De même Curvers envoie-t-il ses poèmes à Marcel Thiry et l'auteur de *Toi qui pâlis au nom de Vancouver* ne plaint ni les conseils ni les éloges, au poète Curvers, en particulier au sujet d'un texte scabreux, *Le Démon de midi*, à propos duquel Thiry n'hésite pas à écrire, le 26 juillet 1955 : « Vous avez écrit votre *Lucien Léinois*. » Tout en remerciant Alexis d'avoir eu la confiance de le lui envoyer, il entame, dans cette lettre à Curvers, une discussion imaginaire avec Vivier, trop « baudelairien » à son goût, sur l'art poétique : « N'y eût-il que *Lucien Léinois*, Verlaine serait un grand poète au moins aussi grand au long de ces 25 pages que Baudelaire sur aucun de ses sonnets. »

Quand sort *Tempo di Roma*, Thiry s'empresse d'en insérer un commentaire dans son chapitre sur le roman qu'il prépare pour *l'Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, publiée sous la direction de Gustave Charlier et de Joseph Hanse, à la Renaissance du livre, en janvier 1958. Thiry réserve trois paragraphes à Curvers : un « romancier-poète d'une rare originalité », un « prosateur de grande classe », écrit-il. Les mérites de *Tempo di Roma* tiennent, selon lui, à cet amalgame entre la description de Rome et le tableau de mœurs. C'est un roman picaresque, un « pêle-mêle bigarré où passent une guirlande de filous ». C'est un « roman d'amour, double, spécial et très pur » ; « chaque événement se passe comme pendant l'entracte, entre deux chapitres » ; « le rideau se lève sur des états d'âme, des paysages (...) jamais de l'action essentielle ». Curvers a « un métier très fouillé » et, « grâce aux prestiges d'un style aussi vif que parfait », évite le piège de la narration banale, « transforme les longueurs en un long enchantement » (p. 599). Ce que Curvers publiera par la suite le ravira beaucoup moins.

^{33/} « *L'ange À-quoi-bon descend quelquefois dans les villes.* » Le poème, paru en 1950 dans *Âge*, est recueilli dans Marcel Thiry, *Œuvres poétiques complètes*. T. 2 : 1950-1969. Bruxelles, Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, 1997, p. 131. Il est dédié à Alexis Curvers.

D'autres académiciens

Curvers semble avoir de bonnes relations avec Georges-Henri Dumont (qui, né en 1920, entrera à l'Académie à 68 ans) puisqu'ils signent ensemble *Les Délices du pays de Meuse*³⁴. Nous ignorons en quoi consista leur collaboration.

À Mariemont, dans le fonds Charles et Colette Bertin, est conservé un luxueux exemplaire de *Tempo di Roma* (édition originale sur papier Corvol l'Orgueilleux, relié par André et Roger Maylander) qui porte cet envoi³⁵ :

À Charles Bertin, qui, non
content d'écrire de beaux livres,
ajoute une beauté nouvelle
aux livres qu'il honore de
son amitié.
En toute amitié donc, dans
le souvenir et l'esprit de la
Fête romaine !...

Alexis Curvers³⁶.

Et une lettre de Charles Bertin (1919-2002) à Alexis Curvers, datée du 12 juin 1957, contient un bel éloge de *Tempo*. Bertin commence par s'excuser du retard avec lequel il félicite son aîné et s'en explique : il était justement en train de travailler à un chapitre d'un livre qui se passe à Rome³⁷ et a voulu l'achever avant de lire

^{34/} Illustrations de J.P. Jacques, Bruxelles, Éditions Charles Dessart, 1960.

^{35/} Curvers dédicait ainsi *Entre deux anges* : « À Charles Bertin, / au poète, au dramaturge, / au critique avec qui j'ai eu la chance / et la joie de me sentir presque / toujours d'accord, / en hommage bien cordial, / Alexis Curvers » (sans date). Nous remercions vivement Madame Colette Bertin de nous avoir communiqué cet autographe.

^{36/} Fonds Charles et Colette Bertin. *En mémoire d'une passion. Éditions originales du xx^e siècle. Manuscrits et lettres autographes*. Exposition du 6 octobre au 31 décembre 1999. Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1999, p. 44-45. Ayant appris et pratiqué la reliure, Curvers est aussi bibliophile à ses heures (voir notre article « La Collaboration d'Alexis Curvers aux journaux et revues. *Les Cahiers mosans* (1924-1934) », dans *Le Livre & l'Estampe*, t. 50, n° 162, 2004, p. 113-155).

^{37/} Madame Colette Bertin, interrogée au sujet de ce livre, nous écrit : « Il se confiait peu. Son travail d'écrivain mûrissait lentement dans le silence. Mais, je peux vous signaler que nous avons fait un voyage à Rome en avril 1957, voyage qui fut un moment de découvertes, de longues promenades et de bonheur. » Elle nous rappelle que les héros du roman *Le Bel Âge* vont en voyage de noces à Rome et se demande si son mari avait déjà commencé à écrire ce roman en 1957, soit 7 ans avant sa parution chez Albin Michel. Elle signale également un long article de son mari, paru dans *Le Soir* le 5 décembre 1961, « La Nuit du forum », recueilli dans *L'Art et les Hommes*. Bruxelles, Le Grand miroir, « Panorama », 2003, p. 153-159.

Curvers « pour éviter d'être influencé par votre vision ». Pour Bertin, *Tempo di Roma* est

l'un des 3 ou 4 plus beaux livres que j'ai lus depuis la guerre. Je le place dans mon cœur à côté d'œuvres (...) [comme] *Les Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar. (...) Vous avez parlé de cette ville admirable qu'est Rome avec un art admirable et qui — comble de l'art — ne se voit pas. (...) On aime à tout définir, et à définir vite, d'un mot. Je n'aime pas ce goût, mais s'il fallait en user à propos de votre livre, et chercher le maître-mot qui, mieux qu'aucun autre le caractérise, ce serait pour moi le mot magie... Tout est magie dans *Tempo di Roma* (...) Ce qui m'a frappé dans votre œuvre, mon cher Alexis Curvers, c'est moins « le sens de la festivité » dont parle excellemment Marie Delcourt dans sa préface³⁸ (et sir Craven) que *le sens de la féerie*. C'est cela qui donne à *Tempo di Roma* son rythme et son allure inimitables, son allégresse, sa légèreté bouleversantes. (...) C'est une des plus extraordinaires transpositions poétiques de la vie que je connaisse, car, la pesanteur en moins, les lois de votre monde sont les mêmes que celles du nôtre.

Encore une fois, c'est le magicien des mots, le romancier-poète (ou le poète-romancier ?) qu'on salue.

Pourtant, grâce à l'aide précieuse d'un membre du jury en particulier, Carlo Bronne (1901-1987), c'est bien Curvers-romancier qui finit par obtenir le prix Prince Pierre de Monaco en 1960 (le prix pour la poésie est attribué à Alain Bosquet et Cioran l'obtient pour l'essai). En 1959, le 8 avril, Carlo Bronne écrit « confidentiellement » à Curvers « ce qui s'est passé au Conseil littéraire de Monaco ». Cette année-là, « [l]es membres français (12 sur 16) ont naturellement soutenu leurs compatriotes et finalement ont fait de J. Kessel le lauréat ». Pourtant, la candidature de Curvers, présentée par Bronne « le premier jour, a[vait] été favorablement accueillie et le troisième jour du "conclave", elle totalisait 8 voix, ce qui est fort honorable ». « Vous aviez des concurrents qui vous font honneur : Blaise Cendrars, Denis de Rougemont, entre autres », ajoute Bronne pour tempérer l'échec. Si Curvers pouvait faire paraître un nouveau roman, il serait « fort bien placé l'an prochain ». Bronne conseille d'adresser ce roman au Prince Pierre, de même qu'à Pagnol, qui a déjà « fait lire [*Tempo*] à des dizaines de personnes [qui] en parlent avec chaleur », et à tous les membres du Conseil. L'historien, l'érudit, qui, en 1959, conservait, avec raison, « de grands espoirs pour l'avenir », racontera dans ses souvenirs l'arrivée de Curvers à Monaco l'année suivante :

L'auteur de *Tempo di Roma* aurait pu prendre l'avion qui l'aurait amené à Nice en trois heures ou le « Mistral », où il aurait dormi confortablement. Il débarqua à onze heures du soir d'un train lent et vide, après quinze heures de chemin de fer, dans la petite gare déserte et bientôt désaffectée de Monte-Carlo. C'était bien dans sa manière de badaud amusé et nonchalant. « Je ne me suis pas ennuyé un instant », me dit-il. Pull-over et chapeau gris d'employé de banque. Moustache rousse et teint rose d'officier britannique, il savoura avec une discrétion un peu précieuse son triomphe à l'Hôtel de Paris, au palais princier et dans les petits villages de montagne dont nous fîmes le tour en auto³⁹.

En communauté spirituelle

Sont aussi conservées des lettres de Lucien Christophe (1891-1975) à Curvers. Curvers, qui s'est disputé avec beaucoup de monde — Desonay, Bodart, Dubrau, Carême, Yourcenar, Thiry... — est resté « sur la même longueur d'onde », jusqu'à la fin, avec Lucien Christophe. En réponse à un article de Lucien Christophe sur son deuxième roman, *Printemps chez des ombres*, paru en 1939, où le poète lui faisait essentiellement trois reproches, *assujettissement à Cocteau, désespoir malsain des personnages et tendance « centrifuge » répréhensible*, Curvers se justifie longuement⁴⁰ :

J'aimerais à l'occasion reprendre avec vous certains des points que vous avez touchés dans votre article. Par exemple cette *influence de Cocteau* que vous discernez dans mon livre. Je ne la conteste pas, quoiqu'elle n'ait pu être qu'inconsciente chez moi, je ne la renie pas non plus, mais je la sens comme une chose trop vague pour n'être pas curieux de débrouiller précisément les traits auxquels vous l'avez reconnue. Plus vive serait ma résistance quant à *ce sentiment de désespoir que vous attribuez à tous mes personnages*. Mon dessein était justement de les montrer livrés sans défense aux maléfices de l'échec et du malheur, mais capables de s'en libérer par l'évasion intérieure, par l'esprit et par le cœur. Est-ce là le désespoir sans merci ? J'ai cherché à peindre des adolescents, c'est à dire des êtres incapables d'agir sur le réel qui leur est extérieur, mais doués, comme on l'est à cet âge, du don divin de transfigurer

^{39/} Carlo Bronne, « Que sont mes amis devenus ? III. – Les grands électeurs », dans *Le Soir*, « Les souvenirs littéraires de Carlo Bronne », 12 août 1976, p. 5. Quelques photographies illustrant cette descente du train sont conservées dans les archives Curvers. Quant à la rencontre avec Grâce de Monaco, elle est immortalisée aussi et Curvers évoquera encore « l'âme charmante de la Princesse » dans un article paru en décembre 1982 dans *Itinéraires* : « Pour le tombeau de la Princesse Grâce » (n° 268, p. 7-14). Les amis de Curvers le dissuadèrent cependant de republier cet hommage, comme il en avait l'intention à la fin de sa vie.

^{40/} Lettre du 4 octobre 1939 (Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, MLT02488-626). C'est nous qui soulignons ce qui résume les trois reproches que Christophe a adressés à Curvers.

le réel. Bien entendu, il est très possible que je n'aie pas bien réussi à faire sentir au lecteur cette dualité de plans. Quant à *la timidité qui m'a empêché de situer nommément à Liège l'action du roman*, non seulement je la confesse, mais encore je vous sais gré de l'avoir signalée avec quelque sévérité⁴¹. À vrai dire, ce n'était pas tout à fait Liège que je « voyais », mais il est exact que la ville que j'imaginai faisait double emploi avec Liège, à qui elle emprunte presque tous ses traits. Je ne sais pourquoi cette ville de Liège où je suis né, que je connais et que j'aime, ne m'a pas paru assez douée de réalité, littérairement parlant, pour entrer telle quelle dans un ensemble poétique. C'est une faiblesse, sans aucun doute, qu'avec plus de talent je n'aurais pas consentie. Je m'aperçois que je ne puis guère « utiliser » que des lieux, soit déjà incorporés à la réalité littéraire (comme sont par exemple les rues de Paris, dont les noms sont déjà dans Balzac), soit encore à demi inconnus et par là baignés à mes yeux d'une atmosphère un peu magique (comme Anvers et Stavelot que je n'ai pas craint de nommer). La gare des Guillemins⁴², le boulevard d'Avroy me semblent trop prosaïques (je sais bien que c'est justement cette impression qu'il faudrait surmonter), trop connus, banalisés, et c'est à la condition d'en faire la gare, le boulevard que j'ai pu tenter de les recréer.

Cette dernière question, on le sait, fait l'objet de nombreuses controverses dans l'histoire littéraire de la Belgique : l'écrivain belge doit-il gommer ses origines pour se faire connaître, reconnaître ? Peut-on être un « écrivain français⁴³ », comme l'a déclaré Charles Bertin, quand on naît en Belgique ? La fameuse enquête du *Figaro littéraire* sur les écrivains belges, « Qu'êtes-vous donc ? Écrivains français d'origine belge ?... Écrivains belges d'expression française ? », réalisée par Béatrix Beck et dont la publication commence le 10 janvier 1959, est l'occasion pour Curvers et Christophe de se montrer tout à fait solidaires. La réponse acerbe de Lucien Christophe est insérée dans *Le Figaro littéraire* du 17 janvier 1959 (p. 4). Il a lu la première partie de l'article incriminé « avec écœurement et indignation », il attend une « protestation officielle », et l'Académie lui est en quelque sorte un dernier rempart :

[L]a bassesse, l'esprit de désertion, (...) la niaiserie des propos⁴⁴ accueillis par *Le Figaro littéraire* m'ont donné une haute idée du

^{41/} La même question est traitée par Curvers et Vivier autour de Saint-Ambroise.

^{42/} Qui pourtant le fascine au point que, dans sa jeunesse, il s'y promène pour observer les allées et venues des voyageurs, en échafaudant des histoires.

^{43/} Charles Bertin, « Je suis un écrivain français », dans *La Revue des deux mondes*, 162^e année, novembre 1991, p. 195-202 ; article recueilli dans *L'Art et les Hommes*, op. cit., p. 31-42. Avec en exergue, ce vers de Marcel Thiry : « J'écris du cap le plus nord-est de la France. »

^{44/} Les quatre auteurs dont les propos sont publiés par Béatrix Beck le 10 janvier sont Franz Hellens, Françoise Mallet-Joris, Dominique Rolin et Noël Ruet.

rôle que peut et doit remplir, pour la défense de la civilisation française à laquelle nous appartenons, dans le cadre des réalités belges dont nous sommes tributaires, une académie d'écrivains qui, sur le sol où ils sont nés, luttent pour la justesse du langage, l'équilibre du jugement et le maintien d'une certaine élégance de vie dans la dignité de la pensée.

Sur papier à en-tête de *La Flûte enchantée*, Curvers, qui est passé au « Cher Lucien », écrit, le 29 janvier 1959 :

Il me semble que nous sommes d'accord sur toute la ligne, et je n'en suis pas peu fier. Cette enquête du *Figaro* aura empoisonné tout le monde. Rien d'étonnant, ce Maurice Noël⁴⁵ ignorant la valeur des mots et son enquêteuse [Beatrix Beck] étant une sottise, animée, par surcroît, d'intentions méchantes. Votre réaction m'a plu énormément. Vous faites heureusement exception à ce goût qu'ont les Belges de recevoir des coups de pied au cul, quand ils ne s'en donnent pas eux-mêmes⁴⁶. Mais laissons tout cela retourner à la poussière et, surtout, dormez bien⁴⁷.

La réprobation commune d'Alexis Curvers et de Lucien Christophe porte sur les « Belges mal parisiens » (comme Franz Hellens) et s'explique par le fait qu'ils n'acceptent décidément pas que ces Belges, qui n'ont même pas la « reconnaissance du ventre » alors que « la première vertu de l'écrivain, c'est le désintéressement », se montrent à ce point hostiles à leur pays, dont ils vont jusqu'à « souhaiter le démembrement et la disparition pure et simple ». « Le drame de la condition d'écrivain français en Belgique (...) ne se dénoue pas par des sarcasmes. » Quelques bribes des « trois pages très mordantes et parfaitement "ad hominem" » que Curvers adresse à la rédaction du *Figaro littéraire* paraissent le 24 janvier 1959, dernier épisode de cette enquête que Curvers voit comme l'écho d'un « aigre vaudeville ». Une chose est de gommer les détails

^{45/} Rédacteur en chef du *Figaro littéraire*, « créé en avril 1946 en réponse à la mainmise du parti communiste sur de nombreux journaux culturels et pour défendre la théorie de l'art pour l'art face à l'engagement proclamé des intellectuels » (voir Claire Blandin, « Les interventions des intellectuels de droite dans *Le Figaro littéraire*. L'invention du contre-engagement », dans *Vingtième siècle*, n° 96, 2007, p. 179-194).

^{46/} Dans son *Journal intime* (*op. cit.*), le 27 décembre 1939, Curvers écrivait : « Disgrâce d'être belge, de vivre "au pays du langage impur et des figures molles", comme je me le répétais l'autre jour dans l'autobus. Si j'étais né Français, il me semble que je pourrais au moins écrire naturellement bien, au lieu qu'ici, n'obtenant rien de moi que par effort, écrivant dans une langue qui n'a que l'apparence de ma langue maternelle, j'ai toujours l'impression que je ne suis pas un vrai écrivain, que je triche. »

^{47/} Allusion au pape et à la « reconversion » de Curvers (voir la postface, *Bonne nuit, très saint Père... Petite histoire anecdotique de ce livre*, de Pie XII, le Pape outragé, Bouère, Éditions Dominique Martin Morin, 1988).

« belges » dans un roman qu'on publie à Paris, une autre est de vouloir la mort de la Belgique. Question d'actualité encore une fois.

Les essais de Lucien Christophe sur Louis Veuillot ou Anatole France attirent encore l'intérêt de Curvers, qui y trouve l'occasion de rallier l'auteur de *L'Ode à Péguy et l'Appel du héros* (1942) à sa croisade pour la défense de Pie XII, et surtout contre les réformes de l'Église entreprises après le concile Vatican II. Malgré la « conspiration du silence » dont ils sont victimes, les « traditionalistes »⁴⁸ luttent contre ce qu'ils appellent « l'entreprise de démolition de l'Église catholique » — hommage appuyé à Léon Bloy. En février 1968, Curvers a envoyé l'opuscule de son ami Jean Madiran⁴⁹ sur le nouveau catéchisme français à Lucien Christophe. Il lui demande de dénoncer à son tour la nouvelle église des réformes post-conciliaires dans sa chronique de *La Libre Belgique*. Modestement, Christophe répond, en mars 1968, sur papier à tête de l'Académie :

48/ Depuis que le critique littéraire et essayiste Georges Laffly (1932-2008), compagnon de route de Jean Madiran (voir ci-dessous), me comparant à M^{lle} Anaïs Coiffard, grotesque personnage de Marcel Aymé dans *Le Confort intellectuel* (« petite bourgeoise à échappement libre », « condensé exemplaire de toutes les dépravations de l'esprit », Flammarion, 1949, p. 114 et 122), m'a accusée de malhonnêteté intellectuelle, je n'utilise plus que parcimonieusement le terme d'« intégriste », considéré comme injurieux par ce spécialiste de Montaigne. Alexis Curvers, lui, écrit, dans une note inédite (datant probablement de 1963), parlant du teilhardisme : « Le fait est qu'il y a une conspiration (...). Les conspirateurs se donnent à eux-mêmes le nom flatteur de *progressistes*, et flétrissent du qualificatif d'*intégriste* tout ce qui s'oppose à eux. Comme si ce dernier terme était péjoratif ! *Intègre*, *intégral*, *intégrité* (du latin *integer* : entier, intact) sont pourtant de nobles mots et qui désignent de nobles choses. Dans un temps où tout se désintègre, l'*intégrisme* devrait se porter comme un titre honorable, peut-être même héroïque. Quant aux désintégrateurs, il n'est nullement injurieux de les nommer teilhardiens. » Lucien Christophe agrée-t-il le terme, dans cette acception ? La rédaction d'*Itinéraires* (n° 101, mars 1965, p. 14-20) n'est pas d'accord : « Il est en tout cas incontestable que la qualification "intégriste" est : 1° une étiquette donnée, à tort ou à raison 2° à des gens qui n'en veulent point 3° par leurs adversaires, dans l'intention déclarée de les combattre ou de les disqualifier. (...) Renoncez à l'usage de cette étiquette qu'ils jugent (...) une "étiquette injurieuse" ; une étiquette arbitraire ; une étiquette de combat. Il n'a jamais existé d'école théologique, philosophique, intellectuelle, de mouvement, de courant d'idées, de publication, de groupe humain d'aucune sorte, qui se soit présenté lui-même comme "intégriste" ou qui se soit réclamé de l'"intégrisme". On peut citer quelques exceptions apparentes. Elles ne sont en définitive qu'une boutade, une manière de répondre à l'arbitraire qui impose cette étiquette à des gens qui ne l'ont ni choisie ni acceptée [voire une sorte de défi, lit-on plus loin]. À la fin de sa vie, le général Weygand disait : "Si j'étais en âge de me faire refaire des cartes de visite, je mettrais simplement intégriste". »

49/ Fondateur, en 1956, de la revue catholique *Itinéraires*, puis directeur de rédaction du quotidien *Présent*, créé en 1982 dans le cadre de la campagne de soutien à Jean-Marie Le Pen.

Je vais essayer de faire allusion au nouveau catéchisme français, mais vous savez, je n'ai aucune influence à *La Libre Belgique* et il leur arrive parfois de ne pas insérer ma prose. Ce n'est pas du tout un journal favorable au libre échange des opinions. Je me dis quelquefois que je ne leur enverrai plus rien et puis je me laisse aller à jeter sur le papier quelques réflexions qui me paraissent plaisantes ou pertinentes, comme cet *Anatole France intégriste* dont vous avez l'intention de faire état, ce qui est bien gentil, et dont vous pouvez parler en disant que j'en suis l'auteur⁵⁰. Si je garde l'anonymat, ce n'est pas pour me cacher, mais pour que mon sang ne se « coagule » pas, quand il leur arrive de changer une virgule à mon texte. Gardez pour vous cette confiance. Je ne suis pas encore tout à fait remis de ma grippe et le moindre effort intellectuel me fatigue anormalement. De plus la Belgique m'excède. Je voudrais m'en désintéresser et je n'y arrive pas.

Position ambiguë de l'écrivain belge — fatigué et aigri (il a 77 ans) — face à son pays qui se dégingue, sur laquelle Curvers enchaîne, le 7 mars 1968 :

Oui, la Belgique, ou plutôt les Belges !... Mes sentiments sont les vôtres. Et tout ce que nous déplorons provient d'une seule et même cause, tant dans le pays que dans l'Église. Comme l'a dit immortellement Liliane Wouters : « Dieu n'est jamais si grand que lorsqu'il n'est plus là. » (Je cite de mémoire)⁵¹ (...) Vous êtes sans doute le dernier homme au monde qui, disposant d'enveloppes en franchise de port, les affranchit néanmoins pour sa correspondance personnelle. Sachez que je recueille toutes ces choses dans mon cœur.

Les barbares sont aux portes de la civilisation, ils y ont même pénétré pour la détruire et seuls quelques purs résistent.

Plus de fiction ni de lyrisme qui vaillent puisque Curvers, désormais, se préoccupe de son âme et de son salut⁶⁶, de la réforme

^{50/} Curvers évoque effectivement cet article dans « Notes critiques », *Itinéraires*, mars 1968, n° 121, p. 336-337 : « Sous le titre "Anatole France intégriste...", *La Libre Belgique* du 5 janvier 1968 publie un article anonyme, peut-être une lettre de lecteur » (sans utiliser l'autorisation de Christophe de lever l'anonymat), dont il détache un passage.

^{51/} Dans « Pages de journal », *Itinéraires*, juin 1968, n° 124, p. 129-147, Curvers, qui s'inquiète de l'avenir de la foi, évoque le poème de Liliane Wouters *L'Enterrement du Bon Dieu* (« Tous les anges sont morts / Et Dieu les a rejoints... ») ; pourtant il se rassérène : « Dieu n'est jamais si fort que quand on l'a tué. »

^{66/} Comme l'atteste Auguste Francotte, très proche du couple à cette époque, Marie Delcourt considère que la reconversion de son mari — et ses différentes manifestations — tient de la maladie mentale. Elle trouve une confirmation de ce qu'elle pense. Erik Hoffer (1902-1983), docker californien, autodidacte, encouragé par Hannah Arendt, écrit un essai, *The True Believer* (1951), que Marie Delcourt découvre dans sa traduction allemande (1965) : *Der Fanatiker*. Sa théorie est simple, elle est identique à ce que Rivarol disait de Fabre d'Églantine : le fanatisme politique trouve un terrain plus que favorable chez les artistes ratés.

morale de la société décadente, peut-être aussi tout simplement du bien-être de son chien. Peut-être encore se découvre-t-il un intérêt compulsif pour *L'Agneau mystique* où il ne voit plus que la marque d'un diabolique arianisme. D'ailleurs son dernier roman restera en chantier, alors que Carlo Bronne l'estimait déjà presque terminé en 1959. Il s'ancrait dans la plus pure tradition classique puisque M^{me} de la Fayette était son guide et *La Princesse de Clèves* son modèle (et celui de son héroïne, M^{lle} d'Amercœur). Il avait pourtant un bien beau titre : *Les Détours obscurs*. Si Pylade connaissait assez le palais où vivait Hermione pour proposer à Oreste de l'y kidnapper, Curvers, lui, même s'il a vu et éprouvé les rouages des différents milieux littéraires qu'il a fréquentés, n'espérait plus enlever les suffrages de ses pairs. Paresse, manque de concentration, insécurité, scrupules, identification christique, dépression nerveuse... peu importe l'étiquette ou la cause, le résultat est cette page blanche sans cesse recommencée, spectre de son impuissance, et la déception de ses amis les plus chers qui croyaient en sa vocation.

Une approche de Guy Vaes

Par M. André Sempoux

Plus de huit années après la première guerre mondiale, l'épouse d'un professeur italien qui n'en était pas revenu reconnaissait son mari dans un amnésique dont la photo avait été publiée en désespoir de cause. On oublia ou voulut oublier que l'homme, avant sa collocation dans un asile, près de Turin, avait commis un vol. Le « professeur » et madame Canella purent retrouver ensemble, à la joie générale, famille et enfants. Mais peu après, suite à l'irruption d'une autre femme dans ce jeune bonheur, une identité moins reluisante était attribuée au revenant ; commençait ainsi, non sans intervention des autorités fascistes et vaticanes, la série de procès qui divisa longtemps le pays en « canelliens » et « brunériens », Bruneri étant le vrai nom de ce simulateur invétéré qui allait, jusqu'à sa mort au Brésil en 1941, jouer imperturbablement le rôle que le hasard lui avait offert sur un plateau d'argent. Il faut dire que la dame aimante et riche partie avec lui au Brésil n'eut jamais la moindre défaillance dans son propre personnage. Sa volonté de le reconnaître n'avait fait que s'affermir à mesure que s'accumulaient les preuves scientifiques de l'erreur et que se compliquait l'imbroglio légal.

Ce méli-mélo peut donner lieu à plusieurs hypothèses explicatives. Mais là où s'ouvre un gouffre, c'est quand on apprend que le fruste Bruneri s'appliqua à son rôle jusqu'à publier et conférer dans le style néo-scolastique de son prédécesseur, transposé même, pour l'épisode brésilien, en portugais¹.

^{1/} Dernier état de la question : Lisa Roscioni, *Lo smemorato di Collegno, Storia italiana di un'identità Contesa*, Turin, Einaudi, 2007.

Pirandello et d'autres se sont inspirés de ce fait-divers à développement feuilletonesque qui a ainsi rejoint la foule des constructions littéraires et cinématographiques basées sur les jumeaux, les doubles, les amnésiques, les personnages qui, revenus de loin, ne veulent ou ne peuvent révéler leur identité (éventuellement, comme Ulysse, avant un moment déterminé), les usurpateurs par goût de l'aventure, intérêt, jalousie, haine allant jusqu'au crime, ceux qui, par jeu, acceptent la confusion, changent de nom et d'existence pour repartir à zéro, corriger leurs erreurs et leurs fautes, se venger, voire qu'on a décidé de ne pas reconnaître. Une riche typologie à établir, où Agatha Christie, Hitchcock et Losey, notamment, rejoindraient Giraudoux, Dumas, Hugo, Corneille et Molière...

L'originalité d'*Octobre long dimanche*², parmi les œuvres qui ont exploité ce possible de la vie, est de nous introduire, comme l'a dit Julio Cortazar, « dans une lente, exquise, raffinée et presque douloureuse spéléologie surréelle³ ». Ni lieu situable ni cadre historique, ici. Et pourtant on adhère au personnage, on croit intimement à ce qui lui arrive. Le feu de poésie prend, grâce au style, dans des entrelacs d'inquiétante étrangeté.

Laurent Carteras travaille pour une agence de publicité. Un jour, il croise un ami qui ne le reconnaît pas. Puis il doit constater que son poste est devenu vacant. Dans une librairie, enfin, il entend sa fiancée et la mère de celle-ci parler de lui au passé. Ce qu'il va vivre, c'est une sorte de dissolution, angoissée bien sûr, mais aussi aventure à ce point fascinante qu'il n'y oppose presque pas de résistance.

La rencontre d'une jeune fille au profil égyptien, Régine, lui donne tout de même quelque temps l'illusion de pouvoir échapper à sa condition de quasi-fantôme. Il la suit au fond d'une impasse jusqu'à l'étrange école du soir (on y apprend en pure perte un anglais totalement artificiel) où il s'inscrit sans se rendre compte que professeurs et élèves, des mutants comme lui, font partie d'une sorte de société secrète comportant des stades différents d'initiation. Mais Régine meurt au cours d'une baignade solitaire, et l'information ne parvient au héros que par un entrefilet de journal.

Il décide alors d'aller prendre possession d'un héritage qui lui revient, le domaine d'un oncle dont il a aussi appris le décès par la

^{2/} Paris, Plon, 1956. Réédition avec une préface de Jacques De Decker, Bruxelles, Jacques Antoine, coll. « Passé-Présent », 1979.

^{3/} Lettre citée dans mon essai *Guy Vaes romancier, l'effroi et l'extase, Avec plusieurs textes rares de l'écrivain*, Avin, Éditions Luce Wilquin, coll. « L'œuvre en lumière », 2006, p.19.

presse. Mais dès l'arrivée dans la localité, il est dominé par un sentiment d'irréalité. Aux traits de la jeune femme qui, à mi-chemin, s'approche de lui, il superpose le masque translucide de son amie morte. Lui-même est finalement confondu avec un jardinier qui a quitté son travail sans crier gare.

Laurent, incapable de réagir, s'abandonne alors à la tendresse animale d'une servante dont le disparu était l'amant, et dans son cerveau éclosent « les souvenirs, encore très estompés, d'événements qu'il n'avait pas vécus ». Malgré l'éloignement thématique, n'y a-t-il pas ici un écho du terrifiant « c'est donc la dernière fois à moins d'un miracle qu'Henry Jekyll peut penser ses propres pensées » ?

Envahi par la conscience de l'autre, qui a peut-être été assassiné (on découvre — information doublement indirecte — un cadavre rongé dans un marais), cet homme à la dérive devient le jardinier du domaine, où un cousin s'installe en maître sans le reconnaître. Les glissements ont été progressifs ; des états de conscience appartenant à deux êtres différents ont alterné jusqu'à l'apaisement définitif. Le petit monde du domaine familial se perpétue avec des départs, dont celui de la servante. *Lui* reste, éternisé en quelque sorte par sa fonction. Le lecteur, a dit Cortazar, sort du roman « comme quelqu'un qui a failli se noyer et qui, tout en respirant à pleins poumons, garde comme une nostalgie de cet état voisin de la mort (...) où son passé a défilé devant ses yeux fermés tandis que son futur s'amenuisait et devenait cendre et silence ».

Longtemps, Guy Vaes a gagné sa vie dans la critique cinématographique. Relus aujourd'hui⁴, les comptes rendus de *L'autre* (Mulligan, 1972), de *L'exorciste* (Friedkin, 1973) ou de *La chambre verte* (Truffaut, 1978) ne déçoivent évidemment pas : du fantastique et de l'étrange, l'Anversois a arpenté avec une rare subtilité tous les territoires. Mais les évocations d'atmosphère, dans *McCabe et Mrs Miller* (Altman, 1971), *Amarcord* (Fellini, 1973), *Les moissons du ciel* (Malick, 1978) ou *Manhattan* (Allen, 1979), nous renvoient à un Laurent Carteras absent du monde, et en même temps d'une sensibilité suraiguë au presque imperceptible de la vie, au « ciel griffé de branches, couleur de raisin translucide, et dans lequel retentissait comme un tonnerre qui s'éloigne, le bruit d'un bibelot tombé ». Par une analyse transposant les effets filmiques en mots et images de poète, la critique de Vaes, critique par ailleurs historiquement et

^{4/} L'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique et Le cri ont publié à la fin de 2007, sous le titre *111 films*, un choix des chroniques de Vaes.

techniquement parfaitement documentée, devient littérature à part entière.

En 1980, un reportage teinté de fantastique torride, *Singapour*⁵, explore les plis et replis d'une identité sexuelle finalement illusoire. Le deuxième roman, *L'Envers*⁶, traduit la terreur qu'on puisse être réduit à des images interchangeable, manipulées. *L'Usurpateur*⁷ fait une place à l'imposture dans la mesure où le héros, pris pour un autre par une femme, se dit « pourquoi pas ? » et où semble naître une complicité inavouée ; mais la vraie usurpation réside ailleurs. Une entremetteuse que l'âge a menée à l'état de spectre interpelle le narrateur des *Apparences*⁸ par un « Monsieur Urbach. Vous êtes bien lui, n'est-ce pas ? » « Ce lui, commente-t-il, me dédoublait en quelque sorte, faisant de moi le témoin auquel on demande de confirmer l'identité d'un tiers. » *Les Stratèges*⁹, enfin, marqués par la transmigration des âmes, traitée sur le mode de la science-fiction, débouchent dans un vertige historique qui est aussi suspense métaphysique. Les personnages de Guy Vaes posent et débordent presque tous la question de Claude Arnaud : « Qui dit "je" en nous¹⁰ ? »

⁵/ *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, mai-juin 1980, p.348-80. Repris dans *Mes villes*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1986.

⁶/ Bruxelles, Jacques Antoine, coll. « Écrits du Nord », 1983.

⁷/ Bruxelles, Labor, coll. « Poteau d'angle », avec une postface de Hubert Lampo, 1994.

⁸/ Avin, Éditions Luce Wilquin, 2001.

⁹/ Avin, Éditions Luce Wilquin, 2002.

¹⁰/ *Qui dit « je » en nous ? Une histoire subjective de l'identité*, Paris, Grasset, 2006.

Tempo di Roma : c'était hier, c'est-à-dire aujourd'hui

Par Mme Irène Stecyk

Nous vivons beaucoup dans les anniversaires. Je crois que c'est une particularité de la nature humaine. Il y a les événements, les faits marquants. Nous aimons nous dire : « Il y a un an, ou dix ans, ou trente, ou cinquante, ou davantage, cela dépend de l'âge que nous avons atteint, j'accomplissais telle action, ou cet événement survenait. » On essaie de capter quelque chose du passé et de l'introduire dans le présent.

Ainsi, voilà cinquante ans pour *Tempo di Roma*. C'est le bout du monde, je veux dire le bout du temps, et c'était hier, c'est-à-dire aujourd'hui.

Les œuvres de grandes qualités ne vieillissent pas. Elles ont bien entendu leurs références qui les lient à une certaine époque mais elles conservent en elles une telle force qu'elles rejoignent inmanquablement ce qui en l'homme est éternel, ce noyau intérieur que rien, ni les modifications les plus visibles, ni le mouvement de la mode, ni le cheminement ininterrompu de l'histoire en marche, ne peut transformer.

Le héros de *Tempo di Roma*, Jimmy, ce jeune homme venu de Liège et amoureux de la beauté, qui, dans la première partie du livre, erre ébloui dans Rome, cherchant pitance et abri, est bien le frère de la multitude des SDF qui actuellement remplissent les villes. Évidemment, tous les SDF ne sont pas aussi cultivés que Jimmy, ils n'ont certainement pas le même but que lui. Jimmy est pourtant l'un d'entre eux. Rien de neuf sous le soleil en réalité. On est poussé par l'aventure, ou par le mauvais sort, par un démon ou

par un ange, dirait Alexis Curvers. On cherche un miracle et parfois on le trouve. *Tempo di Roma* est un peu l'histoire d'un miracle.

Née de l'imagination de son auteur, l'aventure de Jimmy s'était imposée à Curvers au cours d'un voyage en Italie. Il le racontait volontiers. Distracts par un spectacle de rue qui n'était certainement ni fortuit ni innocent, Alexis Curvers et sa femme, Marie Delcourt, s'étaient vus délestés en un instant de tous leurs bagages. La fête finie, ils retrouvaient leur voiture totalement vidée de son contenu. Plus de pyjamas, plus de brosses à dents, plus rien. L'expérience semblait amère. Le soir même, rentré à son hôtel, Alexis Curvers commença à écrire ce qu'il croyait être une nouvelle, mais qui, en fait, était le début de *Tempo di Roma*. À ce récit, il ajoutait parfois que les Italiens font de l'art avec leur coquinerie. Ce jour-là, ce fut absolument vrai, puisque ce larcin lui inspira son chef-d'œuvre.

En 1957, l'année de la sortie de ce grand livre, j'étais très jeune et je ne connaissais pas encore l'auteur de *Tempo di Roma*. Dans les années 60, j'ai travaillé pour lui comme secrétaire. C'est un poste d'observation privilégié. Devant sa secrétaire, on ne se déguise guère. J'ai donc pu me faire de lui une image qui n'est pas celle de la plupart des gens. La finesse d'Alexis Curvers, son immense culture, son intelligence, son affabilité, son charme ne pouvaient échapper à personne. Mais il avait d'autres particularités qu'on passe facilement sous silence. Dans les dernières années de sa vie, on le disait « homme de droite ». Il est vrai que son langage et même ses écrits allaient en ce sens. Mais j'aimerais souligner que jamais je n'ai rencontré un homme dit de droite qui autant que lui se comportait de la façon qu'on aurait pu attendre d'un homme de gauche. L'attention qu'il apportait aux gens dont la situation était modeste ou même précaire était exceptionnelle. J'ai connu peu d'êtres aussi soucieux que lui du sort et des sentiments de chacun. Il ne prêtait pas moins d'attention aux confidences du premier venu qu'à la conversation d'un fin lettré. Je ne l'ai jamais vu indifférent ni dédaigneux devant la pauvreté ou l'ignorance. Du reste, si on lit attentivement *Tempo di Roma*, on s'apercevra que ce que j'énonce là se trouve déjà dans le livre.

Une simple anecdote pour illustrer mon propos. En 1962, Alexis Curvers avait sur le métier, depuis longtemps déjà, un roman, hélas resté inachevé, qui avait pour titre *Les Détours obscurs*. Pressé par son éditeur Robert Laffont qui était venu en personne à Liège pour juger de l'état d'avancement du manuscrit, en cette période, il y travaillait abondamment. Brusquement, il arrête le travail. Il ne s'agit plus des *Détours obscurs*, mais de rédiger une conférence, sur l'Empire romain si ma mémoire est bonne. Et là, je ne cache pas ma déception, une certaine désapprobation aussi.

« Quel besoin d'aller donner une conférence, alors qu'un chapitre de roman est en cours et s'annonce tellement bien ! »

Il m'avait répondu : « Je serai payé pour cette conférence, alors vous comprenez, c'est pour Hélène... » Le mari d'Hélène, la très dévouée femme de ménage du couple Curvers-Delcourt, était alors malade et avait un pressant besoin d'argent. Je n'ai pas l'intention de faire de l'hagiographie, rassurez-vous, mais quand on est à multiples reprises témoin de petits faits de ce genre, on est bien obligé de se dire qu'ils ont vraiment une signification.

Maintenant, faut-il parler de l'homme ou parler de l'œuvre ? L'homme nous a malheureusement quittés en 1992 ; l'œuvre est toujours présente, toujours rééditée et toujours lue. Il y a des fervents de *Tempo di Roma*. Ce roman est tellement riche en thèmes, tellement chargé de clés symboliques, d'idées majeures, d'anecdotes amusantes, de trouvailles de toutes sortes, qu'il y aurait matière à fonder un club des amis de *Tempo di Roma*. Chacun pourrait s'y présenter avec sa découverte, la petite merveille qui, dans le flux de la narration est peut-être passée inaperçue, et qu'il serait loisible de mettre en lumière. Mais peut-être est-ce précisément ce que nous sommes en train de faire.

Ainsi, parlons du titre de son roman : *Tempo di Roma*. Il s'agit en réalité d'un tableau imaginaire de Chirico. Quelque temps après la sortie de son livre, Alexis Curvers avait reçu du peintre une lettre, (qui existe certainement toujours dans les archives, du moins je veux l'espérer), une lettre, donc, disant en substance : « Je ne me souviens pas d'avoir nommé ainsi l'un de mes tableaux. J'en ai peint tellement que je pourrais l'avoir oublié. Existe-t-il vraiment un tableau de moi nommé *Tempo di Roma* ?

Non, il n'existait pas. Et notre romancier avait été obligé de le préciser.

Alexis Curvers était habité par une sorte de dualité dont il était très conscient. Il réussissait à être à la fois optimiste et pessimiste, mélancolique et joyeux. Il pouvait s'exclamer : « La vie est une fête ! » Et avouer, un instant plus tard : « Je suis entouré de tombeaux. Tous ces gens que j'ai connus et qui sont morts... » Il s'enthousiasmait et s'indignait avec la même facilité. Lui qui, par chance, n'a pas connu l'époque de Julie et Mélissa, avait pourtant déjà sur son bureau un dossier « Enfants assassinés ». Le crime contre l'enfance, c'est-à-dire contre l'innocence, lui semblant le pire de tous. Il s'élevait souvent contre ce qu'il considérait comme la décadence de la langue française. Je l'entends encore s'écrier : « Vous ne le savez pas : la langue française fait partie des espèces en voie de disparition. »

Devenu vieux, s'il entretenait soigneusement le souvenir de ceux qui avaient disparu, il s'intéressait aussi d'une façon un peu particulière à sa propre fin. Et le sentiment qui dominait en lui était sans doute la curiosité. « Qu'y a-t-il vraiment derrière le miroir, là, dans l'invisible ? » Son plus grand regret à l'idée de quitter la terre était singulièrement la vie politique, les événements du monde. Lui qui avait l'habitude de se plonger dans la lecture des nouvelles n'envisageait pas sans réticences un paradis où ne lui parviendraient plus les journaux et les magazines. « Vous vous rendez compte, me disait-il au cours d'une des innombrables soirées que nous avons passées ensemble, des bouleversements se produiront, il y aura des déclarations fracassantes, des faits ahurissants, et je n'en saurais rien. La mort, c'est un peu comme si on devait quitter le spectacle avant la fin ! » Aux choses les plus graves, il mêlait volontiers une pointe d'humour, c'est peut-être cela qui fait l'éclatante qualité de *Tempo di Roma*.

Il y avait en lui un côté ludique. Il aimait les anagrammes. Celui qu'il avait composé sur le nom de Marguerite Yourcenar, ou plutôt sur son nom véritable, Crayencour, révélait à lui seul la brouille qui séparait les deux écrivains : « Cœur n'y a ! »... On peut rêver. À l'époque, un procès opposait Alexis à l'auteur des *Mémoires d'Hadrien*.

D'une certaine façon, *Tempo di Roma* a changé sa vie. Lui qui, en dépit de la publication d'œuvres remarquées et remarquables, était resté dans l'ombre se trouvait soudain en pleine lumière. Mais il n'était pas homme à profiter de sa chance. Il n'était ni plus pressé d'écrire, ni plus soucieux de s'imposer. Jacques Peuchmaurd et Robert Laffont avaient beau lui faire observer qu'après un tel succès il serait de bonne guerre de donner au public un nouvel ouvrage — « Ne laissez pas se refroidir l'enthousiasme de vos lecteurs ! » —, Alexis approuvait mais continuait à écrire à son rythme cherchant le mot et l'idée justes : « Une œuvre d'art doit être chargée de pensées », répétait-il. Chez lui, les pensées venaient si nombreuses qu'elles se dispersaient parfois dans toutes les directions, donnant naissance à dix projets de romans, à cent débuts d'articles. Alexis Curvers était ainsi victime d'un excès de pensées, d'imagination, de curiosité qui l'empêchait de choisir un sujet et de s'y tenir. Cela faisait de lui un brillant causeur, toujours passionnant. « Au fond, j'ai bavardé mes livres... », avouait-il parfois.

On pourrait en dire beaucoup encore sur l'homme et sur ses livres. Mais parler de *Tempo di Roma* ne suffit pas : il faut le lire et surtout le relire. Tout y est bien au-delà du simple langage.

« Toute œuvre d'art véritable en implique plusieurs autres moins visibles qui, çà et là, viennent au jour », écrit-il dans sa présentation

de *La Nuit des Rois*. Ainsi, il nous donne une clé pour pénétrer son œuvre. Sous la surface apparente d'un ouvrage comme *Tempo di Roma* se cachent des souterrains multiples, des cavernes, des trésors et des précipices. On ne fait pas le tour de *Tempo di Roma*. On s'y laisse emporter par le vent de l'esprit, on s'y attarde et on y revient, comme on revient vers un être aimé.

« Jamais livre ne fut mieux trahi ... »

Par M. Christian Libens

Étourderie ou insouciance ? Légèreté, à tout le moins... Aussi, l'auteur de ces lignes souhaite d'emblée présenter ses excuses au lecteur. Car la brève lettre inédite qu'on va lire ci-après a perdu le nom de sa destinataire par la faute du secrétaire d'Alexis Curvers. *Mea maxima culpa...*

1986. Cette année-là, le romancier est devenu octogénaire et *Tempo di Roma*, son chef-d'œuvre paru vingt-neuf ans auparavant, a acquis l'image d'un « classique ». Toutefois, si le roman continuait à bénéficier d'un bouche à oreille fidèle de la part d'admirateurs prosélytes, il a disparu des collections de poche et n'est plus guère présent qu'au fond du catalogue de son premier éditeur.

C'est aussi cette année-là que je suis devenu (et suis resté jusqu'à la mort de l'écrivain) « son "secrétaire littéraire", endossant le rôle de l'agent comme du dactylographe, du documentaliste comme du coursier¹ ». Un bien piètre secrétaire, donc, puisque je n'ai pas eu alors le réflexe de noter le nom de la destinataire sur le brouillon de lettre. Car il faut préciser que j'avais vite pris l'habitude de sauver de la poubelle tous les manuscrits que Curvers y jetait : fragments de textes littéraires, lettres et jusqu'aux listes de commissions avec lesquelles il me mandatait chez l'épicier du coin, commençant invariablement par « Deux Johnson sans filtre », sa consommation quotidienne.

¹/ Alexis Curvers, *Le Monastère des Deux-Saints-Jean*, suivi de *Entre deux anges*, Bruxelles, Groupe Luc Pire, coll. « Espace Nord » n°283, 2008, p.253.

Un jour, me découvrant agenouillé devant la corbeille à papier, il m'interroge, stupéfait : « Mais enfin, Christian, que faites-vous par terre ? » Rougissant, j'ose pourtant lui reprocher : « C'est trop triste, vous jetez tous vos manuscrits ! Alors je les sauve... » Et je lui confesse ma manie de collectionneur, qui d'ailleurs s'étend à tous les « papiers littéraires » imaginables.

Cette fameuse lettre, même si sa destinataire risque de rester longtemps encore une mystérieuse « Madame X », me paraît particulièrement intéressante car elle résume bien la position d'Alexis Curvers dans « la traître affaire du film ». Rappelons brièvement que *Tempo di Roma* est porté au grand écran en 1962 par Denys de La Patellière, d'après une adaptation de Pascal Jardin. Si le nom de Jardin n'a pas encore l'aura qu'il s'attachera plus tard, celui de La Patellière, bien que moqué par la Nouvelle vague, a les faveurs du public, d'autant que le succès de son film précédent, *Un taxi pour Tobrouk*, a remporté un large succès. Mais voilà, le seul point commun entre ces deux films de La Patellière s'appelle Charles Aznavour. Pour le reste...

« C'est un film raté ! », me confiait Denys de La Patellière lui-même, lors de la session 2004 du Festival Simenon des Sables d'Olonne. Et l'adaptateur de plusieurs romans de Simenon au grand puis au petit écran d'expliquer : « J'aurais dû arrêter tout parce que la coproduction française m'avait lâché en plein tournage. L'argent manquait pour continuer. Mais les acteurs et toute l'équipe étaient là, à Rome... Pour ne pas les décevoir, j'ai voulu terminer le film quand même, rien qu'avec la productrice italienne. Alors, on a allongé des scènes, multiplié les ellipses... On a fini avec des bouts de ficelle ! Mais ce serait à refaire... C'est un film raté ! »

Relisant aujourd'hui cette lettre, je revois l'indignation réelle d'Alexis Curvers alors que j'essayais de le « faire parler » une nouvelle fois de « l'affaire du film » ... Elle faisait partie des quelques sujets tabous (à l'instar de « l'affaire Marguerite Yourcenar », mais c'est une autre histoire...) pour lesquels il finissait par m'intimer d'une voix soudain affirmée : « Ne m'en parlez plus, cher ! »

Lisons donc :

Liège, 10 déc. 86

Madame,

Merci de votre aimable lettre du 2 décembre. Votre attention me touche beaucoup. De mon côté, je ne demandais qu'à vous être agréable. Malheureusement, je ne dispose d'aucune documentation

relative au film que Denys de La Patellière (charmant homme au demeurant, et généralement mieux inspiré) a tiré de mon *Tempo di Roma*, dont il n'a guère emprunté que le titre. Jamais livre ne fut mieux trahi. Ceux de mes amis qui ont vu le film en ont ainsi jugé, et moi-même n'ai pu supporter de le voir jusqu'au bout. Il paraît même qu'on l'aurait réédité en vidéo-cassette, dont je n'ai jamais eu de nouvelles. Vous comprenez que j'aie préféré perdre et effacer tout souvenir de ce qui fut pour moi une fâcheuse expérience. Je n'en souhaite pas moins grand succès à votre exposition et, avec mes respectueux compliments, vous prie de recevoir dès à présent, Madame, mes meilleurs vœux de fin d'année.

Alexis Curvers

À la faveur de cette jubilaire « Année *Tempo di Roma* 2007 », j'ai enfin pu découvrir le film, effectivement « réédité en vidéo-cassette », dénichée après une longue quête. Bien sûr, ce film est un ratage mémorable et le roman est trahi sur tous les plans. S'ils se retrouvaient ici-bas ou se rencontreraient là-haut, l'écrivain et le cinéaste pourraient enfin s'accorder !

Mais, si je comprends toujours la sainte colère et l'ineffaçable chagrin d'Alexis Curvers devant pareil naufrage, j'avoue que, vision après vision, je n'ai pu m'empêcher de goûter, ci et là, tel jeu d'acteur, telle image... Ah ! le charme irrésistible de Serena Vergano jouant l'amoureuse Geronima, l'énergie conquérante d'Aznavour en Jimmy, la gouaille d'Arletty en improbable marquise Lala, et puis Rome, partout Rome ! Et, entêtante, la douce nostalgie de « mes » années *Tempo di Roma*...

Annexe : une lettre d'Alexis Curvers à Michel de Saint-Pierre

Au moment de mettre sous presse, Monsieur François de Callataÿ, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, nous communique cette lettre d'Alexis Curvers qu'il a pu exhumer récemment. Nous le remercions de nous avoir permis de reproduire ce document essentiel quant à l'adaptation de *Tempo di Roma* au cinéma. D'autant plus essentiel, d'ailleurs, qu'il fait fort opportunément écho à la contribution de Christian Libens.

Liège, le 27 février 1962.
20, quai Churchill.

À Monsieur Michel de Saint-Pierre,
25, faubourg Saint-Honoré, Paris.

Mon cher Ami,

C'est moi qui ne sais comment vous remercier d'une confiance et d'une sollicitude qui m'honorent, me touchent et m'apportent l'aide la plus précieuse. Votre lettre est d'un véritable frère, ce qui implique que je suis aussi le vôtre : et voilà mon remerciement tout fait.

Il faut croire que nos lignes de chance, elles aussi fraternelles, ont plus d'un point commun, car, outre que vous avez certainement et puissamment contribué à créer autour de mon livre le climat qui lui a porté bonheur, voilà qu'il va être traduit en images, comme vos Aristocrates, par les soins conjugués de M. de La Patellière et,

paraît-il, de Pierre Fresnay. Me savoir en si bonne et éminente compagnie m'a tout de suite rassuré et enchanté. La première chose que j'avais dite à Robert Laffont quand il m'eut annoncé cet époustouflant projet de film, c'est que je serais très peiné qu'on transposât mon texte, ce qui serait très facile et même tentant, en quelque forme de caricature homaisienne, gaudriolesque ou scandaleuse du genre de la *Dolce Vita*. Vous me connaissez assez pour vous douter que là aurait été pour moi la pire des trahisons. D'après les dernières nouvelles et le ton des conversations téléphoniques que j'ai eues avec M. de La Patellière et sa secrétaire, ce danger est dès à présent définitivement conjuré.

Le plus fin, le plus consciencieux et le plus courtois des metteurs en scène me fait d'ailleurs l'honneur de vouloir me consulter sur la manière de réaliser son œuvre en interprétant la mienne. Il m'invite à le rencontrer à Rome, probablement dès la semaine prochaine. Vous imaginez mon émoi.

Ce voyage aura pour moi quelque chose de providentiel, car j'en profiterai pour revoir certaines choses qui entreront dans un nouveau roman auquel je songe. Je me trompais quand je croyais en avoir fini avec cette ville. Elle me rattrape au tournant, elle me tient. Au retour, j'essaierai de m'arrêter à Paris, et de vous revoir si vous y êtes à ce moment.

Je réponds à vos conseils pratiques.

Si je vous comprends bien, les droits d'auteur sont à partager entre l'éditeur et l'auteur. Tels sont en effet les termes de mon contrat avec Laffont. Celui-ci m'a cité au téléphone le même chiffre que vous (5 millions), sans que je devine s'il parlait du total à partager ou de la part qui m'échoit en propre.

D'autre part, pour les excellentes raisons que vous alléguez, et sans vouloir empiéter sur le travail des spécialistes dont je comprends très bien qu'ils aient à observer des règles différentes de celles de la littérature, je ne demanderais pas mieux que d'être co-dialoguiste. Mais comment m'y prendre ? Je n'ose guère prendre l'initiative de proposer mes services. Tout dépendra, je crois, de mes premiers contacts romains avec M. de la Patellière. À lui de voir, en gentilhomme et en artiste qu'il est, si ma collaboration pourrait lui être utile.

En tout cas, vos indications me resteront, en toutes circonstances, très présentes à l'esprit. Sans vous, j'aurais tâtonné en *terra incognita*. Vous serez mon guide et mon allié.

Je vous reparlerai à Paris de notre projet de ralliement européen. Je suis bien loin de l'avoir perdu de vue, mais je dois dire qu'à part vous, et un très petit nombre d'autres, j'ai essuyé bien des défections, des dérobades prudentes, enveloppées des prétextes les plus courtois... Cela a ralenti mais non découragé ma tentative. Je suis plus que jamais décidé à continuer l'effort, à cette heure où les événements se font de plus en plus angoissants. Croyez que je ne cesse d'y prendre part du même cœur que vous et de tout cœur avec vous.

Merci encore, cher Ami, de la chaude présence dont vous m'entourez. Partagez avec tous les vôtres mes meilleures pensées. Je vous serre bien fort la main.

Bien fidèlement vôtre,

Alexis Curvers

Communications

Autour de Maurice des Ombiaux

Communication de M. Roger Foulon
à la séance mensuelle du 13 janvier 2007

Voici quelques mois, notre confrère Jean-Baptiste Baronian nous a proposé une communication passionnante consacrée à Baudelaire et à l'Académie. Il a notamment évoqué ses tentatives entreprises plusieurs fois, mais en vain, pour entrer à l'Académie française.

Je sais que comparaison n'est pas raison, mais ces échecs de Baudelaire peuvent être mis en parallèle avec les rêves d'un écrivain d'ici, Maurice des Ombiaux qui, non pas personnellement, mais à l'initiative de quelques amis, avait espéré son élection au sein de notre Compagnie. C'est pourquoi je crois intéressant d'évoquer les différentes facettes de la vie et de l'œuvre de cet écrivain, certes mineur, qui a quand même laissé bien des traces dans la littérature de notre pays et qui continue, en divers lieux, à susciter intérêt et souvenir.

Des traces de ces échecs successifs de des Ombiaux au sujet de son admission sont assez révélatrices. Je n'en veux pour preuve que les propos tenus par Robert Goffin lors de la séance académique inaugurant la décade desombiale organisée à Thuin, en 1968, à l'occasion de la célébration du centième anniversaire de la naissance de l'écrivain. Cette citation est assez longue, elle vaut la peine, je crois, d'être évoquée. En voici l'essentiel :

Maurice Maeterlinck, désigné par le Roi, en 1920, en qualité de membre de l'Académie, fit toucher, après son élection, des confrères pour que Maurice des Ombiaux fût élu à Bruxelles. Voici, selon des Ombiaux lui-même, pourquoi il ne fut pas choisi. Cela me fut confirmé, dit Goffin, par Maeterlinck que je rencontrais trois ou quatre fois par semaine, en Amérique, pendant la guerre.

Très tôt, le Thudinien des Ombiaux avait acquis la réputation de connaisseur en plaisirs solides et liquides de la table. Et cet univers de la gastronomie constituait souvent le sujet recherché de sa littérature. Un jour qu'il était à Bruxelles, George Garnir, élu à l'Académie en 1926, avait invité des Ombiaux à un repas de qualité à la rue du Cadran où le journaliste humoriste habitait. Le facétieux mousquetaire du *Pourquoi Pas ?* s'était plu à jouer un tour à son confrère wallon. Il avait dissimulé du « gros-bleu qui tache » acheté chez l'épicier du coin, dans une bouteille poussiéreuse à l'étiquette suggestive de Savigny d'une grande année. Des Ombiaux, qui voulait se montrer affable ou qui avait abusé d'apéritifs, questionné sur la qualité de ce qu'on lui offrait, déclara qu'il décelait le goût rose des vins de Savigny et que, comme il était gravé dans la pierre du château de cette localité de Bourgogne : « Les vins de Savigny sont des vins nourrissants, théologiques et morbifuges. » Garnir, Souguenet et Dumont-Wilden, qui étaient de la partie, se moquèrent abondamment du prétendu savant es choses gourmandes. Des entrefilets venimeux se gaussèrent tellement de des Ombiaux qu'une grande irritation opposa les amis qui devinrent sans tarder des ennemis jurés. Les trois mousquetaires du *Pourquoi Pas ?* firent une campagne active et vigilante auprès de leurs confrères de l'Académie, si bien que des Ombiaux ne fut pas élu. Maeterlinck, conclut Goffin, me confirma cette thèse et fut si furieux de ce qu'il appelait une manœuvre, qu'il refusa dès lors tout contact avec l'Académie.

Mais cette histoire est-elle vraie ? Moins anecdotique et plus vraisemblable est ce que dévoile Paul Prist dans son ouvrage consacré à des Ombiaux :

Deux fois, écrit Prist, journaliste et critique qui vivait à Paris et avait pignon sur rue, je menai campagne en faveur de l'élection de des Ombiaux à l'Académie. Je publiai une série d'articles dans *l'Indépendance belge*, *La Gazette de Charleroi*, *La Flandre libérale*. J'avais eu la joie de rallier à cette cause une imposante majorité de journaux et revues wallons. L'essai fut infructueux. C'était en 1938. Maurice Maeterlinck m'avait dit : « Tout ce que vous ferez, je le ratifie d'avance, vous pouvez parler en mon nom. » Mais des intrigues se nouèrent dans la coulisse. Hélas, trop de rancunes fermentaient encore.

Il est vrai qu'au début de sa carrière, des Ombiaux fut un inlassable bretteur. À la fin du dix-neuvième siècle, il est mêlé de très près à la vie littéraire. Il a notamment rejoint les rangs de *La Jeune Belgique*. Son caractère irascible l'entraîne vers des querelles assez futiles. Il distille son fiel dans des lettres qu'il adresse à Jules Destrée, son ami. Il lui conte notamment les cancans de *La Jeune Belgique* et ses polémiques avec Valère Gille. « Un véritable récital d'injures, de jugements hâtifs, de mots d'esprit, de caricatures, un régal pour les gourmets qui apprécient les morceaux épicés », note Jean-Marie Horemans, dans son essai consacré à des Ombiaux. Celui-ci clame, à qui veut l'entendre : « Nous ne saurons jamais

taper assez sur les bourgeois » ou bien « Toutes mes conversations avec les gens qui m'entourent pourraient se résumer dans le mot de Cambronne ». Aucune surprise donc, note encore Horemans, quand, en 1894, Giraud écrit à Gilkin, « Le Desombiaux commence à m'exaspérer, il est de plus en plus encombrant et d'une grossièreté croissante ». Rien de surprenant donc, qu'un an plus tard, la rupture avec *La Jeune Belgique* soit consommée. Avec Eekhoud, Demolder et Delattre, il fonde *Le Coq rouge* où il signe des textes en usant de divers pseudonymes.

À l'époque, il inonde de ses écrits la plupart des revues qui se créent en grand nombre, mais n'ont jamais qu'une vie éphémère. Ainsi, trouve-t-on son nom aux sommaires de *L'Artiste*, *La Wallonie*, *Le Magasin littéraire et scientifique*, *L'Art Moderne*, *La Société nouvelle*, *Le Réveil*, *La Libre critique*, *L'Art jeune*, *Durendal*, *La Lutte*, *Le Jeune effort*, *L'Idée libre*, *La Verveine*, *La Revue moderne*, beaucoup d'autres encore.

Pourtant, durant les dernières décennies du dix-neuvième siècle, le jeune et bouillant auteur n'a guère publié. Sa bibliographie ne compte que deux minces recueils de vers, *Chants des jours lointains*, paru en 1888, *La Ronde des trouvères* (1893) et deux volumes de prose, *Vers l'espoir*, paru en 1891 et *Larmes en fleurs* (1896) ainsi qu'une pièce en trois actes *Les Amants de Taillemark*, datant de 1892. Ce drame inspiré par « le conflit intérieur d'un adolescent qui se cherche » ne sera jamais joué. Ces œuvres sont alors signées du nom de Desombiaux ou des Ombiaux. L'auteur aime d'ailleurs s'enorgueillir d'une généalogie assez fantaisiste. Ce n'est qu'en 1936 qu'un jugement du Tribunal de Dinant substituera au patronyme Desombiaux, celui de des Ombiaux qui l'avait rendu célèbre.

Quelques mots de biographie relative à notre auteur. Il est né à Beuraing, le 16 mars 1868. Sa mère, originaire de cette localité a souhaité, comme le veut alors la coutume, accoucher chez ses parents. Quant à la branche paternelle, elle est originaire de Ragnies, un village de la Thudinie. Le père, François Desombiaux, est fonctionnaire dans l'Enregistrement où il exerce les fonctions de receveur à Beuraing, Péruwelz, Fontaine-l'Évêque et Charleroi. Le jeune Maurice effectue une partie de ses études au Collège communal de cette dernière ville avant de devenir interne au Collège communal de Thuin. Il y achève ses humanités anciennes en 1884. Il a seize ans. Il passe toutes ses vacances à Thuin. Voici comment le décrit un de ses biographes, René Dethier : « C'est un rude gamin, aux jarrets solides, pilleur de vergers et dénicheur d'oiseaux. » Au cours de ses pérégrinations citadines, le jeune Maurice qui, à l'époque, rêve déjà de gloire littéraire, aime rencon-

trer les joyeux drilles du coin qui lui content les fredaines des lurons et gens du voisinage.

Mais il faut bien vivre. Selon les souhaits de son père, le jeune homme entreprend, en vain, des études notariales, puis, en 1887, il a donc dix-neuf ans, il entre comme commis agréé dans l'administration de l'Enregistrement et des Domaines. Afin de s'initier au néerlandais, il séjourne deux ans à Bruges et sera ensuite muté à Arlon, Bruxelles et Contich, où il a à sa disposition chambre, cheval et voiture. Son propriétaire a deux filles. « Il faudrait que je puisse aussi m'en servir », signale le tourtereau à l'un de ses correspondants. Après avoir réussi le concours de receveur, voici des Ombiaux à Léau, Malines et Grimbergen.

Les finances et les tracasseries administratives n'intéressent pas le moins du monde le jeune révolté préoccupé uniquement de littérature et de vie artistique. Il côtoie tous les cercles littéraires de l'époque, collabore à beaucoup de journaux et revues et ferraille ferme. À la fin du dix-neuvième siècle, il est proche des auteurs et artistes ayant pignon sur rue : Henri de Régnier, Camille Lemonnier, Maurice Maeterlinck, Edmond Picard, André Gide, Charles Van Lerberghe, Georges Rodenbach, Félicien Rops, Georges Rency, Paul Fort, Georges Virrès, d'autres encore. Il attaque toujours avec virulence, flagorne volontiers et ne manque aucune occasion de se mêler aux différends passionnés qui opposent, en ces temps, les chapelles littéraires et artistiques. S'il lit avec passion Verlaine, Barbey d'Aurevilly et Lautréamont, il délaisse peu à peu l'esthétique symboliste lui ayant dicté ses premières œuvrettes. Il est de ceux qui, le 24 février 1896 honore Émile Verhaeren au cours d'un banquet resté célèbre. Il fréquente beaucoup l'atelier du graveur montois Auguste Danse dont la fille Louise épousera Robert Sand (qui fut, de 1902 à 1905, le premier secrétaire de l'Association des Écrivains belges) et dont l'autre fille, Marie, devint l'épouse de Jules Destrée. C'est là qu'il côtoie Élisabeth Wesmael s'initiant à la gravure avec Danse. Elle deviendra la femme de des Ombiaux, beaucoup plus tard, en 1914.

En attendant, ses coups de gueule et de plume lui donnent une renommée qui est loin d'être de bon aloi. Sa moustache à la gauloise, son feutre, son ample cape lui donnent un aspect de matamore qui lui vaut bientôt le surnom de « mousquetaire ». Cette vie de bravache fanfaron ne l'empêche cependant pas de quitter souvent la gent littéraire et de se replonger dans l'atmosphère lénifiante qu'il a connue durant son adolescence et sa jeunesse dans les différentes régions où la vie l'a mené. Il abandonne complètement le style ampoulé qui était le sien dans ses premiers poèmes. Il se tait d'ailleurs durant cinq ans et fourbit d'autres armes.

Ainsi, en 1898, paraît un premier recueil de contes intitulé *Mes Tonnelles*, publié par Georges Balat, un éditeur bruxellois. On est alors au cœur de l'affaire Dreyfus. Sans doute avec l'accord de l'auteur, Balat fait défiler dans les rues de la capitale un bataillon d'hommes-sandwiches. Sur leurs panneaux, en grand caractère, on lit : « Dreyfus revient de l'Île du Diable » et, en plus petites lettres, « pour lire *Mes Tonnelles*, de Maurice des Ombiaux ». Cette publicité tapageuse ne manque pas d'attirer l'attention du grand public. Le volume remporte le succès escompté. Deux éditions voient rapidement le jour. Cette œuvre, amoureusement polie contient, en puissance, toute la production future de l'écrivain. En outre, elle fixe les bornes précises du paysage du conteur : ferveur et simplicité, lyrisme et légèreté, archaïsme et régionalisme, ce dernier qui tendra souvent, en vain, vers l'universel.

Cette oeuvre comprend huit contes que le sous-titre précise être « de Thudinie ». D'abord *Tcheu-Tcheure*, que Constant Burniaux trouve noyé dans des descriptions trop longues, mais cependant pleines de charme, puis *Petites Notre-Dames*, un texte déjà publié en 1895 dans un guide touristique sans intérêt ; d'autres encore, notamment *L'Abbé du Potie*, prélude à un volume qui paraîtra en 1906, sous le même titre, avant de prendre place dans une édition refondue et augmentée publiée en 1932 sous le titre *La Farce du Potie*. Dès ici, et dans des limites assez étroites, nourries de verve et de truculence, va se tisser la tapisserie desombiale.

L'auteur connaît un certain succès, non seulement auprès d'un public de plus en plus nombreux, mais aussi auprès d'écrivains connus qui saluent en lui un auteur intéressant. Ainsi, en octobre 1898, Francis Jammes lui écrit au sujet de *Mes Tonnelles* : « Je ne sais rien de plus franc, de meilleur que ces contes. Ils sont pour moi comme la tombée rougeoyante des soleils de septembre à travers les vignes d'une auberge. Dans ma vie souvent douloureuse, ils ont été, ou mieux, ils seront repris souvent aux heures de tristesse. » Il y a d'autres messages venant de Camille Lemonnier, Remy de Gourmont, Jules Destrée, Henri Liebrecht, par exemple. Plus tard, après la parution d'autres contes et romans, des appréciations laudatives viendront de Paris, de Lausanne, même de Vienne d'où arrive cette missive de Stefan Zweig : « Je suis tellement forcé par la beauté et la puissance de votre livre que je doute fort d'être en état de vous décrire — hélas, en français! — mes sentiments respectueux et reconnaissants... Je me ferai un plaisir d'annoncer votre œuvre dans une revue allemande... Si possible, je tâcherai aussi d'intéresser un éditeur allemand. »

Si le monde de des Ombiaux a ses limites, il va l'exploiter avec maîtrise et, surtout, avec amour. Après le succès remporté par *Mes Tonnelles*, il continue sur sa lancée. Des romans, des contes paraissent chaque année. Jusqu'à la guerre de 1914–1918, vont ainsi voir le jour de nombreuses oeuvres. D'abord *L'Histoire mirifique de saint Dodon*, une hagiographie fantaisiste, datant de 1899 et, la même année, *Jeux de cœur*; des contes, puis, deux ans plus tard, *Maison d'or*; un roman paru à Paris, chez Ollendorf. Voici encore d'autres historiettes dans *Nos Rustres* et *Têtes de houille*, puis d'autres romans qui vont asseoir la renommée de des Ombiaux. Ainsi, *Le Joyau de la mitre* qui conte les aventures de Baldine, l'amante experte du prince-évêque de Liège; *Io-lé, bec-de-lièvre*, l'histoire d'un gai luron dont les facéties et le langage désarticulé excitent la joie du voisinage et qui, délaissé par celle qu'il convoite, finit par tenter de se suicider; *Mihien d'avène*, un innocent, amoureux incompris et rebuté qui, dans un accès de jalousie, tue son rival d'un coup de couteau. D'autres romans de la même venue marquent encore cette période féconde. D'abord, en 1905, *Guidon d'Anderlecht*, qui met en scène un pieux valet de ferme touché par la grâce et doté d'étranges pouvoirs, puis, deux ans plus tard, *La Petite reine blanche*, l'histoire d'un joueur de balle du pays de Charleroi et de sa fiancée Blanche Aubert. La « petite reine blanche » c'est la balle au tamis, ce qui permet au romancier de décrire les luttes homériques d'équipes qui passionnent des populations entières.

En fait, ces romans montrent les limites de des Ombiaux. Souvent, ces œuvres ne sont que des assemblages assez adroits de contes que l'auteur a naguère publiés. Jean-Marie Horemans a d'ailleurs analysé cette façon de faire :

Au départ, écrit-il, il n'a pas une conception précise ni totale de son roman en gestation. Il collige des anecdotes, puis assemble le tout avec plus ou moins de bonheur. Cette manière de faire explique le manque d'unité qu'on doit souvent déplorer chez lui. Il n'évite ce reproche du papillonnement que très rarement; les exceptions ont été chaque fois des réussites. Ce procédé explique l'abondance, parfois cacographique de des Ombiaux. L'examen des manuscrits prouve qu'il avait la plume facile et ne se corrigeait que très peu. Ses manuscrits ne comportent guère de ratures et les épreuves d'imprimerie ne mentionnent souvent que des corrections typographiques. On est loin de Flaubert ou de Balzac !

Néanmoins, il faut faire une place spéciale à un roman, le meilleur de des Ombiaux sur le plan strictement littéraire. C'est *Le Maugré*, paru pour la première fois chez Calmann-Lévy, en 1911, avec une préface de Maurice Maeterlinck. L'ouvrage sera réédité plusieurs fois, notamment en 1933, par les Éditions de Belgique, et en 1986,

par les Éditions Labor, dans leur collection Espace Nord. Celle-ci, préfacée par Paul André, est accompagnée d'une « lecture » de Michel Voiturier et de lithographies d'Edmond Dubrunfaut. L'action se déroule dans le Tournaisis, au dix-neuvième siècle. Voiturier explique de la sorte le « maugré » :

C'est une forme de vengeance perpétrée par un paysan (ou des complices soudoyés par lui) qui se considère lésé dans ses droits sur un sol dont il a la charge sans en être le propriétaire. Les représailles sont obligatoirement précédées d'un avertissement sous forme de signes. La vengeance peut prendre des formes diverses allant jusqu'à l'homicide. Le tout est entouré du plus grand secret : le village ne dénoncera pas le ou les coupables. C'est qu'il existe une sorte d'accord sur le principe, fort proudhonien, qu'un cultivateur ne peut être frustré de ce qui lui appartient : le fruit de son travail.

Autour de cette idée, des Ombiaux développe un drame où s'entrecroisent des personnages fortement typés et des actes de vengeance évoquant souvent l'univers balzacien. Le récit se développe avec harmonie, sans digression. La psychologie des protagonistes se structure parfaitement et se mêle à l'action générale.

En 1930, une pièce en trois actes fut tirée de ce roman par A. Corbier. La plaquette fut éditée par un libraire de Charleroi et préfacée par le romancier lui-même qui termine ainsi son avant-propos : « Ce drame est un drame d'amour, l'amour de la terre natale. » À noter qu'une autre œuvre romanesque de des Ombiaux, *Mihien d'avène*, fut aussi portée à la scène. Victor Reding monta la pièce au Parc, à Bruxelles. L'acteur Carpentier créa le rôle de Mihien. Ce fut un succès. Cette pièce fut ensuite reprise à Paris.

À propos du *Maugré*, voici encore l'appréciation de Maeterlinck : « Mon vieil et cher ami des Ombiaux est l'un de ceux qui ont le plus efficacement et le plus fidèlement défendu, en France, l'honneur des lettres belges. Je considère son grand roman tournaisien, *Le Maugré*, comme l'un des meilleurs romans folkloriques de ce temps et l'un des mieux écrits de notre littérature nationale. »

Mais, chez des Ombiaux, le déferlement régulier des romans va bientôt ralentir. Certes, des oeuvres romanesques et des contes voient encore le jour, cependant, l'inspiration semble s'affadir. Naissent de la sorte *Une Fille de Meuse*, *Le Coq d'aousse*, *Namur la gaillarde*, *Liège qui bout*. On n'y retrouve plus guère l'alacrité du début, ni cette « vie plantureuse et sensuelle » louée par Edmond Glesener, ni ce « panthéisme lyrique, ces pages pleines de belle santé et de profonde bonté » ayant plu à Jules Destrée.

Car, bientôt, des Ombiaux semble avoir choisi une autre voie, celle de la célébration du bien boire et du bien manger. Il chante les

laudes de tout ce qui agrmente l'existence. Paraissent ainsi le *Petit manuel de l'amateur de bourgogne* ainsi que le *Petit traité du Havane*. Hélas, la grande boucherie de 14–18 va arrêter cette nouvelle veine et perturber la carrière littéraire de des Ombiaux. Lui qui habitait à la rue du Lac, à Ixelles, non loin des maisons où vécurent aussi Camille Lemonnier et Robert Goffin, quitte le pays peu après l'invasion allemande. En décembre 1914, il franchit la frontière hollandaise et gagne le front belge. On l'appelle alors à Sainte Adresse, près du Havre, où il devient chef de cabinet de Monsieur de Broqueville, président du Conseil et ministre de la guerre. Il se met aussitôt au service de la propagande belge. Il effectue même un séjour clandestin en Belgique occupée et s'emploie à faire passer la frontière à de nombreux volontaires. Dès 1915, il est de retour en France où il se consacre à la rédaction d'une série de volumes de propagande. Il fonde et dirige également une revue mensuelle titrée *La Revue belge*. C'est une orientation hypernationale assez surprenante quand on sait que notre auteur a été, dès le début du vingtième siècle, un ardent défenseur de la Wallonie et de son art. N'est-ce pas, en effet, en 1912 que paraît son *Essai sur l'Art wallon*, qu'il organise diverses expositions artistiques en Wallonie et qu'il fonde les Amitiés françaises dans notre pays ?

Cet amour pour la terre française, des Ombiaux va le concrétiser à l'heure de sa retraite, en 1921, en s'établissant à Paris, notamment au 160, boulevard Montparnasse, où il vivra jusqu'à sa mort. Dans la capitale, il compte beaucoup d'amis et d'admirateurs. Sa notoriété épicurienne et littéraire lui vaut d'être comblé de louanges et de témoignages d'admiration. C'est que, malgré la cinquantaine, des Ombiaux a gardé un dynamisme étonnant doublé d'un goût du faste et des honneurs. On le choisit comme président d'honneur des Volontaires belges de Paris, il fréquente les agapes de l'Académie gastronomique, il préside des banquets, anime des rencontres fraternelles, les déjeuners du Grand Palais, il fait partie de bien des jurys. Pourtant, cela ne l'empêche nullement de se retremper, plusieurs fois par an, dans l'ambiance de sa région natale et de continuer à écrire.

Mais ses centres d'intérêt ont quasi complètement muté. Ce sont, entre autres, des sujets historiques qui le requièrent. Dans *Le Dernier des Paladins*, il conte l'histoire de Don Juan ; dans *La Dernière nuit du duc de Guise* celle de la belle Charlotte de Beaune. Il trace aussi le portrait de *Jehan Froissart*, puis évoque des tractations politiques dans *Le Carnaval de l'Europe*.

Cette mutation le ramène aussi vers des sujets épicuriens qui lui valent, en France surtout, consécration et honneurs. Il signe *L'Esthétique de la table*, fait une nouvelle fois *l'Éloge du tabac* et des fromages. Paraissent de la sorte une demi-douzaine de titres

dans lesquels il magnifie les vins, les alcools et tout ce qui fait les charmes de la table. Ainsi, dans son *Amphitryon d'aujourd'hui*, il écrit : « Le vin se boit avec tous les sens, avec les yeux, avec le nez, avec la bouche qui touche et qui goûte, avec l'esprit où il chante une douce mélodie... Regardons-le de haut en bas, regardons-le à travers le cristal du verre en le faisant doucement tourner, humons-le canoniquement, portons-le à nos lèvres, imprégnons-en notre bouche et notre palais à petites gorgées et laissons le charme opérer pour que le chant radieux s'élève dans notre cerveau ravi. »

On s'en doute, cette suite ininterrompue de publications épicuriennes va valoir à des Ombiaux l'enthousiasme des milieux viticoles, surtout des Bourguignons ainsi que de beaucoup d'œnologues qui vont fêter dignement notre auteur. Il organise d'ailleurs aussi chez lui des « parties de bourgogne » très courues. Toute la vie de des Ombiaux paraît alors tourner autour de ces rencontres qu'il double de repas délectables servis par les sommités gastronomiques de l'époque. Celles-ci, en collaboration avec le journal *Paris-Soir* décident, en 1930, de procéder, comme ce fut le cas dans le monde des poètes, où Paul Fort fut proclamé « prince des poètes », à l'élection du « prince des gastronomes ». Durant des jours, les amateurs et les lecteurs sont invités à émettre un vote. Très vite, deux noms demeurent en présence, celui de des Ombiaux et celui de Curnonsky (en réalité, sous ce pseudonyme slave se cache un journaliste français, Maurice Saillant). Des Ombiaux échoua de peu. Bon prince, il déclara : « Inévitable! Songez donc, un Belge sacré prince des gastronomes français ! » Lors du banquet au cours duquel Curnonsky fut sacré, celui-ci le nomma vice-roi de la gastronomie, puis, quelques jours plus tard, on lui décerna le titre de « prince de la treille ».

Tout cela semble bien anodin. Pourtant, en 1930, le Gouvernement belge décerne à des Ombiaux le Grand prix quinquennal de littérature française pour l'ensemble de son oeuvre. L'année suivante, le conseil communal de Thuin décide de donner le nom de Maurice des Ombiaux à une rue de la cité. L'écrivain est reçu officiellement par la municipalité lors d'une séance académique au cours de laquelle Jules Destrée rappelle leur jeunesse et leurs débuts littéraires. À cette occasion, Jean de la Biesmelle, un poète local, et quelques admirateurs fondent l'Association des amis de Maurice des Ombiaux. Après bien des tribulations, celle-ci est toujours en activité et ses membres, dont le nombre est limité à vingt, se réunissent trois ou quatre fois l'an.

Dès cette inauguration thudinienne, beaucoup de localités ne veulent pas être en reste. À Schaerbeek, Anderlecht, Anderlues,

Namur, puis à Beauraing, on inaugure des rues ou avenues portant le nom de l'écrivain. Dans sa cité natale, on appose une plaque commémorative sur la maison où il vit le jour. Chaque fois, cela donne lieu à de grandes manifestations officielles et populaires. On recommence d'ailleurs à Thuin où, en 1938, on inaugure un monument à la gloire du « prince des conteurs wallons ». Dans la foulée, les autorités bourguignonnes le sacrent aussi citoyen d'honneur de Nuits-Saint-Georges et de Meursault. On inaugure aussi à Nuits un monument portant l'inscription lapidaire : « À Maurice des Ombiaux, chantre du génie bourguignon. » À la même époque, les Chevaliers du Tastevin l'intronisent « Grand officier de la confrérie ».

Mais voici la Seconde Guerre mondiale. Ces temps troublés sont très durs pour des Ombiaux qui, malgré l'âge venant, tente encore de produire chaque année sa vendange littéraire. Hélas, il a perdu son allant et, il faut l'avouer, son talent. Bien de ses pages d'alors relèvent du journalisme, voire de la cacographie. Pour survivre, il doit vendre une grande partie de sa bibliothèque, de ses manuscrits et de ses tableaux. Ceux-ci, peints depuis des années, sont des pochades naïves représentant, pour la plupart, des coins de Wallonie. Pour échapper à la misère, il se fait démarcheur en vins et en cigares. Il sollicite même et obtient un poste de correspondant de guerre, ce qui l'oblige à de longs et fastidieux déplacements. Les soucis de l'occupation — car, contrairement à ce qu'on a parfois écrit, des Ombiaux ne s'est pas réfugié aux États-Unis — et surtout sa santé chancelante l'obligent à subir plusieurs interventions chirurgicales. Finis les banquets, les repas d'apparat, les honneurs. Maurice des Ombiaux décède misérablement, le 21 septembre 1943. Il est inhumé provisoirement à Paris dans le caveau d'un ami. Provisoirement car, en 1955, ses restes, comme il l'avait souhaité, seront ramenés à Thuin et placés dans le caveau de la famille.

On pourrait affirmer ainsi que la boucle est bouclée, que le souvenir de ce chantre de la joie de vivre s'est peu à peu effacé. Qu'on se détrompe ! En 1968, pour célébrer le centenaire de la naissance de des Ombiaux, sont organisées à Thuin de grandes manifestations avec exposition, séances académiques, colloques, réalisation de films, promenades touristiques avec inauguration de plaques commémoratives dans divers sites ayant inspiré le romancier, vente de cigares aux bagues ornées de sujets rappelant la vie de l'auteur, même la recreation, par les cristalleries du Val-Saint-Lambert, d'une série de verres dont des Ombiaux avait dessiné le galbe au début des années trente.

Plusieurs travaux universitaires ont aussi été consacrés à l'auteur. Déjà, en 1949, une chercheuse américaine, Jeanne Horbach, de

l'Université d'Utah, rédige un mémoire pour l'obtention du grade Master of Arts. Il est titré *Maurice des Ombiaux, romancier et essayiste*. En 1972, Danielle Courtois, étudiante à l'Université catholique de Louvain travaille sous la direction du professeur André Goosse pour l'obtention de son grade de licenciée en philologie romane. Elle étudie le vocabulaire de des Ombiaux. C'est un travail intéressant de deux cents pages, consacré au recensement des wallonismes, belgicismes et mots du folklore trouvés dans des romans dont l'action se déroule dans l'Entre-Sambre-et-Meuse.

Sur un autre plan, depuis plusieurs décennies, le secteur Horeca ainsi que l'École d'hôtellerie de Namur organisent le concours culinaire Maurice des Ombiaux. Les épreuves sont dotées de nombreux prix. Voici quelques années, il fut demandé aux concurrents de préparer une matelote d'anguilles et une gibelotte. Ces mets devaient être accompagnés de vins idoines.

Maintenant, chers consœurs et confrères, vous pouvez non seulement imaginer vous mettre à table, mais surtout, dans les prochains jours, tout en dégustant un verre de bordeaux ou de bourgogne, parcourir quelques pages de des Ombiaux, cet écrivain touche-à-tout qui aimait sa région natale, la bonne chère et, surtout, d'une manière trop appuyée, hélas, les honneurs, voire une certaine adulation.

Paul Celan et notre quête de l'identité

Communication de M. Yves Namur
à la séance mensuelle du 10 février 2007

Est-il utile, ou plus exactement, est-il encore nécessaire de parler aujourd'hui du poète Paul Celan ?

La question pourrait bien être posée, tant le nom même de Paul Celan est connu d'un grand nombre, tant son œuvre est aujourd'hui considérée comme l'une des œuvres majeures de l'après-guerre en Europe.

Mais je suis de ceux, avec l'essayiste et poète suisse John E. Jackson, qui pensent « qu'un peu à la manière de ce qui se passait pour Hölderlin, *le nom* de Celan, ou si l'on préfère *l'aura* qui entoure ce nom tendait (je dirais plutôt *tendrait*¹) à prendre la place d'une connaissance plus précise de sa poésie² ».

C'est pourquoi j'ai souhaité m'interroger et rechercher les éventuelles raisons d'un tel engouement pour un poète. Et qui plus est, un poète qui s'exprima (dans ses poèmes du moins) exclusivement en langue allemande et dans une poétique, faut-il l'avouer, que l'on pourrait encore qualifier d'obscur, voire d'hermétique, principalement lorsqu'on considère ses derniers livres publiés.

Dans un billet (*La poésie de l'exil*) consacré à Celan, Paul Auster dira du poète qu'il est « d'une extrême difficulté, à la fois dense et

^{1/} Note personnelle.

^{2/} Paul Celan, *Poèmes*, traduits et présentés par John E. Jackson, suivis d'un essai sur la poésie de Paul Celan, Paris, José Corti, 2004. Les éditions Unes avaient publié en 1987 une première version de ce livre, revue et augmentée chez Corti.

obscur. Il exige tant de son lecteur, et ses dernières œuvres ont un caractère si gnomique qu'il est presque impossible d'en pénétrer tout le sens, même après plusieurs lectures. D'une intelligence féroce, animés d'une force linguistique étourdissante, les poèmes de Celan semblent exploser sur la page, et leur première rencontre est un événement mémorable. C'est qu'on y éprouve la même sensation d'étrangeté et d'émerveillement qu'à la découverte de l'œuvre de Hopkins ou de celle d'Emily Dickinson³ ».

Ce voisinage avec l'auteur du *Paradis est au choix*⁴, me paraît surtout évident dans les derniers livres et particulièrement dans *Contrainte de Lumière*⁵ qui paraît peu après la mort du poète (*Lichtzwang*, Frankfurt, Surhkamp Verlag, 1970). En voici un ou deux exemples :

Highgate

Un ange passe - :
 toi, près du livre non ouvert,
 tes paroles
 en retour m'absolvent.

Par deux fois la bruyère trouve sa nourriture.
 Par deux fois elle s'étiole.

*

CE QU'ON M'A LÉGUÉ
 marqué d'une croix,
 le Un :

je dois en déchiffrer l'énigme,
 pendant que toi, en habit de jute,
 tu travailles au tricot du mystère.

(*Contrainte de Lumière*, traduit par Bertrand Badiou et Jean-Claude Rambach)

On ne peut, me semble-t-il, parler de la poésie de Paul Celan — et la comprendre un tant soit peu — sans avoir pris la mesure de l'homme qu'il fut réellement au quotidien. On ne peut aussi l'approcher sans partager les moments difficiles et douloureux qui furent les siens et c'est ce dont je voudrais d'abord vous entretenir,

³/ Paul Auster, *Le Carnet rouge* suivi de *L'Art de la faim*, [Paris]-Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2000.

⁴/ Emily Dickinson, *Le Paradis est au choix*, édition bilingue, Rouen, Librairie Élisabeth Brunet, 1998.

⁵/ Paul Celan, *Contrainte de Lumière*, traduction de Bertrand Badiou et Jean-Claude Rambach, Paris, Belin, 1989 (rééd. 1996).

bien que Celan lui-même fût farouchement adversaire d'une telle démarche.

Qui était donc cet homme qui en avril 1970 — probablement dans la nuit du 19 au 20 avril — choisit de se donner la mort en se jetant dans la Seine (du pont Mirabeau semble-t-il) ?

Un poème de *La Rose de personne*⁶, écrit dans la maison de campagne de Moisville (Eure) le 20 septembre 1962, est à ce point prémonitoire qu'il est de nombreuses fois cité. Il évoque Marina Tsetaïeva, une autre suicidée de l'Histoire littéraire. En voici le fragment :

(...)
De la dalle
du pont, d'où
il a rebondi
trépassé dans la vie, volant
de ses propres blessures, - du
pont Mirabeau.
Où l'Oka ne coule pas. Et quels
Amours ! (oui mes amis, du cyrillique aussi
J'ai chevauché par-dessus la Seine,
Chevauché par-dessus Rhin.)
(...)
(*La Rose de personne*, traduction de Martine Broda)

Paul Celan, de son vrai nom Paul Pessakh Antschel (« Pessakh », son nom hébreu, signifie « la bouche qui relate », « le passeur ») est né le 23 novembre 1920 à Czernowitz en Bucovine.

Il n'est pas inutile de rappeler qu'en 1920 la Bucovine est depuis deux ans rattachée à la Roumanie, qu'elle est une ancienne province de l'empire Autriche-Hongrie démantelé en 1918, qu'elle est peuplée pour moitié d'habitants juifs et que certains d'entre eux — appelés les *Maskilim*, c'est-à-dire les partisans de la *Haskala*, le mouvement juif des Lumières — se sont tournés vers Vienne, vers la langue et la culture allemandes, car ils voyaient là « une promesse d'émancipation, celle-ci fût-elle synonyme d'assimilation (et donc de perte de spécificité juive)⁷ ». Il est peut-être utile de rappeler aussi qu'à côté de cette bourgeoisie juive germanophone dont est issu Paul Celan, existait à Czernowitz un mouvement hassidique lié à la pratique de l'hébreu et du yiddish, tout un ensemble qui donne à cette ville un caractère culturel particulier (on l'appelait d'ailleurs la « Petite-Vienne »).

⁶/ Paul Celan, *La Rose de personne*, édition bilingue, traduction de Martine Broda, Paris, José Corti, 2002.

⁷/ Cité par John E. Jackson, dans *Poèmes de Paul Celan*, *op. cit.*

Il est important que ces choses soient dites, que cet environnement soit évoqué, pour mieux comprendre l'attachement de Paul Celan à une langue, l'allemand, à laquelle sa mère Friederike Schragger vouait une grande admiration. D'autre part, il ne faut pas perdre de vue la multitude des langues qu'il fréquenta avec aisance. Un Paul Celan qui avait appris sans enthousiasme l'hébreu, « la langue du père », dont la mère considérait le yiddish comme une langue bâtarde, qui à dix ans eut à parler et écrire en roumain et plus tard en russe et en français.

Mais les vicissitudes de l'Histoire allaient bouleverser le jeune homme qu'est Paul Celan en 1938. Le 9 novembre 1938 précisément, il part pour Paris et puis Tours où il est inscrit à l'« École préparatoire de médecine ». Il y réussira son année et s'enthousiasmera durant cette période pour Aragon, Éluard, Camus ou Breton. De retour à Czernowitz pour les vacances scolaires, il ne pourra hélas regagner la France. Contraint de renoncer à la médecine, il s'inscrit à la Faculté des Lettres de Czernowitz. Conséquence du pacte germano-soviétique, le 28 juin 1940, les chars russes entrent dans Czernowitz, ce qui soulage pour un temps seulement les juifs de Bucovine. En juin 1941, c'est au tour des armées hitlériennes à pénétrer dans la ville ; on y dénombre des milliers de morts, la Grande Synagogue est incendiée, le grand Rabbín assassiné, les juifs déchus de leurs droits et, le 11 octobre, le ghetto de Czernowitz⁸ est décrété. Commence alors la déportation vers la Transnistrie et c'est ainsi que vont disparaître les parents de Paul Celan. D'abord son père, à l'automne 1942, victime probablement du typhus, et durant l'hiver sa mère, assassinée d'une balle dans la nuque. Des poèmes évoquent ce qui restera pour Celan la blessure la plus profonde. En voici un parmi les poèmes du commencement :

TREMBLE aux feuilles qui brillent blanches dans les ténèbres.
 Ma mère jamais n'eut les cheveux blancs.

L'Ukraine est verte comme les dents-de-lion.
 Ma mère si blonde n'est pas rentrée.

Nuage de pluie, tu hésites là, aux puits ?
 Ma mère si douce pleure pour tous.

Étoile ronde, tu enroules la traîne d'or.
 Ma mère avait au cœur une blessure de plomb.

Porte de chêne, qui t'a soulevée hors des gonds ?
 Ma mère si tendre ne peut pas venir.
 (*Pavot et mémoire*⁹, traduit par Valérie Briet)

^{8/} À propos de la notion de « ghetto », voir la remarque plus loin dans le texte.

^{9/} Paul Celan, *Pavot et mémoire*⁹, traduction de Valérie Briet, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1987.

Quant à Paul Celan, il aura dégagé les gravats d'un pont, il aura collecté les ouvrages russes destinés à être brûlés, il aura aussi été interné dans un camp de travail à Tabaresti, en Moldavie. (Il semble que ce soit sur les conseils de son amie Ruth Kraft qu'il se présente au « service du travail », ce qui le mettait à l'abri des déportations. De la correspondance avec son amie, on apprend que Celan écrit parfois mais que souvent « il n'en a aucune occasion, il creuse avec une pelle ».)

IL Y AVAIT DE LA TERRE EN EUX, et
ils creusaient.

Ils creusaient, creusaient, ainsi
passa leur jour, leur nuit. Ils ne louaient pas Dieu
qui – entendaient-ils – voulait tout ça,
qui – entendaient-ils – savait tout ça.

Ils creusaient, et n'entendaient plus rien ;
ils ne devinrent pas sages, n'inventèrent pas de chanson,
n'imaginèrent aucune sorte de langue.
Ils creusaient.

Il vint un calme, il vint aussi une tempête,
vinrent toutes les mers.
Je creuse, tu creuses, il creuse aussi le ver,
et ce qui chante là-bas dit : ils creusent.

Ô un, ô nul, ô personne, ô toi :
où ça menait, si vers nulle part ?
Ô tu creuses et je creuse, je me creuse jusqu'à toi –
à notre doigt l'anneau s'éveille.
(*La Rose de personne*¹⁰, traduction de Martine Broda)

Au retour des armées russes en 1944, il fut à nouveau contraint à des travaux forcés (charger des chariots de livres, servir d'aide médecin dans un hôpital psychiatrique à Kiev).

À l'automne 1944, Paul Celan s'inscrit à l'université de sa ville, au département d'anglais ; c'est à cette époque qu'il croise Rose Ausländer et c'est à ce moment-là aussi que Paul Celan prend vraiment conscience, semble-t-il, de sa vocation de poète. Un manuscrit pour lequel le poète Margul Sperber sera enthousiaste, poussera le jeune poète à gagner Bucarest (d'avril 1945 à décembre 1947). Puis, ce sera Vienne et l'arrivée à Paris en juillet 1948, et une nouvelle inscription en Sorbonne, en licence d'allemand.

^{10/} Paul Celan, *La Rose de personne*, op.cit.

J'aimerais m'attarder quelques instants à l'adolescence de Paul Celan et tout particulièrement au témoignage d'une amie d'enfance.

Edith Silberman raconte comment Celan fut attiré d'abord par son herbier mais aussi par la bibliothèque de son père Karl Horowitz, philologue classique et germaniste, et qui avait ramené de Vienne des livres par cartons entiers. C'est là, semble-t-il, qu'il découvrit dès l'âge de quinze ou seize ans les poèmes de Trakl, Georg Heym, Hölderlin et Rilke. « Paul ne cessait de réciter le *Cornette*, les *Histoires du bon Dieu*, et des poèmes tirés du *Livre d'heures* et du *Livre des images*, de même plus tard les *Sonnets à Orphée* et les *Élégies de Duino*. Il connaissait aussi par cœur beaucoup de scènes des drames de Shakespeare et, chose étrange, il avait une prédilection pour les rôles féminins, par exemple ceux d'Ophélie et de Juliette¹¹. »

Elle nous révèle aussi combien il aimait attirer l'attention sur lui, « faisait parfois le pitre pour amuser ou pour choquer ses camarades d'études et ses amis », elle évoque aussi ces réunions du samedi après-midi où on lisait et commentait un chapitre du *Capital* ou du *Manifeste communiste*, où on lisait Rosa Luxemburg et des livres d'économie politique. Lors de ces réunions, où l'on chantait des chants révolutionnaires, où l'on dansait « un gopak endiablé », Paul dit-elle « savait être très drôle et débridé, mais son humeur basculait souvent avec brusquerie, et alors, ou bien il se mettait à ruminer, replié sur lui-même, ou bien il devenait ironique, sarcastique. Il était un instrument qui se désaccordait facilement... intolérant, quand quelque chose le prenait à rebrousse-poil ou que quelqu'un ne lui convenait pas, il n'était prêt à aucune concession. Cela lui valait souvent la réputation d'être orgueilleux¹² ».

La même Edith Silbermann nous met aussi en garde : « À propos de la biographie de Celan, on continue à faire circuler des affirmations inexactes et à tisser des légendes. » Ainsi ses parents ne furent-ils pas gazés comme il a souvent été dit. Non, il n'a pas passé son enfance dans un ghetto (celui constitué en automne 1941 à Czernowitz servait comme lieu de regroupement pour les déportations). Oui, Paul Celan s'est présenté au « service du travail » en juillet 1942 et sera affecté à la construction de routes (il s'agissait en fait de travaux forcés d'une durée de trois ans que le régime fasciste d'Antonescu avait instaurés, enrôlant ainsi les hommes juifs en place du service militaire).

^{11/} Revue *Europe*, numéro consacré à Paul Celan, n° 861-862, 2001.

^{12/} *Ibidem*.

En 1988, Barbara Wiedemann fait paraître aux Éditions Suhrkamp sous le titre *Paul Celan das Frühwerk*, un ensemble de poèmes écrits avant l'installation de Celan à Paris et publiés dans quelques revues. Je voudrais vous lire l'un des premiers poèmes de Celan (qui ne sera d'ailleurs pas repris dans *Le Sable des urnes* ni nulle part ailleurs), intitulé « Marche aux flambeaux » (le texte original est rimé, suivant le schéma *abab*) :

Camarade, lève le flambeau,
et marche d'un pied ferme.
Au loin seulement des barbelés.
Et la terre n'est que boue.

Camarade, brandis le flambeau,
mon flambeau fume.
Ton âme est une chose
Qui a besoin de feu.

Camarade, baisse le flambeau,
Le flambeau éteins-le.
C'est quoi, dis, vivre.
Et mourir, c'est quoi.

J'ai cité ce poème, non qu'il soit représentatif de la poésie de Celan, loin s'en faut, mais parce qu'il illustre peut-être le trouble d'un jeune homme probablement déjà touché par ce sentiment de la faute, aussi parce qu'il inaugure l'œuvre d'un poète immense et qu'on y retrouve déjà une figure, disons un « trait dialogique » (certains parlent de trait « apostrophique ») qui caractérise le lyrisme de Celan.

Ces détails me semblaient utiles à la compréhension d'une œuvre, d'autant qu'ici, comme cela fut le cas pour d'autres écrivains, on ne peut taire le sentiment qui devait être celui de Celan lorsqu'il entra définitivement en littérature, à savoir « le sentiment de culpabilité du survivant ». Un état où le survivant se rend coupable de la mort de ses proches, parce qu'il n'a pu rien faire contre ou parce que lui-même y a échappé. Peut-être Celan a-t-il eu un jour à choisir, entre se présenter aux travaux forcés ou suivre ses parents, peut-être a-t-il un jour regretté son choix.

Silence ! J'enfonce l'épine à ton cœur,
car la rose, la rose
est debout au miroir parmi les ombres, elle saigne !
Elle saignait déjà du temps où nous mêlions le oui et
le non
où nous buvions à petites gorgées
parce qu'un verre, jeté de table, tinta :
il annonçait une nuit qui s'enténébra plus longtemps
que nous.
(...)
(*Pavot et mémoire*, traduction de Valérie Briet)

Il n'est donc pas étonnant que Paul Celan figure en bonne place dans l'anthologie des écrivains préférés de Primo Levi, parue en 1981 sous le titre *La ricerca delle radici* (*À la recherche des racines*, Mille et une nuits, 1999). À propos du poème choisi, « Fugue de mort », certainement l'un des poèmes les plus célèbres et les plus commentés de Celan, Primo Levi dira un jour à son lecteur Guido Davico Bonino « qu'il se méfiait de celui qui n'était poète que pour quelques-uns ou pour soi-même. Mais, a-t-il ajouté, quand la poésie entre en vous, quand elle devient le patrimoine personnel et exclusif de chaque lecteur, alors elle est vraiment un privilège¹³ ». Et de la poésie de Celan, il ajoutera : « Je la porte en moi comme une greffe. »

« Fugue de mort » (*Todesfuge*) nous plonge au cœur d'une question difficile ou plutôt d'une affirmation, oserais-je la qualifier d'insensée, d'Adorno, qui aura fait grand bruit et selon laquelle il ne serait plus possible d'écrire de la poésie après Auschwitz, qu'il serait en fait « barbare » d'écrire après tout cela.

Toute l'œuvre de Paul Celan est au contraire fondée sur la formulation inverse. Il peut exister une poésie après Auschwitz et qui plus est, une poésie fondée sur Auschwitz. (Il est d'ailleurs à signaler qu'Adorno se rétractera plus tard, justement après avoir pris connaissance de la poésie de Celan.)

« Fugue de mort » paraît pour la première fois en mai 1947 dans la revue *Contemporanul*, il s'agit en fait d'une version roumaine (d'abord intitulée « Tango de mort ») due à son ami Petre Solomon et approuvée par Celan. (Celan séjourne alors à Bucarest où il a trouvé du travail dans une maison d'édition, il y traduit en roumain une nouvelle de Tchekov, *Les Paysans* et une pièce de théâtre, *La question russe* de Simonov. Les trois premiers poèmes de Celan étant parus en début d'année, dans la revue *Agora* dirigée par Ion Caraion. Paul Antschel y signait pour la première fois de son nouveau nom « Celan ».)

« Fugue de mort » est un poème de deux longues pages, construit sur un genre musical : on y retrouve des « répétitions martelées, rythmiques », des « variations » ; un poème dont la forme est superbement maîtrisée. Cependant, une dizaine d'années avant sa mort, Celan refusa même que ce poème fût repris dans des anthologies, estimant que le texte n'était plus représentatif de son travail, qu'il était trop transparent, « d'un réalisme trop superficiel », peut-être aussi pour d'autres raisons évoquées un peu plus loin. Mais en voici d'abord un fragment :

Lait noir de l'aube nous le buvons dans le noir
 nous le buvons le matin le midi nous le buvons dans la
 nuit
 nous buvons et buvons
 nous creusons une tombe dans l'air nul n'y est à l'étroit
 Un homme habite la maison il joue avec les serpents il
 écrit
 il écrit vers le soir en Allemagne ta chevelure d'or
 Marguerite
 il l'écrit et passe devant la maison et brillent les étoiles il
 siffle ses dogues
 il siffle ses Juifs creusez donc une tombe dans la terre
 il nous ordonne à présent jouez donc pour la danse
 (...)

il crie jouez la mort de façon plus suave la mort est un
 Maître venu d'Allemagne
 il crie raclez vos violons de façon plus sombre ainsi vous
 monterez dans l'air en fumée
 ainsi vous aurez une tombe dans les nues nul n'y est à
 l'étroit

Lait noir de l'aube nous te buvons dans la nuit
 Nous te buvons le midi la mort est un Maître venu
 d'Allemagne
 (...)

ta chevelure d'or Marguerite
 tes cheveux de cendres Sulamith
 (Poèmes, traduit par John E. Jackson)

Ce poème figurait déjà dans la première publication en livre de Paul Celan (Celan lui-même l'a daté de 1945). Il figurait à titre de conclusion de *Le Sable des urnes* (*Der sand aus den urnen*), un recueil paru en 1948 chez un éditeur viennois, A. Sendl, et dont Celan interdira la diffusion tant l'ouvrage comportait de coquilles qui en dénaturaient le sens. Quatre ans plus tard, en 1952, *Pavot et mémoire* (*Mohn und Gedächtnis*), qui reprend ce poème, paraît à Stuttgart, et c'est ce recueil qui, aujourd'hui, ouvre l'édition des œuvres complètes de Paul Celan chez Suhrkamp.

En août 1962, il écrit à son ami Erich Einhorn : « Tu as raison quand tu dis qu'on ne m'a pas pardonné en Allemagne de l'Ouest d'avoir écrit un poème sur les camps d'extermination allemands — la "Fugue de mort". Ce que ce poème — et des poèmes semblables — m'ont valu, voilà qui serait un long chapitre. Les prix littéraires qui m'ont été conférés ne doivent pas t'illusionner sur ce point : ils ne sont en fin de compte que l'alibi de ceux qui, à l'ombre de tels alibis, continuent avec d'autres moyens, plus contemporains, ce

qu'ils ont commencé ou poursuivi sous Hitler¹⁴. » Et Celan de parler à son ami de son dernier recueil, *Grille de parole* et de son poème « Strette » qui évoque les ravages de la bombe atomique. « Dans un passage central, écrit-il, y figure, sous forme fragmentaire, cette parole de Démocrite : “ Il n’y a rien que les atomes et l’espace vide ; tout le reste est opinion. ” Point n’est besoin que je souligne au préalable que le poème est écrit pour l’amour de cette opinion – pour l’amour des hommes, donc contre tout vide et toute atomisation¹⁵. »

Une remarque encore à propos de « Fugue de mort » : la première traduction en langue française (et à ma connaissance le premier poème de Celan publié en français) est parue dans le *Journal des Poètes* dès 1952. Son traducteur en était Alain Bosquet !

Arrivé à Paris en juillet 1948, il obtiendra une licence ès lettres en juillet 1950 et c’est comme traducteur et interprète qu’il tente de gagner sa vie. Il enseigne à l’école Berlitz, donne des leçons privées, et nous dit John Jackson « il devra même accepter la traduction de deux romans de Simenon en 1953 et 1955 ». Dès 1959, il obtiendra un poste permanent de lecteur d’allemand à l’École normale supérieure, rue d’Ulm.

En novembre 1951, il fera la rencontre de Gisèle de Lestange qu’il épousera le 23 décembre 1952. Elle est artiste, peintre et graveur, issue d’une famille noble et catholique, ils auront deux enfants, François qui meurt le lendemain de sa naissance en octobre 1953 et Éric en 1955, à qui l’on doit avec Bertrand Badiou la publication aux Éditions du Seuil de la *Correspondance* de Paul Celan et Gisèle Celan-Lestrange¹⁶. Un ouvrage indispensable pour qui souhaite mieux comprendre la poésie, les joies et les déboires de Celan.

Je n’évoquerai ici que trop brièvement « l’affaire Goll », parce qu’elle compte dans la vie de Celan comme étant une souffrance de plus. Paul Celan avait fait la connaissance dès 1949 d’Yvan Goll dont il se mit à traduire des recueils. Après la mort de ce dernier (en décembre 1950), il poursuivit les traductions des *Chansons malaises* et des *Géorgiques parisiennes* jusqu’en décembre 1951, date où s’installe la mésentente avec Claire Goll, la veuve d’Yvan Goll. Dès 1953 commence une véritable campagne de diffamation contre Celan dont il eut à souffrir énormément et qui se prolongea jusqu’à la mort de Claire Goll dans les années 1960. (L’hypothèse que j’avance à ce

^{14/} Revue *Europe*, *op. cit.* Extrait d’un article de Marina Dimitrieva-Einhorn.

^{15/} *Ibidem.*

^{16/} *Correspondance*, Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2001.

propos ne repose sur rien de concret, une simple question sans fondements. N’y aurait-il pas là la haine d’une amoureuse abandonnée ou qui à tout le moins espérait quelque chose ? Souvenez-vous que Celan fait la connaissance de Gisèle de Lestrangé en novembre 1951, soit un mois avant ces premiers démêlés.)

Paul Celan sera profondément affecté par cette affaire qui fera grand bruit en Allemagne. Dans sa *Correspondance*, on retrouve quelques projets de lettres (1962) à Jean-Paul Sartre ou à René Char, mais des lettres qui ne furent jamais envoyées. À Sartre, il dit : « J’écris, — j’écris de la poésie allemande. Et je suis juif... Je vous étonnerais sans doute en vous disant qu’il s’agit là d’une véritable affaire Dreyfus... J’en appelle à votre sens de la justice et de la vérité. » À Char, il écrit : « La poésie, vous le savez bien, n’existe pas sans le poète, sans sa personne — sans *la* personne... Je ne peux plus publier — on a su m’isoler, là encore... on me redistribue, puis on s’amuse à me lapider...¹⁷ »

Pas étonnant dès lors que Paul Celan, outre ce sentiment de culpabilité dont nous avons parlé plus haut, décompense psychologiquement dès 1962 et soit à maintes reprises hospitalisé plusieurs mois durant (dépressions, crises de délire). Il dut, nous confie John Jackson, « absorber une médication assez lourde pour lui laisser une capacité de travail par moments fortement amoindrie. Ces difficultés intérieures ne manquèrent pas de déteindre sur ses rapports à autrui. Que Paul ait toujours été susceptible ressort à l’évidence des témoignages les plus anciens. À partir de l’affaire Goll, cette susceptibilité s’étendra également à ses amis les plus proches...¹⁸ ». Une séparation interviendra même avec Gisèle en 1967 et il emménagera seul, d’abord dans un studio de la rue Tournefort, puis dans un appartement de l’avenue Émile Zola.

Mais n’oublions pas non plus l’essentiel d’un poète : en définitive, seule son œuvre ou son poème nous importe vraiment. Qu’en est-il de l’œuvre poétique de Paul Celan ? Nous ne parlerons pas ici de ses nombreuses traductions vers l’allemand qui font de lui l’un des plus grands passeurs : il traduit Valéry, Char, Supervielle, André du Bouchet, Bonnefoy, Michaux, etc. Il traduit aussi depuis l’anglais ou le russe : Dickinson, Ossip Mandelstam, Marina Tsvétaïna, etc.

Qu’en est-il donc de cette œuvre et tout particulièrement de l’œuvre disponible aujourd’hui en français ?

^{17/} *Correspondance*, *op.cit.*

^{18/} Paul Celan, *Poèmes*, traduits et présentés par John E. Jackson, suivis d’un essai sur la poésie de Paul Celan, *op.cit.*

Aussi étonnant que soit la chose, aucun livre n'est paru en français du vivant de Celan. Il faudra attendre son suicide pour que paraisse au Mercure de France, en 1971, *Strette. Poèmes*, suivis du *Méridien* et de l'*Entretien dans la montagne*, une traduction à plusieurs mains (André du Bouchet, Jean Daive, Jean-Pierre Burgart et John E. Jackson). En 1990, Jean Daive reprendra à son compte cette édition au Mercure sous le titre *Strette & Autres Poèmes*¹⁹.

On commence en fait à parler un peu de Celan en France lorsqu'en 1968 il entre au comité de la Revue *L'Éphémère* (publiée entre 1967 et 1972), aux côtés d'Yves Bonnefoy, Jacques Dupin ou André du Bouchet qui y traduit *Le Méridien* et dont il sera l'ami le plus proche jusqu'à sa mort. (Au sommaire du numéro 4, paraît la traduction de Jean Daive.) C'est là que Celan trouvera sa première et véritable reconnaissance française.

UNE ÉTOILE DE BOIS bleue,
cette forme de fins losanges. Aujourd'hui, de
la plus jeune de nos mains.

Le mot, tandis que
tu précipites le sel de la nuit, le regard
de nouveau cherche l'auvent vitré :

-Une étoile, mets-la,
mets l'étoile dans la nuit.

(- Dans la mienne, dans
la mienne.)

(*Grille de Parole*, traduction de Jean Daine pour *Strette & Autres Poèmes*)

*

TOI SOIS COMME TOI, toujours.

*Stant vp Jherosalem inde
Erheyff dich*

Celui-là même qui trancha le lien jusqu'à toi,

*inde wirt
erluchtet*

le noua de nouveau, dans la mémoire,

boue par monceaux je déglutis, dans la tour,

^{19/} Paul Celan, *Strette & Autres Poèmes*, traduction de Jean Daive, Paris, Mercure de France, 1990.

langage : lisière de l'obscur,

kumi

ori.

(*Contrainte de lumière*, traduction de Jean Daine pour *Strette & Autres Poèmes*)

Un recueil mérite à lui seul de nombreuses communications, tant *La Rose de personne*²⁰ (composée entre mars 1959 et mars 1963) marque un tournant capital dans l'œuvre de Celan. *Die Niemandrose* paraît en version originale chez S. Fischer Verlag à Francfort en 1963. Une première édition bilingue paraît à l'enseigne du *Nouveau Commerce* en avril 1979, la traductrice en est Martine Broda. Une version légèrement modifiée est parue en 2002 chez José Corti. (Ceci dit en passant, je considère personnellement les traductions de Martine Broda et celles de John Jackson comme étant de loin celles qui m'émeuvent le plus ; un peu rocailleuses ou abruptes, elles rendent bien compte du rythme et de la pensée de Celan. Aujourd'hui, le *Choix de poèmes*²¹ que les éditions Gallimard ont fait paraître en 1998, permet à tous une lecture de Celan mais la traduction me semble cependant moins riche.)

Les poèmes de *La rose de personne* sont, pour la plupart, courts, ramassés, obscurs aussi ; il y a dans la construction du poème, une rigueur extrême, une cohérence et une grande densité d'images et de sens.

John Jackson y voit plusieurs causes dont une *radicalisation* de l'acte poétique. Il s'agirait, pour Celan, d'être au plus près de la chose vécue et que le poème formule. D'autre part, suite aux attaques dont il fut l'objet, la réalité de Celan « se réduit à une réalité ponctuelle ». Il s'agit probablement, je pense, d'une nécessité intérieure. Mais ce dont on peut être certain, c'est que chaque mot est longuement pesé et réfléchi, chaque poème contient une réalité que Celan rencontre ou a expérimentée. Une réalité peut-être cachée au lecteur, mais bien présente. La lecture de ses correspondances, la connaissance de son vécu, sont autant de clés possibles. Au lecteur de découvrir tout cela avec patience, encore que l'on puisse défendre une lecture qui conserve sa part d'énigme ou d'imaginaire. Chaque poète, s'il utilise un matériel bien réel, souhaite peut-être que celui-ci s'estompe ou s'efface, que le poème soit ainsi créateur d'imaginaires.

^{20/} Paul Celan, *La Rose de personne*, *op. cit.* À signaler une première édition de ce texte au Nouveau Commerce, 1979.

^{21/} Paul Celan, *Choix de poèmes*, réunis par l'auteur, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard, 1998.

Celan lui-même était hostile à l'idée d'une lecture « génétique », en particulier lorsqu'il s'agissait de ses propres poèmes. « Ne parler nulle part de la naissance du poème, disait Celan, mais toujours et uniquement du poème déjà né ! » À propos de la poésie elle-même, Celan ira jusqu'à écrire à sa femme : « De quoi faut-il donc nourrir la poésie pour lui garder ce qu'elle a d'indomptable ? »

À l'hermétisme du poème celanien, une autre réponse de Celan consistait à dire, nous rapporte Jackson, « qu'il suffisait de (re)lire jusqu'à ce que à force d'attention, le sens se donne de lui-même ». Et c'est vrai qu'il faut du temps, beaucoup de temps pour entrer dans cette poésie qui restera toujours étrange et parfois inaccessible. Cette difficulté tient aussi de ce que Celan use volontiers, comme le soulignent Broda et Jackson, de l'allégorie ou de la métaphore.

La Rose de personne, c'est aussi le livre où de manière évidente, est abordé le judaïsme et sa symbolique ; on y trouve tout particulièrement des allusions à cette tradition mystique qu'est la Kabbale. Sans entrer dans les détails, disons simplement que les relations de Celan au judaïsme resteront, comme le souligne Jackson, « un rapport éminemment critique ». « Être juif, pour Celan, affirme-t-il, définit peut-être moins une origine qu'une sensibilité. »

Voici, extrait de *La Rose de personne*, un poème intitulé « Mandorle » et qui a fait l'objet de nombreux commentaires. Il illustre bien la complexité de la poésie de Celan et à la fois sa grande richesse :

Dans l'amande – qu'est-ce qui se tient dans l'amande ?
 Le Rien.
 Le Rien se tient dans l'amande.
 Il s'y tient, s'y tient.

Dans le Rien – qui se tient là ? Le Roi.
 Là se tient le Roi, le Roi.
 Il s'y tient, s'y tient.

Boucle de juif, tu ne grisonneras pas.

Et ton œil – vers quoi se teint ton œil ?
 Ton œil se tient face à l'amande.
 Ton œil face au Rien se tient.
 Soutient le Roi.
 Ainsi il se tient, se tient.

Boucle d'homme, tu ne grisonneras pas.
 Amande vide, bleu roi.

(*La Rose de personne*, traduction de Martine Broda)

L'amande est un terme répétitif dans l'œuvre de Celan et ce dès le premier recueil. Celan, on l'a dit plus haut, aime les jeux de mots. Comment ne pas voir aussi dans cette amande (*mandel*), un clin d'œil au dédicataire de *La Rose de personne*, Ossip Mandelstam (*tronc d'amandier* en allemand) ? L'amande, c'est aussi une métaphore de l'œil, un œil qui peut être fermé. Quant à la mandorle, le dictionnaire nous la définit comme étant : « une gloire en forme d'amande qui entoure le Christ triomphant dans certaines représentations médiévales », de l'italien *mandorla*, titre justement choisi pour la version allemande de ce poème. Yves Bonnefoy nous dit à ce propos que Celan se serait souvenu d'une fresque à demi effacée où « Dieu manquait à son trône ».

Ce poème a donné lieu à de nombreux commentaires fouillés (on lira à ce propos la note relative aux interprétations de Jean Greisch dans la revue *Le Nouveau Commerce*²² ou Martine Broda dans son essai *Dans la main de personne*²³). Je dirai simplement que plusieurs niveaux de lectures sont possibles. D'abord une évocation du poète Ossip Mandelstam, disparu en 1938 dans un camp de travaux forcés en Sibérie : l'amande ou les boucles du juif nous le rappellent. Un second niveau d'interprétation doit être envisagé en rapport étroit avec la mystique juive. Ainsi, le mot « Roi » désigne-t-il Dieu dans toute sa gloire.

De *La rose de personne*, j'aurais pu vous citer le poème « Psaume », qui a tant marqué les esprits des poètes qui l'ont lu (« Loué sois-tu, Personne... ») ; j'ai choisi un poème évoquant une rencontre à Zürich avec Nelly Sachs, parce qu'il rend compte des rapports que Celan entretient avec l'idée de Dieu :

^{22/} « La mandorle délimitait l'espace du sacré par excellence, le *tremendum et fascinosum*. Ici, le Rien remplit l'espace du Sacré. Et dans cet espace se tient la figure du Roi. La mandorle, bien que vide, garde la couleur « bleu-royal » qui est ici, comme chez Trakl, la couleur par excellence du sacré. Le plus extraordinaire de ce poème est que le langage de la manifestation et de la gloire, que tout semblait appeler, est soigneusement évité. Il y a du côté de celui qui habite la mandorle comme du côté de cette autre amande qu'est l'œil humain la nudité d'un *se tenir*. » Cité par Martine Broda, *Dans la main de personne*, essai sur Paul Celan, Paris, Éditions du Cerf, 2002.

^{23/} « Le rapport de l'amande au Rien est peut-être soutenu par une paronomatose implicite, comme il y en a souvent chez Celan, Mandel peut évoquer Mangel, « le manque » (Martine Broda, *Dans la main de personne*, *op.cit.*).

Zürich, Zum Storchen
pour Nelly Sachs²⁴

Nous avons parlé du Trop
et du Trop-peu. Du Toi
et du Non-toi, de
la clarté qui trouble, de
choses juives, de
ton Dieu.

De
ça.
Le jour : d'une ascension, la
cathédrale était sur l'autre bord, avec de l'or
elle vint à nous marchant sur l'eau.

Nous avons parlé de ton Dieu, moi
contre lui, je
laisçais le cœur que l'avais
espérer :
en
sa suprême, enrâlée
parole de courroux –

Ton œil me regarda, vit plus loin
ta bouche
parla jusqu'à l'œil, j'entendis :

Mais nous
ne savons pas, tu sais,
mais nous
ne savons pas
quoi
compte.

(*La Rose de personne*, traduction de Martine Broda)

J'en resterai là. Mais vous l'aurez compris : Celan demande un effort constant, une longue fréquentation (de poèmes en poèmes, d'un livre à l'autre) à partir de laquelle fréquentation toutes les choses paraissent plus évidentes, à tout le moins un peu plus simples.

D'autres livres que ceux déjà mentionnés nous sont aujourd'hui accessibles en français : *De seuil en seuil*²⁵, *Grille de parole*²⁶,

^{24/} Lire à ce sujet Paul Celan - Nelly Sachs, *Correspondance*, Paris, Belin, 1999.

^{25/} Paul Celan, *De seuil en seuil*, traduction de Valérie Briet, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1991.

^{26/} Paul Celan, *Grille de parole*, traduction de Martine Broda, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1991.

*Enclos du temps*²⁷, *Contrainte de lumière*²⁸, *L'entretien dans la montagne*²⁹, *Le Méridien & Autres proses*³⁰, *Renverse du souffle*³¹ (*Atemwende*, aux éditions Suhrkamp en 1967). Mais il nous reste encore quelques premières traductions à attendre.

À propos de *Renverse du souffle*, le dernier livre paru de son vivant, Paul Celan écrira en mars 1967 à Gisèle : « C'est vraiment ce que j'ai écrit de plus dense jusqu'ici, de plus ample aussi. À certains tournants du texte, j'ai ressenti, je l'avoue, de la fierté. — J'ai finalement réparti le manuscrit en cycles — il fallait l'aérer —, inégaux comme étendue, mais in *sich geschlossen*, comme on dit en allemand³². » La correspondance nous apprend aussi que certains poèmes (la suite d'abord intitulée *Atemkristall*) sont nés des gravures réalisées par sa femme Gisèle de Lestange. Voici deux extraits de ce livre qui marque désormais « un tournant » dans l'écriture et la langue de Celan :

Gris-Blanc de
sentiment à pic
excavé.

Vers l'intérieur des terres, jusqu'ici
balayé par le vent le seigle-de-mer souffle
des motifs de sable sur
la fumée de chants de fontaine.

Une oreille, séparée, écoute.

Un œil, coupé en bandes,
rend justice à tout cela.

*

L'ÉCRIT se creuse, le
Parlé, vert marin,
brûle dans les baies,

^{27/} Paul Celan, *Enclos du temps*, traduction de Martine Broda, [Paris], Clivages, 1985.

^{28/} Paul Celan, *Contrainte de Lumière*, traduction de Bernard Badiou et Jean-Claude Rambach, Paris, Belin, 1989.

^{29/} Paul Celan, *Entretien dans la montagne*, traduit par Stéphane Mosès, Lagrasse, Verdier, 2001.

^{30/} Paul Celan, *Le Méridien & autres proses*, traduit par Jean Launay, Paris, Seuil, 2002.

^{31/} Paul Celan, *Renverse du souffle*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Seuil, 2003.

^{32/} *Correspondance*, Paris, Seuil, 2001.

dans les noms
liquéfiés
les marsouins fusent,

dans le Nulle part éternisé, ici,
dans la mémoire des cloches
trop bruyantes - mais où donc ?,

qui
dans ce
rectangle d'ombres,
s'ébroue, qui
sous lui
scintille un peu, scintille, scintille ?

(Extraits de *Reverse du souffle*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre)

L'œuvre de Paul Celan est indissociable d'un destin tragique, celui du peuple juif qui marche malgré tout. On l'a dit et redit, cette poésie s'est construite dans la langue des assassins. « La langue, écrit Paul Celan, lors de son discours de Brême, la langue fut sauvegardée, oui, malgré tout. Mais elle dut alors traverser son propre manque de réponses, dut traverser un mutisme effroyable, traverser les mille ténèbres des discours porteurs de mort. Elle traversa et ne trouva pas de mots pour ce qui se passait, mais elle traversa ce passage et put enfin ressurgir au jour, *enrichie* de tout cela. Durant ces années et les années qui suivirent, j'ai tenté d'écrire des poèmes dans cette langue : pour parler, pour m'orienter, pour m'enquérir du lieu où je me trouvais et du lieu vers lequel j'étais entraîné, pour m'esquisser une réalité³³. »

Et dans sa réponse à une enquête de la librairie Flinker (Paris, 1958), Celan dira que sa langue « est devenue plus sobre, plus factuelle, elle se méfie du *beau*, elle essaye d'être vraie³⁴ ».

Le *Discours de Brême*, à peine trois pages, écrit lors de la remise du Prix littéraire de la ville de Brême en 1958, nous livre aussi quelques réflexions sur sa raison profonde d'écrire. « ...le poème peut être une bouteille jetée à la mer, abandonnée à l'espoir — certes souvent fragile — qu'elle pourra un jour être recueillie sur quelque plage, sur la plage du cœur peut-être. Les poèmes, en ce sens-là également, sont en chemin : ils font route vers quelque chose³⁵. »

^{33/} « Le Discours de Brême », *Poèmes* de Paul Celan, traduction de John E. Jackson, Paris, José Corti, 2004.

^{34/} Paul Celan, *Le Méridien & autres proses*, Paris, Seuil, 2002.

^{35/} « Le Discours de Brême », *Poèmes* de Paul Celan, *op. cit.*

Ce sont là, ajoutera-t-il, les efforts de celui qui « va de tout son être au langage, blessé par la réalité et en quête de réalité ».

Je n'aurai pas évoqué, faute de temps, cette autre réalité que fut son voyage à Tel-Aviv un an avant son suicide, pas plus que la rencontre avec Martin Heidegger à Todtnauberg en 1967 duquel il espérait une explication sur son comportement durant la guerre, pas plus que je n'évoquerai la rencontre manquée avec Theodor W. Adorno et dont rend compte allégoriquement l'*Entretien dans la montagne*. Je n'aurai pas abordé les théories de Jean Bollack³⁶ relatives à la « contre-poésie » ou à « la contre-langue » de Celan. On le sait, il y aurait beaucoup à dire encore et peut-être y reviendrons-nous un jour dans le cadre de sujets plus pointus.

À la question posée dès le début de cet entretien, à savoir « le pourquoi » de cet engouement pour Paul Celan alors qu'il se révèle être un écrivain difficile, j'apporterai un début de réponse en citant une phrase de notre ami Pierre Mertens dans sa chronique au *Soir*. Si après l'Holocauste, la poésie redevient possible, écrit-il, c'est « à condition d'assumer jusqu'au bout sa propre culpabilité³⁷ ». C'est, je crois, ce que construit chaque authentique lecteur de Celan qui ne peut désormais méconnaître cette part de « l'inhumanité qui habite au cœur de l'humain ».

Une autre explication est peut-être à trouver dans le fait que nombre de penseurs et écrivains ont assimilé pour eux-mêmes, dans leur for intérieur, la notion même de « judéité ». Car la judéité, si elle représente ce qui caractérise l'identité juive, « se conjugue d'abord à l'expérience du deuil, de l'étrangeté absolue — et de l'asservissement ». Dans une lettre adressée à l'éditeur israélien Gershon Schken, Celan écrira de sa poésie : elle « est une intériorisation de ma judéité ». C'est peut-être cela que les fervents de Celan aimeraient aussi partager, comme ils aiment à croire que « tous les poètes sont des juifs ».

Quant à moi, sachez simplement que je découvris ce *Discours de Brême* et d'autres poèmes par une publication de mon ami John E. Jackson aux Éditions Unes, *Poèmes* (1987).

En feuilletant l'ouvrage, j'y retrouve souligné au crayon une phrase qui figure en exergue de mes *Fragments de l'inachevée* (1990), « parole, lisière de l'obscur ». Et je sais aussi que mon recueil *Les*

^{36/} Lire à ce propos Jean Bollack, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, Paris, PUF, 2001.

^{37/} Pierre Mertens, « Les rendez-vous de Paul Celan. Le poète rencontre son langage », *Le Soir*, 19 décembre 2001.

Ennuagements du cœur est un livre qui n'aurait pu exister sans un voyage que je fis au camp de la mort (Dachau) avec mes parents et ma petite sœur, vers la fin des années cinquante, sans surtout la lecture de Celan et sans l'extrême courage du poète Paul Celan.

Variations sur *Jazz-Band* (1922) de Robert Goffin

Communication de M. Daniel Droixhe
à la séance mensuelle du 10 mars 2007

*À mon vieil ami Guy Cabay, en attendant
la tant promise djâz'rèye bluesy-jazzistique.*

En 1997, la revue *Europe* a consacré un numéro spécial à « Jazz et littérature ». Traitant du « Jazz dans la littérature française (1920-1940) », Nadja Maillard évoque le « coup de tonnerre » que produisit après la première guerre mondiale la découverte d'une « musique radicalement nouvelle ». Elle choisit, parmi les témoignages les plus suggestifs, celui de Robert Goffin, emprunté à cette *Nouvelle histoire du jazz : du Congo au bebop*, qu'il fit paraître en 1948 et que viennent de rééditer, avec une introduction de Carlos de Radzitsky et une pénétrante lecture de Yannick Séité, les Éditions Les Éperonniers¹. Nadja Maillard et Yannick Séité évoquent ainsi la découverte de la musique syncopée par le jeune homme (Goffin avait vingt ans) :

À l'armistice, les premières troupes qui sont arrivées à Ohain, c'était le 78nd Scotch Battalion from Vancouver. J'ai été les écouter, leur musique était déjà un peu saccadée (...) Ils chantaient des airs de ragtime, notamment Dixie... ou bien *I want to be* ou le *Robinson* (...) Ce fut une des profondes émotions de mon existence, une espèce de choc physique qui me marqua pour la vie².

¹/ Robert Goffin, *Nouvelle histoire du jazz : du Congo au bebop*, Loverval, Les Éperonniers, coll. « Passé Présent », 2006. Je remercie Muriel Collart d'avoir attiré mon attention sur cette réédition, dont j'ai pris connaissance tardivement, d'où le caractère fragmentaire de mes références à l'ouvrage.

²/ Propos recueillis par M. Haggerty dans « Quand la France découvre le jazz », numéro spécial de *Jazz Magazine*, 325, janvier 1984.

La *Nouvelle histoire du jazz* détaille assez précisément les étapes de cette découverte, qui passe par la fréquentation décapante de Clément Pansaers, l'audition des *Jazz Kings* de Louis Mitchell, au Casino de Paris, où Leiris et Cocteau sont aussi dans la salle, etc. Une photo d'époque n'en dit pas moins : celle des *Doctors Mysterious Six*, en compagnie d'Ernst Moerman au banjo.

Goffin a écrit : « Il serait prétentieux de dire que j'ai découvert le jazz, mais peut-être puis-je revendiquer d'avoir été le premier à m'en préoccuper critiqueusement. » À l'appui de cette affirmation, il peut faire valoir l'ouvrage intitulé *Aux frontières du jazz*, paru en 1932. Gérard Arnaud, en 2000, a qualifié l'essai de « premier livre jamais consacré à la musique afro-américaine », estimant par ailleurs que *La Proie pour l'ombre*, paru deux ans plus tard, offre « la première vision à la fois juste et poétique des origines africaines du jazz³ ». Une légère correction s'est largement imposée : *Aux frontières du jazz* n'est précédé, dans la découverte critique de la musique négro-américaine, que par un plaidoyer d'André Schaeffner, élève de Marcel Mauss, paru en 1926. On a aussi écrit par ailleurs que le Belge « fut le premier à insister sur le caractère aventurier du jazz et à célébrer la primauté essentielle de l'improvisation⁴ ».

Certains seraient-ils tentés, demande Yannick Séité, de taxer la revendication de Goffin d'une certaine mégalomanie ? « De sang-froid, il me semble juste d'exprimer la chose ainsi : si c'est l'Amérique qui a créé le jazz, c'est l'Europe qui l'a inventé, c'est la Belgique qui était en pointe dans cette invention et c'est Goffin, le premier parmi les Belges. » En tout cas, ajoute le critique, il prend figure d'emblème dans « cet espace toujours incertain de la rencontre, voire de la fusion des arts, porteurs de catastrophes et de ridicules, poésie jazzée et transémotisme de pacotille ». Ce rapport, « on dirait qu'il l'incarne, le fait exister par sa seule présence », et Séité de rappeler quelques anecdotes symboliques, que je n'hésite pas à reprendre telles quelles.

C'est lui qui entraîne à Harlem un Maeterlinck octogénaire pour écouter du jazz au Savoy. Voir l'auteur des *Serres chaudes* passer de Debussy à Benny Carter est déjà en soi étonnant mais la suite de l'aventure l'est encore davantage. À son arrivée au « home of happy feet », ainsi qu'on nomme le dancing, la petite troupe des Européens (Suzanne Goffin et la comtesse Maeterlinck sont de la partie) s'est installée dans la seule loge inoccupée, devant laquelle

^{3/} « Encre noire, plumes blanches. L'Afrique dans la poésie occidentale, de Baudelaire à Pasolini », *Africultures*, 24, janvier 2000.

^{4/} www.adpf.asso.fr/adpf-publi/folio/musique/13.html

bientôt se presse une foule de danseurs hilares. Maeterlinck suggère que son prix Nobel, peut-être, explique cet attroupement. Mais les marques d'intérêt finissant par devenir importunes, on décide de s'en aller et c'est en sortant du dancing que Goffin s'aperçoit qu'ils occupaient la loge réservée aux taxi-girls...

En matière de malentendu, Guy Cabay me glisse cette anecdote, que je n'hésite pas à reproduire. Elle est contée par Volker Kriegel dans *Jazz in Frankfurt* (1990).

Fraîchement débarqué sur le territoire américain, pour ce qui allait être un long et douloureux exil, Adorno assistait, au Cotton Club, en compagnie du jeune — et déjà renommé — critique de jazz Leonard Feather, à une prestation où s'illustrait, au saxophone alto, un Johnny Hodges particulièrement en verve ce soir-là. Manifestement, Adorno semblait apprécier le swing élégant distillé par l'altiste ellingtonien, lorsque, en des termes fort peu châtiés, Feather glissa à l'oreille de son hôte : « *Fucking Hodges is really bad !* » (appréciation élogieuse que l'on pourrait rendre en français par : « Cet enfoiré de Hodges, il joue vraiment terrible ! »). Encore mal familiarisé avec les subtilités sémantiques de l'argot américain, le philosophe allemand aurait compris, de manière inadéquante : « Le jazz hot, c'est vraiment mauvais ! » Décontenancé par cet avis d'expert, interprété à contresens, qui venait inopinément couper l'herbe sous le pied de sa jubilation, Adorno s'éclipsa rapidement du temple new-yorkais du jazz, confus de constater les insuffisances de son sens critique en la matière.

L'anecdote me permet de demander l'indulgence pour mes insuffisances sur le terrain du jazz, tout de même assez différent de celui du blues, qui m'est plus familier. Revenons à Goffin pour une dernière anecdote racontée par Yannick Séité. Une nuit, Goffin emmène Erich Maria Remarque, « un jour de jam-session », là

où le bebop est sur le point de naître, au Monroe's Uptown House, dans la 134^e Rue. Alors que cinq trompettistes présents administreront aux auditeurs ce que Remarque appelle « une injection de bruit » et que succombe la troisième bouteille de Rüdeshimer 1934, voilà que Billie Holiday fait son apparition. Goffin et la chanteuse flirtent. Elle dédie au poète son interprétation de Sugar :

*I'd make a million trips
To your lips
If a were a bee*

Quelques jours plus tard, ils se retrouvent à Montréal. Et c'est ainsi, sous le patronage improbable du vin du Rhin et d'À l'ouest, rien de nouveau, que s'amorce la liaison du poète et de la chanteuse.

Dès 1922, Goffin avait fait paraître le recueil intitulé *Jazz-Band*, paru sous la double et improbable adresse de l'Université de Bruxelles et des Écrits du Nord, avec une préface de Jules Romains. C'est à cet ouvrage que l'on va ici borner une lecture prenant volontiers le texte comme prétexte, ce qui aurait valu à celle-ci le titre quelque peu

racoleur d'*Epistrophy* par référence à une pièce de Thelenious Monk, entendu dans le sens de « prolongement ». Yannick Séité résume en quelques lignes le bouleversement relatif que représente le petit volume, après que Goffin ait donné en 1919 un symboliste *Rosaire des soirs*. « *Jazz-Band* regarde davantage vers la modernité tempérée de l'unanimité que vers les radicalités dadaïstes, qui, on le devine, laissent perplexe le jeune poète ». Jules Romains, sans facile complaisance, discerne chez l'étudiant en droit quelque chose de la posture d'un habile provocateur. « Les gens sévères trouveront sans doute que le titre du recueil de Robert Goffin est un peu trop à la mode » : « Les années que nous venons de vivre aboutissent assez naturellement à cet emblème. Car ce n'est rien de plus qu'un emblème. » Voire...

Que *Jazz-Band* harmonise une rupture assez juvénile avec les conventions bourgeoises par l'encanaillement dans les plaisirs de la nuit, voilà qui ne demande guère de commentaire ou de citations. On lit dans un des poèmes du recueil, *Tangences* :

Vous aurez beau faire des lois,
Les bars auront d'étroites portes
Et des salles profondes
Où le Jazz-band trépigne.

Les bars seront hospitaliers
Pour ceux qui traînent derrière eux
Le cadavre d'un rêve
Ou la désespérance.

Du fauteuil où je suis assis
Avec mes coudes en équerre
Je domine les chants
Et je contiens les danses.

(...)

Et il n'est rien dans cette place
Cri, joie, parfum, rythme ou lumière
Dont je ne trouve en moi
Des raisons d'exister.

On songe à Blaise Cendrars déclarant, à l'occasion d'un grand festival de jazz en plein air, qui se serait tenu en 1938 : « Le jazz n'est pas qu'une musique ; c'est une raison de vivre⁵. » Pour

⁵/ Goffin écrit dans *Hawaï*, à propos de la « science constructive du géographe » : « Avez-vous parfois songé / Qu'il eût pu se tromper cruellement / Et transporter le golfe de Gascogne / Au fin fond des Amériques / Ou peindre en rouge la mer rouge / Ou marquer Tropicque... du Concert / Au grand effroi des navigateurs / Et que malgré tout ça / Le monde n'en serait pas changé. » Mais Goffin rattrape aussitôt ce qui peut apparaître comme une plaisanterie de potache : « Ce sont là suppositions / Bonnes à amuser Blaise Cendrars / Et je les lui conseille aux soirs d'ennui. »

Goffin-le-bâtard, qui évoque dès le premier poème de *Jazz-Band*, « Liminaire », « l'heure où les courtisanes / jouent à cache-cache avec la fécondité », l'affiliation au jazz peut même représenter une raison d'exister, par la rupture revancharde avec une société qui le rejette⁶. Le bar, le bouge offrent au fils de personne le contact facile, le repli d'un simulacre de matrice, bien qu'ils laissent toujours inassouvi le désir fusionnel du solitaire.

Voici, dans « Isolement » :

Nous portions un besoin
De caresses mauvaises
Et cela a peuplé
Le vide d'une nuit.

Dans « Bouge » :

Chambre profonde avec des femmes,
Avec des ruts et des désirs
Accrus par l'énorme tapage
D'un pianola mécanique

Et dans « Éveil » :

Après toute une nuit
Avec moi dans les bars,
De mes deux yeux fermés
J'ai tenu le sommeil.

Mon réveil fut plein de ciel
Et malgré le poids des heures,
Rien n'existait que moi-même
Dans le silence du jour.

On n'insistera pas trop sur cette fraternité de l'amateur de jazz avec les ombres et les errances de la nuit. Dans un entretien avec Gérard Bourgadier et Jean-Louis Houdebine, du *Jazz magazine*, Philippe Sollers avertit⁷ : « Qu'on projette, dans ce qui est arrivé à travers le jazz, tout un vécu, toute une viscéralité, toute une subjectivité, toute une série de fantasmes, pourquoi pas ? Encore faut-il, au moment où on en parle, ne pas dire des banalités. » On dira que le plus banal fait aussi la matière du grand écrivain. En cherchera-t-on l'illustration chez un Simenon, pour le sujet qui nous occupe ? Le jazz ne manque pas de figurer dans ses romans de la vie nocturne parisienne. C'est au titre de décor sonore obligé que la musique nouvelle figure par exemple, note Lucien Malson, dans *Pietr-le-*

⁶/ Plus d'un important musicien de blues est un bâtard, de Robert Johnson à Eric Clapton.

⁷/ « Je voulais devenir musicien de jazz », entretien avec G. Borgadier et J.-L. Houdebine, *Jazz Magazine*, 274, avril 1979.

Letton en 1929⁸. La référence donne à Malson l'occasion de souligner la différence qui sépare ici le Liégeois de Mauriac. Ce dernier parlait franchement de son mépris du jazz, qu'il qualifie en 1928 de « musique de sauvages » (*Destins*). Trente ans plus tard, il se félicitera que ses petits-enfants soient élevés dans le goût et la pratique de la musique classique, « qui ne trouble pas le silence parce qu'elle naît de lui et qu'elle s'en nourrit — le contraire de celle qui procède du jazz ». Tant pis s'il leur arrive, dans leur amateurisme, d'exécuter Mozart. « Qu'ils soient bénis de ne pas aime le jazz ! » Cependant, conclut Lucien Malson, « pas de racisme » chez Mauriac. Le modernisme de Simenon lui paraît plus trouble. « On doit savoir que Simenon ne se servait pas du terme "race" à la manière mauriacienne » — disons : plutôt avec une fragrance maurassienne. « Chaque race, lit-on dans *Pietr-le-Letton*, a son odeur que détestent les autres races. »

L'orientation idéologique ici en cause empêcherait-elle — même exacerbée — une sensibilité particulière à ce que représentait le jazz, voire l'assimilation d'un nouveau mode général d'expression ? Pour Yannick Séité, Céline illustre tout le contraire. On lit dans *Guignol's Band* : « Le jazz a renversé la valse, l'impressionnisme a tué le *faux jour*, vous écrirez " télégraphique " ou vous n'écrirez plus du tout. » La correspondance avec Milton Hindus opposait par ailleurs la création de l'Amérique blanche à l'apport des Noirs. Céline juge la première stérile du point de vue artistique et voit dans la culture des nationaux « l'apothéose des insipides ». Cela tient, dit-il, à ce que « le jazz nègre leur a pris toute l'âme » : « Enfin, je suis gentil, ils n'avaient pas d'âme. » Osera-t-on dès lors discerner un rapport entre « la musique négro-judéo-saxonne », telle que l'écrivain pouvait en percevoir un modèle plus ou moins inconscient, et son style ? Les syncopes du jazz trouvent-elles une sorte d'équivalent dans ses « fameux points de suspension » ? Le geste d'écriture participe-t-il désormais d'un nouvel engagement du corps défiant « l'épuisant " babillage " » d'une littérature plus soucieuse d'enrober d'un bruit convenu (quelque chose comme le « bourdonnement des divans » de Rousseau) le plus singulier vécu de l'individu ?

Ce vécu du jazz — saisissons au vol la transition — Goffin le situe sans ambages et sans trop de ménagements du côté du désir. Sollicité par Franz Hellens de donner au *Disque vert* une annonce publicitaire pour *Jazz-Band*, il proclame : « Le jazz est intégralement sexuel : il est manifestation spontanée de la brute, composi-

tion polyphonique d'animalité. Hourra, hourra ! c'est tout cela qu'il faut aimer dans le jazz ; c'est tout cela qui est l'expression d'une race saine et qui doit faire plaisir à notre avachissement chrétien⁹. » Un quart de siècle plus tard, Sartre fera encore œuvre militante en confiant ces lignes célèbres aux *Temps modernes*, à propos de la parution de l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre* de Senghor :

Peut-être faut-il, pour comprendre cette unité indissoluble de la souffrance, de l'éros et de la joie, avoir vu les Noirs de Harlem danser frénétiquement au rythme de ces « blues » qui sont les airs les plus douloureux du monde : (...) c'est le rythme (...) qui cimentent ces multiples aspects de l'âme noire, c'est lui qui communique sa légèreté nietzschéenne à ces lourdes intuitions dionysiaques, c'est le rythme — tam-tam, jazz (...) — qui figure la temporalité de l'*existence nègre*¹⁰.

Dans un récent entretien radiophonique, Jérôme Savary, évoquant un spectacle censé raconter l'histoire du jazz, situait encore la découverte provocatrice des musiques négro-américaines à la Libération de la seconde guerre mondiale...

Chez Goffin, le poème « Nuit de noce » illustre de la manière la plus crue, et cruelle, cette fusion dionysiaque du mal d'être et de l'éros. Un paysan s'égaré dans un bouge — « cet homme je le connais ! », écrit Goffin avec ambiguïté.

Son courage a enjambé les saisons,
Ses mains ont tordu la besogne
Et il est là à écouter les nègres
Qui désorganisent des raisons qu'il avait d'être sage.
Son regard tâtonne dans les lumières rouges
Avec la hâte de tout voir.

Il y a autour de la piste
Où l'unité des couples s'affirme ventre à ventre
Une symétrie de tables et de fauteuils
Puis un rebondissement d'estrade avec des noirs
Accolés par la bouche ou les mains
À des instruments hétéroclites
Qui disjoignent des contretemps.

Et puis par-dessus tout cela,
Il y a les femmes pétries de fard et de caresses
Qui épandent de table en table
La sexualité de leurs gestes.

⁹/ Cité par Séité.

¹⁰/ Jean-Paul Sartre, *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949. Voir « Jean-Paul Sartre et le jazz », *Jazz Magazine*, 287, juin 1980.

On ne craindra pas de replacer un tel texte dans un cadre d'époque : le contraste des styles fait la différence, même si les images sont proches. Pierre Dejardin publie à Bruxelles en 1924, aux éditions Selecta, « 1 rue des Hirondelles », des *Chansons tristes* préfacées par André Baillon¹¹. Son poème *Fox-Trott*, daté de 1920, est dédié à Ernst Moerman.

Orchestre fou, que le jazz-band enivre. Hystérie en musique. Cris féroces. Hurlements. L'archet bondit sur les cordes tendues. Le violoncelle gémit, la contrebasse se plaint, le pianiste s'affole sur son tabouret.

Un fox-trott jaillit, entêtant et idiot. Les femmes se pâment sur les divans. Les hommes tendent ardemment les bras vers elles et les implorant du regard... Les voilà partis, tout à coup, sur la piste de la danse.

Couples tourbillonnant dans l'hystérie de la musique, dans les cris sauvages du jazz-band et dans le rythme d'un fox-trott entêtant et idiot !

Les femmes s'abandonnent au bras de leur danseur, elles ont des yeux langoureux et prometteurs de voluptés étranges, et les hommes sont brûlés par le désir.

En 1930 paraît aux éditions des Jeunes Auteurs, à Louvain, *Coups de cymbales*, recueil de poèmes de L. Tournois et M. Marbais préfacé par Pierre Vandendries. La présentation n'est pas sans prendre ses distances avec l'imprégnation moderniste par le jazz.

Phono, pick-up, T.S.F., thé-dansant, music-hall, film parlant, tout n'est-il pas envahi, encombré par le jazz ? Certes, tout n'est pas à condamner dans cette nouvelle tendance musicale qui, par certaines modulations plaintives, reflète en somme, tout l'état d'âme d'après-guerre : incertitude, désirs inassouvis, ivresse du mouvement, vertige de la vitesse, surabondance de plaisirs nouveaux et artificiels, culture malade du « jouir », ménage à trois... et surtout : profonde tristesse qui se dégage de cette soi-disant sur-civilisation, qui est en voie de se détruire elle-même.

Au moins la préface se distingue-t-elle d'une certaine image de la « frénésie haletante du modernisme » par l'accent porté sur l'autre versant du jazz, sur cette part de blues qu'offre la nouvelle musique : « la grisante navrance des guitares hawaïennes, la névrose raffinée des violons traînant des tangos voluptueux, aussi la plainte spleenétique des saxophones. » Les poèmes de L. Tournois équilibrent les deux aspects : *Le jazz pleure*, quand il n'aiguise pas la sensualité dans *Inconséquence* :

^{11/} Je remercie J.-P. Schroeder, de la Maison du Jazz à Liège, d'avoir attiré mon attention sur cet ouvrage ainsi que sur *Coups de cymbales*, mentionné ci-dessous.

Parfois écoutant le silence de plomb de la nuit,
 Je me prends à rêver à des plaisirs illimités
 Là où le jazz-band et leurs chants syncopés
 À haute tension électrisent les jambes.
 — Ragdoll... Louise... Together... Sunny. —
 Et les étoiles m'envoient des clins d'œil significatifs.
 (...)
 La femme est reine, en ce moment où la volupté
 Caresse les corps, telle une écharpe de soie,
 Et partout la fausse joie
 Des soirs pesants
 Fait des trouées dans le ciel en fox-trottant...
 Alors le néant de ces secousses artificielles
 M'apparaît chose aussi certaine
 Que moi-même,
 Et je souris...

La solitude, le sentiment de vanité de l'existence, la « profonde tristesse », comme l'écrit Pierre Vandendries, qui succèdent à l'expérience du jazz comme foyer d'échange, de rencontres, marquent aussi la poésie de Goffin. Celle-ci, pour le reste, si l'on ose dire, intègre-t-elle certains traits de la pratique expressive nouvelle, comme ce « vertige de la vitesse » qu'évoque aussi Vandendries ? On pourrait discerner un contact du musical et du littéraire dans ce « quelque chose de décousu » que Goffin associe à la charge sensuelle du jazz.

Malgré que la route soit belle
 Et que les femmes aient des sourires clairs
 J'ai besoin de danses et de jarrets tendus

Ah ! oui !
 Quelque chose de décousu
 Avec des soubresauts et des haltes subites
 Et des raclements de banjos
 Qu'ils viennent d'Hawaï ou d'Honolulu.

(Danses)

Il appartiendra aux écrivains de la seconde moitié du vingtième siècle de théoriser le modèle du « décousu » adapté à l'écriture.

Dans un premier entretien paru dans *Jazz Magazine*, Michel Butor insistera sur « la façon dont, dans le jazz, on jouait faux exprès, en trébuchant d'une note sur l'autre, ce qui donne un peu plus tard le style de Thelonious Monk¹² ». Un second entretien abordera plus

^{12/} « Michel Butor et le jazz », *Jazz Magazine*, 269, décembre 1978. On filerait sans peine la métaphore. Clément Pansaers ne parle pas encore explicitement de musique, mais de la danse en cake-walk qui en est solidaire, quand il décrit ses « plongeurs », sa manière de « sauter de trombe en trombe » pour « tourbillonner sur l'écume » et transformer en « montagnes russes » les « utopies music-halliennes » (*Le Pan-Pan au Cul du Nu Nègre*, 1920, cité par Séité, 2006, p. 479).

directement la question de l'improvisation, dont Goffin, on s'en souvient, avait fait la clef de sa découverte afro-américaine¹³.

Cette question d'improvisation me travaille depuis longtemps. (...) Cela a été pour moi un enseignement fondamental, parce que, dans la construction de mes livres, il s'agit de prévoir une structure générale à l'intérieur de laquelle je puisse improviser (...). Il y a toujours pour moi, dans l'écriture, une longue période d'arrangements mais il y a quand même un moment où il faut que ça sorte¹⁴.

Si on en avait le temps, on montrerait facilement comment le début de la *Modification* comporte sous la répétition descriptive de l'installation en train une variation sur la matière des objets où se lit une sorte de « rhapsody in black » : modulations de la couleur sombre des bagages combinées avec l'éclat des « cuivres » (fermetures, serrures, poignées). Georges Perec infléchira le propos vers la transgression d'un cadre donné¹⁵ :

La problématique du libre-pas libre, du free n'a jamais cessé de m'interroger, de me déterminer. Ce que j'aimais dans le jazz, c'était la liberté dans la contrainte, dans le carcan de la grille, comme la forme du sonnet. J'écoutais récemment un disque de Parker et je me suis dit : ce type avait transgressé les lois sans les nier. Le fait que lui existe sans nier la grille, pour moi, c'est comme Mallarmé qui écrit un sonnet. (...) Ce n'est qu'une affaire de nombre, mais la poésie recommence à partir du moment où les gens vont casser quelque chose qui ne sera pas seulement le nombre de pieds mais à l'intérieur du pied lui-même, une phrase à l'intérieur d'une syntaxe.

L'appréhension du jazz par Sollers est de loin la plus sophistiquée¹⁶. Il ne craint pas d'enraciner la réflexion dans des considérations sur la structure élémentaire, matricielle, que constitue la « forme blues ». La pauvreté de celle-ci, confie-t-il aux interlocuteurs de *Jazz Magazine*, lui a appris « la façon de charger au maximum la chose la plus simple ».

^{13/} *Jazz Magazine*, 272, février 1979.

^{14/} Aussi bien est-ce son interlocuteur, Jacques Réda, qui articule la construction chez Butor et le travail sur le timbre : « Je pressens quand même qu'au Michel Butor, plus compositeur, plus axé sur la partition, s'est lentement ajouté un Michel Butor plus instrumentiste, beaucoup plus attentif à la sonorité, aux timbres, aux modulations... de toute façon très différentes. Dans les *Illustrations*, c'est beaucoup plus rythmique, plus éclaté sur la page, tandis que *Matière de rêves* au fond, c'est un long solo, c'est coltranién. » Butor confiera encore à propos de l'improvisation dans l'écriture : « Je sais que ça marche bien quand il y a une certaine qualité du tempo, un certain swing, mais ils sont très variés... ». À cet égard, le phrasé de la machine à écrire électrique, ajoute-t-il, compte beaucoup : « Elle me permet cette souplesse précieuse ; le son de la machine compte beaucoup pour moi. »

^{15/} « Je me souviens du jazz », *Jazz Magazine*, 272, *op. cit.*

^{16/} *Jazz Magazine*, 274, *op. cit.*

Autrement dit, que, en tenant deux notes, en catapultant l'expression la plus simple, la plus immédiate, on pouvait faire passer quelque chose. Alors le problème s'est posé comme ça, c'est-à-dire à partir d'une couleur, de sons, un ton (...) — on peut tout de suite avec accès, à quoi ? eh bien à la rage, n'est-ce pas, fondamentale, à l'espèce de tension, bien évidemment sexuelle, qui devrait en principe être canalisée, subrepticement, et de façon ouverte, aussi, dans ce qu'on appelle en général une sublimation acceptable. Là, il y a, comme qui dirait, cette espèce d'immédiateté dans la dépense. Voilà ce qui m'est apparu.

C'est une façon de liquider, de liquider le temps, de liquider le temps dans l'espace [on voit comment l'écriture même de Sollers reprend et travaille la phrase à la façon d'un enroulement mélodique], dans l'espace d'un sujet en train de répéter que le temps, l'espace, tout ça, c'est une question de répétition à creuser de plus en plus profondément, jusqu'à ce que quelque chose de tout à fait inouï, comme la pointe du sujet, son code génétique, passe. À ce moment-là, vous avez cet effet qui fait les très grands musiciens de jazz...

Ce n'est pas ici l'endroit de discuter de quelle manière cette « charge » constitue, quasiment au sens explosif, un des nœuds où s'origine la différence entre blues et jazz. On en discerne la progression dès les premiers titres intitulés « jazz » enregistrés par King Oliver et Armstrong, auquel Goffin, rappelons-le, consacra tout un livre. La formule canonique des douze mesures et des trois accords¹⁷ s'effacera progressivement, par l'enjambement des césures harmoniques, dans *Just Gone*, *Dipper Mouth Blues* ou le plus célèbre *Canal Street Blues* de 1923, soit par le jeu d'Armstrong lui-même, soit par la dentelle de Johnny Dodds à la clarinette (un instrument, notons-le, peu cité par les écrivains amateurs de jazz, dont certains montrent un curieux dédain pour Sydney Bechet). L'amateur de blues n'en dira pas plus sur le sujet — sauf à signaler, par une pirouette toute liégeoise, une des réponses de Perec lors de son entretien pour *Jazz Magazine*.

J'aimais Charles Verstraete et tous les Verstraete, cette famille du Nord qui avait un saxe, un trombone, une trompette, et puis ce Belge qui est mort... le saxe... Bobby Jaspar (j'aurais dû dire : je me souviens de Bobby Jaspar). J'aimais bien le jazz européen : René Thomas, et aussi un vibraphoniste, Sadi.

^{17/} Ceux-ci, comme dans le blues primitif de Charley Patton, peuvent être réduits à deux niveaux. Voir des titres comme *Wabash Stomp* du trompettiste Roy Eldridge, en 1937, ou le fameux *So What* de Miles Davis.

Une descente aux Enfers. À propos de Hugo von Hofmannsthal

Communication de M. Guy Vaes
à la séance mensuelle du 14 avril 2007

Passionné des proses de Hugo von Hofmannsthal, avant tout de ses récits et de ses contes, il ne me viendrait pourtant pas à l'idée d'émettre un jugement sur l'ensemble de ses écrits. Mais si c'est là ce qu'on attend, qu'on interroge alors Hermann Broch, Marcel Brion, Jacques Le Rider, Jean-Yves Masson, Pierre-Antoine Huré, pour ne citer que ceux-là. Je me limiterai donc à ce qui, dans certains de ses textes, m'a frappé comme si cela m'était intimement adressé, même si cette adresse (l'interprétation que j'en donne) risque d'outrepasser les desseins de l'auteur. Mais tout grand auteur n'a-t-il pas pour lui la multiplicité, comme un bois a des sentiers qui peuvent converger ou diverger ?

Recueillir donc un écho de soi-même. Mais d'un soi-même plus vrai que nature dans tel ou tel aspect d'un écrivain accompli. Peu me chaut la part d'illusion qui s'attacherait à cette reconnaissance, si ladite illusion, au cours du temps, s'est fortifiée et m'a été bénéfique. On a souvent insisté sur les alternances du Haut et du Bas chez Hofmannsthal. En ce qui concerne le romancier que je suis, c'est le Bas, dans son interaction avec le Haut, mais un Haut menacé d'occultation, qui me parle. Le « réalisme » de Hofmannsthal est celui du visionnaire qui accuse la visibilité du réel. Relisez ses descriptions de faubourgs et de nature souillée. Jamais il ne perd de vue, soucieux de la dynamique narrative (et je cite ici l'un de ses aphorismes), que « le secret de la vie, c'est l'antithèse ».

Descendons à présent les degrés qui vont du Haut jusqu'au Bas.

Ils sont liés, inextricablement, sans toutefois former d'amalgame. L'un n'a point de sens sans l'autre. Leur interaction est ininterrompue. Les éclairs du Haut dans les fosses du Bas, les exhalaisons du Bas infiltrant l'oxygène à l'état naissant du Haut. Pas de manichéisme ici. Seulement des extrêmes qui alternativement se touchent sans qu'intervienne un accord. L'unité de l'Être, car c'est toujours à elle qu'on est reconduit, nous ne pouvons/savons la percevoir qu'à la faveur d'une illumination. Elle n'est pas un objet dont on dispose. Elle est ce qui nous assaille.

Faisant appel à ce que les Grecs nomment le terrible (ce dehors chargé de menaces), ainsi qu'à l'illumination émerveillante, Hofmannsthal se reporte à son voyage en Grèce, en 1908. Là, il se détourna de toute approche érudite. Toujours plus ou moins déchiré par son appartenance parentale au midi et au nord il finit par se demander ce que les Grecs peuvent encore lui apprendre. Jusqu'à ce que l'ébranle, au petit musée de l'Acropole, la révélation de cinq Corés archaïques, celles-là mêmes qui mettront en déroute Charles Maurras. En cet endroit se confondent les époques. Mythe et réalité aboutissent aux unions les plus déroutantes. La bête et la créature humaine frôlent l'osmose, et l'homme se rapproche de Dieu. Le temps d'un roulement de tonnerre, les extrêmes se touchent — presque. Revenant sur cette expérience, l'écrivain, dans un article de 1922, notera : « Ici nous devons le reconnaître, il existe un mystère de la pleine lumière. »

L'univers des poèmes du jeune Hofmannsthal se partageait encore entre un Haut et un Bas sans compromis. Y succéda, tel l'adulte émergeant de l'adolescent, l'apprentissage de ce qui apparaît à l'écrivain comme étant le réel, autrement dit ce qui est contrainte, opacité mauvaise, objet de désarroi et de cruauté. Sans doute doit-il cette vue dont le pessimisme rejoint l'aversion, à son expérience militaire à Göding, « une morne garnison de Marovie ». L'ennui et la vulgarité qui y règnent, le souvenir des « grandes cours vides des casernes » imprègnent le *Conte de la 672^e nuit*, ainsi que la correspondance. Le passage de Hofmannsthal à la prose, davantage en prise directe avec sa part autobiographique, toujours ébranlée de tempêtes intimes, d'antagonismes que commandent le Haut et le Bas, réclamera de lui l'enracinement en des Märchen initiatiques et des souvenirs de voyages. Dans ces derniers, on voit, par moments, comment l'éloignement suscite son contraire : la proximité. Si le temps ne nous était pas mesuré, on pourrait établir une relation entre ce phénomène et le refus d'Odilon-Jean Périer de s'approprier l'objet de son amour.

Ce que la Grèce impartira à Hofmannsthal, c'est une lumière que j'oserais appeler définitive, et qui visite également la Provence à

laquelle Cézanne doit son génie. Et cette lumière pérenne ne peut que renvoyer à l'intemporel, à cet état pour concevoir cette opération, il faudra que l'amateur de tableaux que fut Hofmannsthal — n'est-ce pas leur opacité qui le détourna du miroir, abîme où se noie le regard ? — franchisse d'abord des échelons intermédiaires. Il renoncera donc au crépusculaire et maladif Böcklin, pour s'exposer aux clartés précaires de ceux qui expérimentèrent le pointillisme : Derain, Maurice Denis et Van Gogh qu'embrassera finalement la dévorante clarté du Midi.

C'est ainsi que Jean-Yves Masson, sachant que si l'on a parlé du Haut on ne peut trop longtemps délaissier le Bas, crainte d'altérer la crédibilité du réel, insistera, sans jamais faire appel au jargon des philosophes, sur la symbolique des couleurs dans *La Femme sans ombre*. L'atelier d'un teinturier y tient une place, sinon un rôle, essentiel. D'où la conclusion de Masson : « La couleur est pour Hofmannsthal cet élément capable de réconcilier une jouissance parfaitement sensuelle du monde avec la dignité spirituelle de l'homme. » Et il ajoute : « Si ma *Femme sans ombre* ne pouvait rester un opéra, c'est peut-être parce qu'une telle thématique ne débouche pas sur un éloge implicite de la peinture. » Bref, encore un appel du monde réel, et même sinistrement réel, vers lequel nous glissons.

Abordant ce que Hofmannsthal appelle « le mystère de la pleine lumière », phénomène qui risque d'amoindrir le visible pour peu qu'on incline vers l'abstraction, sinon vers une approche mystique, nous ferons à nouveau pencher la balance vers la couleur, elle qui constitue l'univers matériel, la harcelante abondance des formes qui en sont le support. Il est d'autant plus important de s'en imprégner qu'elle, la couleur, est promesse de guérison. Suivons Masson dans son analyse des deux dernières *Lettres du voyageur à son retour* : « Le voyageur dont l'âme est atteinte d'une maladie spirituelle qui caractérise toute la conscience européenne moderne entrevoit comme la possibilité d'une guérison en découvrant les toiles de Van Gogh, parce que celles-ci livrent, dans le discours muet de la couleur, la chair même du monde. Il ne fait pas de doute que c'est la genèse d'une telle perception régénérée que voudrait restituer l'écriture de *La Femme sans ombre*. »

Ces accords paradoxaux du Haut et du Bas, quand ils n'aboutissent pas à l'écriture d'un Märchen, se fondent dans la synthèse immédiate, quasi fulgurante, d'une révélation poétique survenue au cours d'un voyage ou d'une rencontre. C'est ainsi que le face-à-face avec les Corés du musée de l'Acropole, conduit Hofmannsthal à penser que « leur multiplicité n'est pour moi rien d'autre que

l'unité ». Réflexion qu'approuvera Henri Thomas : « Ainsi s'accomplit le souci de la totalité où s'équilibrent les contraires. » Mais pour que cela soit il faut que survienne le *ravissement*, lequel ne peut inclure d'étapes ascensionnelles. Il est donc, pour citer Pierre Deshusses, un état à part entière (et non pas) une étape vers un accomplissement —, un progrès.

D'autre part, tout ce qui survient, en bien comme en mal, est soumis à la plus répétitive et quotidienne des lois : la rupture, le court-circuit, accidents qui confèrent à la création romanesque sa crédibilité, cet imprévisible qui prête au réel son autonomie. Un exemple entre cent : « Il [Andréas] connaissait maintenant une détente, un bien-être comme jamais encore de sa vie. Il jeta un regard sur la cour de derrière. La pleine lumière montait au-dessus de l'écurie : la nuit était claire comme un miroir. Le chien se trouvait en pleine lumière ; il tenait sa tête bizarrement, tout à fait de travers, et dans cette posture tournait sans répit sur lui-même, comme s'il endurait une grande souffrance ; ou peut-être était-il vieux et flairait-il la mort ? Une lourde tristesse envahit Andréas ; dans l'instant même où il était si heureux, la souffrance de la créature venait de le bouleverser indiciblement ; dans cette scène il venait de lire comme un présage de la mort prochaine de son père. » Ajoutons-y, pour un naturel qui tend à adoucir le contraste, cet extrait de l'*Histoire de cavalerie* cité par Jacques Le Rider : « L'officier voulut passer le ruisseau ; le cheval gris fer s'y refusait. (...) Le maréchal des logis retira son sabre et saisit les rênes au vol, à l'endroit même d'où s'en détachaient les doigts du cavalier abattu, tandis que le cheval gris fer levait les jambes avec la légèreté et la grâce d'un chevreuil pour passer par-dessus son maître mourant. »

Chaque épisode d'*Andréas* est parcouru d'errances dans l'enchevêtrement des passages vénitiens. Ceux-ci ne semblent avoir pour fonction que de persuader notre anti-héros qu'il n'est que la caisse de résonance, mais aussi le support, d'une histoire à laquelle il a du mal à s'accorder. Et cette histoire, fable ou initiation, sera parsemée de ruptures. Car « ce qu'on appelle (...) le chemin de la vie n'est pas un chemin réel avec un commencement et un but. Au contraire, il y a de nombreux croisements et même, à proprement parler, il ne se compose sans doute que de croisements et chaque point est le point de départ possible de possibilités infinies. C'est pourquoi les Grecs appelaient très intelligemment le destin : “ Tyche ”, ce qui nous est échu par hasard ». L'imprévisible est donc ce qui guette le personnage. Ceci nous ramène à une citation souvent faite lorsqu'on touche au *mystérieux* chez Hofmannsthal, et qui est tirée de *Le Fou et la Mort* : « C'est le hasard qui donne tout : l'heure, le vent, la vague. » Bref, ce qui bouge et ne se laisse saisir contiendrait

une vérité existentielle. Oui, il doit y avoir un article à écrire sur ce qui associe le virevoltant hasard aux rigueurs du destin.

Mais qu'est exactement le personnage chez Hofmannsthal, et qu'est-ce qui le meut ? Sauf dans les textes ouvertement autobiographiques, les appels du Haut, même s'ils ne transparaissent que lors d'une rencontre, ou quand s'atténue « le sentiment équivoque et contraint de la réalité présente » cessent de retentir dans *Andréas*, la *Lettre de Lord Chandos*, le *Conte de la 672^e nuit* et dans plusieurs autres récits brefs. On s'apercevra alors que le personnage n'est rien par lui-même. Il est pareil, ou presque, à un carrefour que traversent, en s'interpénétrant, des circonstances sur lesquelles son semblant de volonté n'a guère de prise, sinon aucune. Il a tout d'une absence à lui-même. « Il ne peut s'empêcher d'appartenir, pour des raisons secrètes, aux choses qui l'entourent, plus qu'il ne s'appartient à lui-même. » C'est ce que pense Marcel Brion dans son essai sur le *Voyage initiatique*. Quant aux « raisons secrètes », elles nous resteront dissimulées comme le sont à nos propres yeux la cause de nos affinités et de nos goûts. Mais dans ce qui nous éloigne du Haut, de notre délivrance et purification, il y a l'action des objets.

Une grande place leur est concédée, nous dit Marcel Brion, car leurs « fonctions sont multiples (...), mais la plus importante est celle de conducteur de la destinée. Comme si les choses préexistaient aux hommes et étaient détentrices d'une connaissance surnaturelle que ceux-ci sont incapables d'atteindre, les objets constituant par leurs relations entre eux déjà, un système du monde. Leur temps n'est pas celui des hommes et le temps des hommes se modifie au contact du leur ».

Joignons à cette influence hypnotique, irréversible, celle de lieux mortifères ou voués à la déchéance. Ainsi dans ce chef-d'œuvre qu'est le *Conte de la 672^e nuit*, il y a le béryl, acquis dans la boutique d'un joaillier de faubourg, qui est à l'origine des circonstances qui, grâce à une logique à peine voilée, précipiteront le fils du marchand dans la cour d'une caserne où il agonisera sous le sabot d'un cheval. Les objets « sont êtres réels, et non allégories ou symboles. Ils ne remplacent pas la phrase dite : ils sont *être* et non *langage*. Ils ne représentent pas, ils *sont*. Leur fonction est celle, solennelle et fatidique, du guide qui prend l'homme par la main ».

Tout ce qui, dans notre ascension vers le Haut, revêt des apparences de symbole ou s'affirme abruptement comme tel, vient d'ordinaire de l'extérieur, non pas de l'intérieur du matériau romanesque. Il s'agit d'une sorte de greffe dont le caractère nettement artificiel se trahit d'emblée. On est loin du mystère en pleine lumière. Cette irruption d'éléments extérieurs, surajoutés par l'écrivain, est

d'autant plus flagrante que ces éléments sont contrariés par le « réalisme » de la narration, celle de *La Femme sans ombre*. C'est ainsi que se manifeste un déséquilibre, et l'ennui de s'installer qui est synonyme d'incrédulité.

On conçoit l'indignation de Hermann Broch, auteur d'une étude fouillée sur Hofmannsthal, en présence de Keikobad, le souverain des esprits, succédané de Dieu. Peut-on enfin croire au faucon rouge, porteur d'un talisman, image d'une « intelligence blessée par le manque d'amour et un appétit de jouissance intellectuelle trop affirmée ? » (Jean-Yves Masson). Même réflexe devant l'eau d'or, riche en dons et qui dispense la vie. Et que dire de ce mélange de platonisme et de vague spiritualité chrétienne dont témoigne la préexistence des âmes avant la naissance ? Il est ici question des enfants à naître ; refuser d'en avoir, c'est une façon de les tuer.

Se place-t-on au point de vue du romancier que fut également Hofmannsthal — peu importe que le genre, sa pratique, ne fut pas à ses yeux une fin en soi —, la crédibilité d'*Andréas* et de la plupart des contes inachevés, tient à l'étouffement métaphysique qu'ils nous infligent, à ce qui sourd des profondeurs du matériau ou encore de la confession entravée de lord Chandos. On traverse ici « un enfer d'avant la mort ». Et la pression de ce lieu — même si, paradoxalement, c'est à son vide de cour de caserne qu'on le doit — ne s'exerce que par ce que révèle le romancier à l'œuvre : une écriture concrète, visant constamment la sensorialité, peu encline à utiliser la terminologie du philosophe, de l'essayiste.

Entamons à présent la descente vers le royaume d'Hadès. Elle est l'apport le plus romanesque — et par ce mot j'entends : art du roman, techniques et expressions stylistiques propres au genre — d'un auteur chez qui l'environnement adhère aux personnages. Mais avant d'épingler tel et tel épisode, ceux qui expulsent tout idéalisme et installent une réalité sans issue, voyons ce qui l'annonce, laissant encore quelques latitudes à ces personnages. Pas d'exemple plus explicite que le roman inachevé : *Andréas*.

Avant de prendre pied à Venise « où chacun porte un masque », le jeune Andréas de Ferschengelder, doté d'une bourse de voyage par ses parents, sèmera, à cause de son valet Gotthilf, le désarroi dans une ferme de Carinthie où il a été accueilli, et qui est la première étape de son parcours initiatique. Ce Gotthilf est un forçat évadé, un manipulateur satanique qui s'est imposé de force à ce voyageur trop impressionnable. Il incarne le premier contact d'Andréas avec le Mal absolu. Cet épisode est une préfiguration de ce qui pourrait être la Chute. Cependant, à aucun moment, Hofmannsthal ne verse dans le symbole ou l'allégorie. Son intelligence narrative est celle du

romancier qui n'interfère jamais, au moins en donne-t-il l'impression avec le destin de ses personnages. C'est à leur autonomie, répétons-le, que ceux-ci doivent leur crédibilité.

Venise, où le Carnaval se prolonge durant six mois, est un théâtre dont la scène en se démultipliant forme un labyrinthe. Celui-ci, plus d'une fois, brouillera les repères d'Andréas. Enfin, il n'est pas exagéré, je crois, d'identifier Venise à un Kaléidoscope. Un piège où le reflet égare le visiteur en l'éblouissant. Un nœud de ruelles dont les angles dissimulent des menaces et facilitent les éclipses de la femme qu'on recherche.

Or, c'est dans la descente vers le Bas, dans la détresse écrasante de l'Individu, dans l'extinction de son âme — relisez l'ouverture de *La Pomme d'or*, pénétrez-vous à plus d'une reprise de *La Lettre de lord Chandos*, et ainsi de suite — que Hofmannsthal nous atteint de plein fouet. Dans la tête comme dans les tripes. Peut-être à son insu a-t-il donné raison à William Blake. L'auteur des *Proverbes de l'Enfer* n'a-t-il pas dit que le poète est toujours du côté du Démon ? Car le royaume de ce monde appartient au Démon, et c'est notre lieu d'origine. De lui seul nous pouvons parler en connaissance de cause, de la magnificence de ses jardins et des horreurs qu'il peut nous réserver.

Venise derrière soi, commence l'irréversible descente. Les Märchen en sont les constats qui s'opposent au changement. Si, comme l'écrit Hofmannsthal, le « chaos est ce terne et inerte ensommeillement des choses », le magma qui frappe l'esprit de désolation, n'est-il pas déjà présent dans la chute qui précipite le personnage — l'impératrice sans ombre et le fils du marchand — en cet endroit où la ville, la Culture, l'Histoire ne laissent guère de trace : les faubourgs. C'est dans l'amorphe, l'absence d'air respirable, le suspens du temps, la dégradation que s'achèvera l'existence du fils du marchand. Les descriptions minutieuses, frôlant l'inventaire, que livre Hofmannsthal, sont d'un romancier-poète qui obéit à ce que l'énumération des objets et des caractéristiques d'un lieu doit à une très ancienne loi poétique.

On aborde ici l'*intolérable*. La tragédie incluse dans ce mot est celle du reniement de l'homme occidental par lui-même, plutôt que d'un personnage littéraire. Conçus au début du vingtième siècle, ces Märchen ont une résonance prophétique. Sur la paille de roseaux secs où des soldats l'ont étendu, le fils du marchand, mortellement blessé par un des chevaux de la garnison, se meurt loin de son luxueux domaine. « Et il serra les poings et maudit ses serviteurs qui l'avaient précipité dans la mort ; le premier jusque dans la ville, la vieille dans la boutique du bijoutier, la jeune fille

dans la pièce du fond, et l'enfant par sa trompeuse réplique dans la serre, d'où il se voyait avancer en chancelant (...) pour venir s'abattre sous le sabot du cheval. (...) Pénétré d'une profonde amertume, il considéra toute sa vie, et renia tout ce qui lui avait été cher. Il exérait si fort sa mort prématurée, qu'il abhorrait sa vie, qui l'avait mené là. (...) Enfin il vomit de la bile, puis du sang, et mourut le visage convulsé, les lèvres si violemment retroussées que ses dents et ses gencives se trouvaient découvertes et lui donnaient une expression insolite et méchante. »

De retour, au bout de sept années, dans une ville où il commerçait, un marchand de tapis devient la proie de son passé. Ainsi débute *La Pomme d'or*. Ce passé, il avait réussi à le tenir à distance, à l'éloigner de lui comme on ferait avec une horde de mendiants. Et cela par l'ampleur de ses gains qui n'avaient cessé de s'accroître et levaient un écran protecteur. Mais vint le jour où l'écran se déchira, et toutes les humiliations d'autrefois, tous les échecs avilissants s'inscrivirent à nouveau au présent. Ce fut un choc où la réalité se surpassa : « Tandis qu'il gravissait l'escalier, il lui était presque intolérable de penser que rien en ce monde ne pouvait faire que ces choses n'eussent pas été ; autant il lui semblait incompréhensible et cruel de ne pouvoir les arracher de soi, et de devoir garder pour toujours la conscience de ces choses incorporée à son être. »

Transférons à présent, dans une version sociale, la honte insurmontable du marchand. Ce qu'on ne peut tolérer eu égard au nom et titres que l'on porte, intolérance qui traverse votre existence comme le cordeau allumé d'un explosif, on en prendra connaissance dans *La Lettre du dernier des Contarin*. Celui-ci, Alvis Contarin, patricien de Venise, comte de l'Empire romain, mais aussi employé subalterne de la Poste royale italienne, est sur le point de se voir offrir, par l'entremise d'un notaire qui lui rend visite, une donation octroyée par des amis appartenant à la caste des privilégiés. Ce pactole lui permettrait de mener un train de vie conforme à son rang. Pareille proposition brûle le destinataire comme un sceau d'infamie. De cette honte, son existence n'aura été que l'expectative traumatisante. Bref, il congédie sur-le-champ notaire et bienfaiteurs. Ce qui confère à son humiliation une puissance d'absolu, c'est qu'un jour il a surpris les domestiques en train de parler de son père. « En deux minutes, je sus qu'il était un mendigot, considéré dans toutes les maisons comme un parasite de la pire espèce. » D'où la certitude du fils de pouvoir être à tout moment considéré comme un usurpateur.

À ses propres yeux, le dernier des Contarins se réduit à un nom illustre et à des titres de noblesse. Et ceux-ci, depuis la *révélation*, ne sont plus sous-tendus que par l'orgueil et la folle angoisse d'un

homme qui se croit surveillé. De tous les masques hantant la Cité des Doges, il est l'un des plus pathétiques. Et derrière ce qui est censé le dissimuler, il n'y a plus de *personne*, à peine un *personnage*. On rase le plus bas niveau, et c'est la fin de l'homme occidental qu'illustre notre auteur. À croire que l'intolérance a suspendu l'interaction entre Haut et Bas.

Mais là où l'intolérable atteint, pour citer Hermann Broch, la « chute la plus basse de l'homme », c'est dans l'état d'asphyxie linguistique, de nausée due à l'absence de tous recours, qui frappent lord Chandos. État décrit dans une lettre à son bienfaiteur et ami Francis Bacon, et qui constitue l'un des seuils de la littérature du vingtième siècle. Il s'agit ici d'une situation qui, sans rejoindre tout à fait celle de l'Antoine Roquentin de Sartre, en recoupe ces aspects-là qui engendrent un « dégoût de soi » et le sentiment d'être de trop à cause du mutisme de l'inanimé. L'homme serait donc livré à l'apparence *scellée* des choses. Le jeune Chandos s'est aperçu qu'entre ce qu'il souhaite exprimer et l'objet qu'il vise, un gouffre s'est ouvert que rien ne peut combler. Dans une lettre du 18 juin 1895, adressée à Edgar Karg von Bebenburg, Hofmannsthal écrit, sans que déjà l'on discerne la tension qui charge la confession de Chandos : « Les mots ne sont pas de ce monde, ils sont un monde pour eux-mêmes (...) On peut dire tout ce qui existe ; et l'on peut mettre en musique tout ce qui existe. Mais l'on ne peut jamais dire quelque chose comme c'est en réalité. » Une telle impossibilité conduira Chandos à choisir le silence.

Certes, *La Lettre de lord Chandos* n'est pas un chapitre de roman. Mais l'expéditeur a la démarche d'un romancier. L'expérience que condensent ces pages où le visuel a des qualités oppressantes, rassemble les diverses facettes d'une situation. Chandos, à sa façon, est un personnage, mais c'est un personnage qui signe sa disparition, et peut-être celle d'un genre. Comment Hofmannsthal a-t-il vécu ce qu'il confesse sous les traits d'un aristocrate anglais ? Il ne nous appartient pas de trancher.

C'est ainsi que, d'un Haut qu'attestent symboles et visitations, à un Bas que dramatise, entre autres, le boueux faubourg, nous regardons naître un tapis où se croisent les tons chauds et les tons froids. Autrement dit : l'étoffe de notre monde ; et celles et ceux qui la tissent n'ont cure que des vertus créatrices du bien comme du mal, de la beauté comme de l'horreur, à l'instar des auteurs des *Mille et Une Nuits* qu'aimait tant Hofmannsthal.

Henri Michaux et les gouffres (à propos de l'expérience mescalinienne)

Communication de M. François Emmanuel
à la séance mensuelle du 12 mai 2007

« *Moi n'est jamais que provisoire.* » (*Plume*)

« J'écris pour me parcourir... » annonçait Henri Michaux. À l'hiver 1954 (il a cinquante-cinq ans) il a amplement parcouru le monde, descendu en pirogue un affluent de l'Amazone, promené son étrangeté en Inde, en Chine, en Malaisie..., ramené de ces pays lointains des notations buissonnières, éparses, décalées, des fables drolatiques. Çà et là il s'est fait entomologiste fantasque ou zoologiste d'animaux fantastiques. Toujours curieux de l'ailleurs mais toujours un peu déçu, il a délaissé ces contrées réelles pour d'autres imaginaires, s'est lancé à la rencontre de peuples improbables, se proclamant ethnologue des Hacs, des Cordobes, des Ourgouilles, des Carasques, des Emanglons, des Halalas... inventoriant leurs coutumes étranges et leurs inquiétantes singularités. Lui le nêrêveur, le nê-fatigué, le nê-troué, il a aussi beaucoup erré dans « l'espace du dedans », observant fasciné son propre corps en ses moments d'altération, transformant la moindre fièvre en épopée, s'enfonçant toujours plus profond là où « la nuit remue », en ces territoires de soi dont les lignes vacillent, où le réel se déforme, le rêve est à portée de voix, on perd la langue des éveillés... Pour mieux se quitter encore, il a même délaissé l'écriture pour des chemins graphiques, des signes, des graphes, des traces-animalcules, des alphabets furtifs qu'il s'est mis à explorer avec frénésie. De ce côté-là, il n'est pas au bout de la route certes, mais à cinquante-cinq ans, après la réception sans surprise de *Face aux verrous*, ayant vu aboutir cette année-là sa demande de naturalisation française, acte final et officiel de déni de ses origines, il se veut au seuil d'une nouvelle expérimentation et lui le buveur d'eau, le

peu doué pour la dépendance, il écrit à Jean Paulhan : « Si tu me trouves (de la *mes*) je suis ton homme. / Si tu le désires, ton compagnon de voyage / et mon appartement notre plage d'envol. » (IMEC, 1954)

L'aventure mescalinienne est engagée. Elle durera un peu plus de dix ans. Quatre grands livres en attesteront : *Misérable miracle* (paru en 1956), *L'Infini turbulent* (1957), *Connaissance par les gouffres* (1961) et *Les grandes épreuves de l'esprit* (1966). J'excepte un long poème en 1959 : *Paix dans les brisements*. Plus tard ce ne seront plus que des écrits brefs qui reviendront sur l'expérience hallucinogène (*ombres pour l'éternité, lignes, ineffable vide...*) ou témoigneront d'une prise ponctuelle de haschisch (dans *Face à ce qui se dérobe*) mais on peut dire que l'expérience aura été traversée.

*

« Un ermite qui connaît l'heure des trains » persiflait Cioran pour évoquer le caractère préparé, balisé, sans doute au fond pas si aventureux, de l'expérimentation de son ami poète.

Il faut dire qu'avant de commencer Michaux a tout lu sur la question, il s'est renseigné auprès du D^r Ajuriaguerra, psychiatre renommé, il a parlé effets et doses avec le D^r Alajaouine. Parmi toutes les drogues il a élu la mescaline, un alcaloïde extrait du peyotl, un petit cactus mexicain, la mescaline a eu ses faveurs parce qu'elle fait partie du groupe *Fantastica*, ne démobilise pas, active, selon une expression qui lui est chère, le « merveilleux normal ». Avec sa curiosité habituelle il s'est d'ailleurs imprégné de tous les écrits sur la drogue, études scientifiques (A. Rouhier : *La plante qui fait les yeux émerveillés* ; Carl Lumolz, L. Lewin...) et textes de littérature depuis les *Confessions d'un mangeur d'opium* de De Quincey, jusqu'aux *Portes de la perception* d'Aldous Huxley, qui vient alors de paraître, sans oublier le *Voyage au pays des Tarahumaras* d'Antonin Artaud, lequel évoque son expérience du peyotl, ce même petit cactus mexicain que les Huichols, les Tarahumaras, considéraient comme lié au divin, d'un dieu qui consent à partager sa divinité, si du moins pour ce partage l'âme est prête et purifiée.

C'est dire que la visée de Michaux dès le départ est double : être à la fois l'observant et l'observé, provoquer certes du texte — littéraire, poétique —, du nouveau Michaux, mais aussi produire une observation « scientifique » de l'expérience. Dans cette ambition qui peut nous paraître étrange, on voit se rejoindre les deux tropismes centraux de l'écrivain, lui qui se revendique depuis

toujours zoologiste, entomologiste, aliéniste... amateur, lui qui croit profondément en la science, s'est intéressé dès l'adolescence aux théories psychiatriques, aux écrits sur les fous, et lui tout autant le poète irrégulier, l'inventeur de langues et le détraqueur de sens. On se souvient qu'il avait écrit autrefois sur Freud et que son premier texte publié fut *Cas de folie circulaire*. On sait qu'au début de sa vie d'écrivain il ambitionnait plutôt une forme d'essai hétérodoxe aux frontières du scientifique, du philosophique et du littéraire. On sait aussi qu'il voulut être médecin, commença une année préparatoire aux études de médecine et ne présenta pas ses examens de P.C.B. (au motif, dira-t-il plus tard (*Ecuador*), qu'il ne voulait pas se soumettre à l'étude, parce que « étudier, c'est accepter »). Il n'en garda pas moins une nostalgie à cet endroit, une fringale pour toutes sortes d'articles de médecine et de psychologie et sans doute à l'endroit des psychiatres une solide ambivalence, voire l'envie de leur damer le pion.

Observateur et observé donc : le voici entouré de quatre amis pour la première expérience mescalinienne qui a lieu dans son appartement de la rue Séguier en fin 1954 ou début 1955. La mescaline a été fournie par le D^r Ajuriaguerra, via Jean Paulhan. Parmi les quatre amis, il y a là Bernard Saby, un ami peintre qui s'adonne régulièrement aux psychotropes. Madame Yvonne est dans la pièce voisine avec du sucre et des oranges.

Après ce premier essai, fort peu concluant, viendront plus tard d'autres expériences, en compagnie de l'un ou l'autre ami, ou bien seul, mais toujours à portée du téléphone, souvent dans la pénombre, à l'épreuve ou non de quelque stimulant de l'imaginaire, les photos d'un magazine par exemple ou un extrait musical... Expériences avec la mescaline dont à la quatrième prise et par un curieux lapsus il multiplie la dose par six, traversant un épisode particulièrement éprouvant de « folie expérimentale ». Essai ponctuel du LSD, drogue synthétique qu'il juge décevante. Prise de psilocybine (extraite du psilocybe, un champignon hallucinogène connu) cette fois dans un cadre médical — pour la première expérience — à proximité de quatre médecins dont le professeur Jean Delay. Usage régulier enfin du cannabis, drogue plus légère, beaucoup plus lente, moins hallucinogène, mais grâce à laquelle il tente de pousser plus loin son observation : « Espionner le chanvre, écrit-il, s'espionner soi-même et espionner l'esprit » (*Connaissance par les gouffres*).

*

« Dans l'immense baratte à lumières, éclaboussé de clartés, j'avancerais ivre et emporté sans jamais revenir en arrière... » (Avant-propos de *Misérable miracle*). C'est qu'au vif de l'expérience mescalinienne, l'écriture est presque impossible à mettre en œuvre lisiblement, le crayon ne laisse que de vagues traces de mots.

« Lancées vivement en saccades, dans et en travers de la page, les phrases interrompues, aux syllabes volantes, effilochées, tirillées, fonçaient, tombaient, mouraient, leurs loques revivaient, repartaient, filaient, éclataient à nouveau. Leurs lettres s'achevaient en fumées ou disparaissaient en zigzags. Les suivantes, discontinues pareillement, continuaient de même leur récit troublé, oiseaux en plein drame auxquels des ciseaux invisibles coupaient les ailes au vol. (...) Comment dire cela ? Il aurait fallu une manière accidentée que je ne possède pas, faite de surprises, de coq-à-l'âne, d'aperçus en un instant, de rebondissements et d'incidences, un style instable, tobogganant et babouin... » (Avant-propos de *Misérable miracle*).

Quant aux dessins que la main s'essaie à laisser sur le papier, ils sont loin de figurer les visions mescaliniennes, ne peuvent que témoigner fragmentairement des conditions d'émergence de celles-ci, donner une vague idée graphique de la vibration qui s'empare du corps et de l'esprit. Dessins de « désagrégation » ou de « réagrégation » (sans qu'on puisse les distinguer les uns des autres), ce sont tout au plus des traces laissées par le passage du trouble. « C'est comme si j'avais été chien et que je fusse heureusement redevenu homme — rit-il dans *Description d'un trouble* — et qu'absolument, absolument, violemment, sauvagement, il m'eût fallu, il m'eût été vital, indispensable de donner de ma vie canine un signe, un signe indéniable, un signe arracheur, un signe intime, atrocement intime, le signe de ce qui brisait l'homme en moi... » (*Œuvres complètes*, II, p. 1 291).

Repris après coup, ces dessins, ces lambeaux d'écriture convulsée vont toutefois servir d'amorce à un texte descriptif, tentative de ressaisissement distancié dont le style en jets, en rafales, veut épouser la vitalité ahurissante de l'expérience. Je cite un passage de *Misérable miracle* : « À coups de traits zigzagants, à coups de fuites transversales, à coups de sillages en éclairs, à coups de je ne sais quoi, toujours se reprenant, je vois se prononcer, se dérober, s'affirmer, s'assurer, s'abandonner, se reprendre, se raffermir, à coups de ponctuations, de répétitions, de secousses hésitantes, par lents dévoiements, par fissurations, par indiscernables glissements, je vois se former, se déformer, se redéformer, un édifice tressautant, un édifice en instance, en perpétuelle métamorphose et transubstantiation, allant tantôt vers la forme d'une gigantesque larve, tantôt paraissant le premier projet d'un tapir immense et presque orogé-

nique, ou le pague encore frémissant d'un danseur noir effondré... » (*Œuvres complètes*, II, p. 644).

Et en parallèle à ce texte écrit certes après coup, repris par la conscience, remanié, reconstruit, « linéarisé » pour les besoins de la lecture mais demeurant aussi brut, aussi vif, sauvage que possible, cherchant à épouser au plus près les mouvements, les assauts, les syncopes de l'expérience mescalinienne, Michaux a voulu placer dans la marge des notations brèves, rappels, relances, invitations, objurgations, apostrophes, comme pour rendre compte des incessants *chevauchements* de pensées et de visions dont à vitesse folle la mescaline a le secret. Car — je cite l'exergue de *Misérable miracle* — : « (...) l'on se trouve alors, pour tout dire, dans une situation telle que cinquante onomatopées différentes, simultanées, contradictoires et chaque demi-seconde changeantes, en seraient la plus fidèle expression. »

*

Voici donc pour le décor des expériences, la visée de celles-ci, la méthode utilisée, leur traitement littéraire. Mais le cœur de l'expérience, comment Henri Michaux la traversa-t-il ?

Au terme de la première prise de mescaline le poète a ces mots : « J.P. [Jean Paulhan] ... dit notre pensée à tous : “ on n'en sort pas fier ”. (...) Et nous nous levâmes avec l'impression joyeuse d'être sortis des débris d'une cristallerie, pour quoi on ne vous demanderait pas de compte » (*Misérable miracle*, dans *Œuvres complètes*, II, p. 647). Le miracle, convient-il d'emblée, est donc plutôt misérable, d'une grande médiocrité esthétique, un « paradis clinquant »... Pourtant, derrière ces propos désenchantés, l'ambivalence pointée, l'envie tenaille de renouveler le voyage, plus tard Michaux dira que la mescaline a ouvert chez lui un sillon qui n'est pas près de se refermer, et on le voit de prise en prise assurer peu à peu ses marques, entrer plus loin dans l'expérimentation, tenter de comparer l'ivresse du chanvre à celle de la mescaline, s'essayer en psilocybine, consigner dans certaines des expériences de *L'Infini turbulent* (surtout la troisième et la sixième) d'inconcevables moments d'extase et donner dans les addendas à *Misérable miracle* (écrits en 1968-71, très postérieurs à la première écriture) trois textes qui semblent coudoyer le sacré, évoquent un sentiment de plénitude et d'unité que l'on ne retrouve que dans les écrits des mystiques : « Partage à l'infini. Tout, interconnecté ; tout et tous échangeurs, ensemble. / (...) Conscience unificatrice, d'une telle

amplitude qu'elle fait paraître le monde, dit réel, comme une altération du monde unifié. / (...) Hymne ouvert à tout. / Hymne moi-même. / Hymne. / Vastitude avait trouvé verbe » (Addenda à *Misérable miracle* I ; *Œuvres complètes*, II, p. 772-776).

La drogue vue ici aussi comme expérience d'appréhension du vide, l'ineffable vide, l'aventure de la perte de l'avoir (Addenda à *Misérable miracle* II), la drogue mise en relation avec le parcours des ascètes hindous (qui ont toujours exercé une forte influence sur l'écrivain) (Addenda à *Misérable miracle* III), la drogue alliée inconstante cependant, dangereuse parfois, capable de démasquer du « très, très mauvais dont on ne veut pas, ou bien du chaotique, du bizarre, de l'extravagant » (Addenda à *Misérable miracle* IV).

« Mais quelle étrange chose tout de même que ces raccourcis » s'étonne-t-il au terme de *L'Infini turbulent*. Et de conclure par ces trois mots qui valent leur pesant : « Infini mal mérité. »

*

Mais il est important de rappeler ceci : enseigné par le travail incessant du poète, du créateur, du peintre, lequel travail consiste à se laisser aller, se lâcher, se déprendre, jouer de sa propre déprise, Michaux n'est pas seulement un homme qui prend une drogue et sombre dans l'ivresse toxique, il est un homme qui se regarde prendre de la mescaline et donc va et vient, « navette » sans cesse de l'inconscience à la conscience, comme un rêveur qui aurait trouvé une porte dérobée pour sortir instantanément de son rêve, en coucher les images sur le papier, y retourner aussitôt... Là est l'audace, la difficulté de l'expérimentation, ce qui la met en tension permanente, peut rendre certains voyages bouleversants, écartelants, inoubliables, parfois d'autant plus atroces qu'existe au cœur de cette atrocité une conscience veilleuse, un lutteur constamment aux aguets. De cette immersion le texte donne un aperçu à vif même si on le sait coulé dans la forme du récit. C'est une trace vivante de l'incroyable travail du poète, pilote ou plongeur en inconscient (lequel travail pourrait lui faire au fond « mériter son infini ») et cela devient un mode de « connaissance » qui a dû immanquablement faire retour sur son auteur, de même qu'il nous enseigne aujourd'hui sur nos propres gouffres, c'est enfin un document étonnant de précision, de souplesse stylistique, de verve, d'inventivité, sur l'inconscient michaudien mais aussi notre inconscient à tous, tel qu'il affleure dans nos rêves, ou apparaît fixé et floride dans les expressions de la folie.

Et que nous dit-il donc, ce docteur Michaux, sur notre propre inconscient suractivé par la mescaline ?

Il nous parle de *vitesse* d'abord. On entre avec la *mes* dans un autre tempo, un millier de moments à la minute, un temps extraordinairement vaste, étalé, démultiplicateur avec en fond ou par intermittences une coexistence de ce temps avec le temps normal puisque la conscience est aux aguets.

Il nous parle du *génie visuel* de la mescaline, sa capacité à créer des visions, les approfondir, les multiplier en échos : luxuriance, foisonnement, foulditude et ornementation : « Des lignes pullulent. Les villes aux mille palais, les palais aux mille tours, les salles aux mille colonnes. (...) Des ruines, des fausses ruines tremblantes, des ornements emberlificotés (...) jusque dans une troupe de coureurs que vous regardiez et qui, sans raison, soudain s'enrubanne, s'enserpentine, s'enroule en boucles, en boucles de boucles, en volutes inarrêtables... » (*Connaissance par les gouffres*).

Il nous parle de *sujet traversé*. Tous les verrous de la langue et de la conscience ont sauté. L'énonciateur n'est plus, il n'y a plus d'architecture de phrase, ces deux garants de l'univocité du sens. Expérience folle où les signifiants appellent les signifiants, par cousinage, par simple analogie morphologique. Plus rien ne renvoie au signifié, plus rien n'est retenu ou arrêté par ce dépôt de signification qui est dans tout signifiant, plus rien ne requiert ou n'appelle le sujet. Ça passe, ça traverse, ça s'associe de-ci de-là, une sensation entraîne une image que l'esprit développe, multiplie, chantourne, ornemente, raccorde à une autre image, parfois à un mot, aussitôt imagé ou cherchant à l'être, et ainsi de suite selon un processus en roue libre repris dans des séquences que Michaux nous décrit de long en large, surtout dans *Misérable miracle* et *L'Infini turbulent*. Ainsi, pour prendre un exemple parmi tant d'autres : Michaux regarde une photographie (lors de la première des huit expériences de *L'Infini turbulent*, dans *Œuvres complètes*, II, p. 819-820), on y voit un Oriental jouant au cerf-volant. En légende ces mots anglais : « *With gaudy eyes... shaped kites* » dont il ne comprend pas grand-chose sinon que ça fait *aïe* et que ce *aïe* s'enfonce en lui violemment, résonne dans sa tête... Il se ressaisit, tourne la page et c'est le bruit de la page froissée maintenant qui apparaît miraculeusement amplifié, avec une tonalité étrangement solennelle, comme, se dirait-il le lendemain, un croiseur ou un paquebot qui évolue dans un port de mer. Mais cette image-là n'est venue qu'après coup, absorbée, effacée, dirait-il, par la mescaline, laquelle n'a laissé à l'image que sa tonalité affective : le majestueux, le solennel d'un paquebot dans un port de mer. On remarque dans cet extrait l'extrême subtilité,

volatilité du processus associatif, son caractère imprévisible, sautant d'une couche à une autre, d'un niveau sensoriel à un développement imagé avorté, d'un mot lu à l'écho qui en est extrait, en sa pure violence phonique. On note aussi l'incessante tension entre la conscience et le mouvement inconscient, des effets de chevauchement, de relance ou de parasitage mutuel, le sujet qui reprend partiellement les rênes de la conscience, élabore en hâte une idée, un mot d'interprétation, lequel est à son tour source d'un nouveau déferlement associatif. Et si la dose est trop forte (comme dans « un cas de folie expérimentale ») le voilà emporté dans un maelström affolant, « comme une fauvette dans le sillage tourbillonnant des hélices d'un quadrimoteur » (*Misérable miracle*, dans *Œuvres complètes*, II, p. 737). Dans cet état critique, l'esprit est en proie à de folles alternances, dans un ballotement sans fin du oui et du non, il est traversé d'impulsions violentes, dangereuses, jusqu'à ce qu'enfin le produit s'épuisant dans le corps, il regagne peu à peu la maîtrise des choses et cette sorte de « joie », dit Michaux de retrouver sa volonté.

Dans ce corps à corps avec la drogue « la disposition émotionnelle » oriente, surdétermine « le voyage ». On le voit bien dans les huit expériences qui forment le corpus de *L'Infini turbulent*. Un esprit inquiet sous mescaline verra naître des monstres, un esprit apaisé pourra recevoir en cadeau des visions divines, mais un esprit qui attend trop, qui est trop crispé sur son attente, n'aura en reste que quelques indescriptibles « passage de rien » (*L'Infini turbulent*, 8^e expérience).

En termes de visions divines d'ailleurs, la troisième expérience de *L'Infini turbulent* témoigne plus que les autres de cet « appel de l'infini » dont Michaux parle à plusieurs reprises et qui participe pour lui de l'ineffaçable. J'en cite la fin du commentaire enchanté : « (...) L'écran de l'histoire, il n'y avait plus rien dessus. / L'écran du cadastre, des calculs, des buts, il n'y avait plus rien dessus. / Libéré de toute haine, de toute animosité, de toute relation. / Au-dessus des résolutions et des irrésolutions / au-delà des aspects / là où il n'y a ni deux, ni plusieurs mais litanie, litanie de la Vérité / du Ce dont on ne peut donner le signe au-delà de l'antipathie, du non, du refus / AU-DELÀ DE LA PRÉFÉRENCE / dans l'enchantement de la pureté absolue / là où l'impureté ne peut être ni conçue, ni sentie, ni avoir de sens / j'entendais le poème admirable, le poème grandiose / le poème interminable / le poème aux vers idéalement beaux sans rimes, sans musique, sans mots qui sans cesse scande l'univers. » (*Infini turbulent*, dans *Œuvres complètes*, II, p. 859-860)

Voilà certes pour la mescaline mais la « mes » n'est pas le chanvre, ni la psilocybine. Chaque produit étant d'ailleurs à appréhender comme quelqu'un plutôt que quelque chose, nous dit Michaux, quelqu'un : une présence habitante que l'on a envie de cerner, qualifier, caractériser, anthropomorphiser. Ainsi, le chanvre se révèle à l'usage être « un poney plutôt qu'une auto de course », il donne une euphorie légère, une légèreté du corps, une hyperacuité auditive et tactile, des visions inconstantes, plutôt construites et comme sournoisement piégées. Mais infiniment plus observable ou plus manipulable que la mescaline, il offrira l'occasion de tenter de saisir la pensée en marche, cette autre visée de Michaux : « saisir le saisir », en se servant de cette chambre d'échos et d'affleurement inconscient qu'est l'esprit sous haschisch. Quant à la psilocybine, extraite d'un champignon hallucinogène, elle peut être aussi une autre « explorée », mais elle est lourde, très lourde, écrasante, « désingularisante », occasion d'une noyade ou d'une dérive en eau lourde à l'hôpital Sainte-Anne mais qui nous donne l'occasion d'assister par la lorgnette féroce de Michaux au spectacle des quatre médecins qui l'assistent : « ...car enfin il fallait bien reconnaître que c'était moi qui subissais le cataclysme psilocybique, non eux, et c'étaient eux qui prenaient l'air déshabité de zombis et tels que, s'il n'y avait pas tant de choses étranges à Sainte-Anne, le portier eût dû hésiter tout à l'heure à les laisser sortir dans l'état où ils étaient. Rigides, en bois, mal agencés, mal conçus, essais lamentables d'imitation de têtes d'hommes faits par un paysan sculpteur du dimanche dans un canton suisse, leur groupe était ahurissant. » (C. G. NRF, poésie Gallimard, p. 49-50)

*

Michaux donc et les psychiatres, Michaux psychiatre, Michaux qui écrit à Jean Paulhan tandis qu'il travaille à *Connaissance par les gouffres* : « Tu ne regretteras pas ta patience. C'est toute la psychiatrie redigérée que tu recevras. » Et le livre s'attache en effet dans sa deuxième partie à décrire « de l'intérieur » le déraisonnement psychiatrique. Ce sont les fameuses « situations-gouffres » pour lesquels Michaux s'est amplement documenté, assistant à des présentations de malades, endossant la blouse blanche grâce à une complice psychiatre, se fascinant pour les productions artistiques des « ravagés ». La boucle est bouclée chez cet homme qui se passionnait depuis toujours pour les animaux et les anormaux, qui projetait d'écrire dans sa jeunesse un essai poético-philosophico-scientifique intitulé : « Rêve, jeu, littérature et folie », et qui écrivait

par exemple beaucoup plus tard : « Quoi de plus vaste, de plus abondant, de plus intime que le pathologique ? » (*Poteaux d'angle, Œuvres complètes*, III, p. 1 071).

Projetant sa propre expérience de déconnexion mescalinienne, le poète inventorie dans ces *Situations-gouffres* les états de conscience altérée que rencontre l'aliéné : sentiment d'étrangeté, de persécution, de chaos intérieur, de brusque évidence, assujettissement aux voix, certitude délirante, commerce avec l'infini... La description en est précise, comme perçue de l'intérieur et somptueusement écrite. Même s'il est étrange de mélanger deux formes d'approches, plutôt étrangères l'une à l'autre, l'observation « scientifique » et l'écriture littéraire, ces petites vignettes cliniques (comme diraient les analystes) ces paroles données aux fous ou aux « malajustés » (cf. Artaud) ne sont pas seulement à prendre comme des dérives poétiques ou littéraires, ce sont des observations extraordinairement pénétrantes, des fragments essentiels d'une phénoménologie de la psychose, soulignant par leur double nature textuelle (l'écart exigé par l'expertise scientifique, l'identification propre à l'entreprise de littérature) qu'être en face de l'autre malade ou aliéné c'est être en face d'un autre soi, et que toute approche de cet autre ne peut aller sans une tentative de rencontre, d'empathie, de compréhension, cette « observation participante » qui est au cœur de toute la psychiatrie d'orientation analytique. Je cite un passage du début des *Situations-gouffres*, évoquant « la perte du corps » de l'aliéné : « Il [l'aliéné] se sent sans raison devenu autre, autre parmi les hommes, autre à lui-même, son corps déplacé, presque d'un autre. / Il bute sur cette absence-présence qui a quelque chose d'in vraisemblable, d'indéfinissable. Son corps, il continue à le voir, mais la vue est ce qu'il y a de moins convaincant. (...) Il peut en faire l'occupation, l'occupation par la sensibilité, la seule qui l'intéresserait, son *réel* à lui, base de tout autre réel et de la vie même, et pourtant sa vie continue, inexplicablement, seule, énucléée. (...) Dans cette surprenante soustraction il est seul. (...) Seul sans solitude. Il n'est plus préservé par le *nous*, l'entre nous de l'homme et de son corps. (...) À côté de cela, la solitude d'un méditatif est un palais. Celle d'un gueux est un nid, pouilleux mais nid quand même. Ici pas de nid. Solitude sans jouir d'être seul. Isolement sans abri. (...) Avec son corps il a perdu *sa demeure*. Il a perdu toutes ses demeures » (*Connaissance par les gouffres*, NRF, p. 180-181).

Pour sûr, il faudrait inviter les jeunes apprentis psychiatres à lire et relire les *Situations gouffres*. Elles sont bien plus parlantes que toutes les nosologies officielles et les descriptifs de symptômes repris dans les bibles psychiatriques, parce qu'elles s'appuient sur une expérience personnelle et une somptueuse langue d'écrivain.

Faire côtoyer en faculté de médecine Henri Ey et Henri Michaux, prescrire aux étudiants la lecture de ce poète barbare, sauvage arpenteur de nos gouffres, voilà qui ne déplairait sans doute pas à l'auteur d'*Un certain Plume*. Gageons qu'il en rirait de son rire de faune, déroutant et joueur.

*

Au terme de la traversée mescalinienne qui aura duré plus ou moins dix ans, avec de plus lointaines « répliques », Michaux n'en continuera pas moins sa route, abandonnant insensiblement la fable, l'invention métaphorique fabuleuse, se rapprochant peu à peu du Michaux ascète, un peu moins furieux, moins féroce, plus sage, plus « réconcilié » de la fin de sa vie (déplorant dans un entretien en 1961 le fait que « la drogue l'avait rendu plus conscient de son esprit » et que cela n'allait pas sans une certaine déperdition (conversation avec John Ashbery, *Œuvres complètes*, II, notes sur *Misérable miracle*).

Jusqu'au bout il ne perdrait cependant rien de son insatiable curiosité et de sa fringale de vivre. Peu d'hommes ont en effet été aussi loin que lui dans l'expérimentation de la vie, la vie comme aventure et l'aventure comme espace infini d'exploration. À septante ans il prenait des leçons de planeur, à quatre-vingts ans il visitait les volcans d'Auvergne. Et quelques heures avant sa mort il demandait encore qu'on lui apporte un livre d'histoires naturelles dans sa chambre d'hôpital.

Pour clore donc cette évocation, très résumée et introductive, j'aimerais terminer par ce fragment en marge de *Poteaux d'angle*, qui me sert à moi de leçon de vie : « Ne pas amasser. / Laisse d'autres compter le tas de tes années. / Laisse de la place toujours pour de grandes échappées. / La dernière heure en grand peut encore ouvrir... si tu demeures prêt » (*Œuvres complètes*, III, p. 1 092).

Bibliographie

- Henri Michaux, *Œuvres complètes* I, II et III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2004.
- Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Biographies », 2003.
- Anne Brun, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Paris, Les

Empêcheurs de penser en rond, 1999.

- Philippe Bonnefis, *Le Cabinet du docteur Michaux*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2003.

- Pierre-Jean Founau, « La dérive des signes », *Passage et langage de Henri Michaux*, Paris, José Corti, 1997.

- Laurent Jenny, « Récit d'expérience et figuration », *La Revue française de psychanalyse*, n° 3, 1998.

- Brigitte Ouvry-Vial, « Le vieux jumelage de la pensée et de la drogue : approche clinique et théorique des récits d'expérience de la drogue », *Plis et cris du Lyrisme*, Paris, L'Harmattan, 1997.

- Brigitte Ouvry-Vial, « Essai de grammaire du geste d'écriture », *Le Corps et la pensée*, Tours, Farrago, 2001.

Voltaire entre *Zaïre* et les *Lettres philosophiques*

Communication de M. Raymond Trousson
à la séance mensuelle du 9 juin 2007

Les débuts de Voltaire, on le sait, ont été agités. Refusant de s'engager dans la carrière traditionnelle où le poussait son père, fou de poésie, il a tôt fréquenté les milieux libertins du Temple et les coulisses des théâtres. Il compose des couplets insolents, des épigrammes politiques qui lui font une réputation d'homme d'esprit. En 1716, à vingt-deux ans, des vers sur les amours incestueuses du Régent lui valent un bref exil à Sully-sur-Loire. Incorrigible, il récidive l'année suivante, imprudence qui lui fait passer cette fois onze mois à la Bastille. Apparemment calmé, il choisit une autre voie : le 18 novembre 1718, sa tragédie d'*Œdipe* obtient un retentissant succès et François-Marie Arouet devient M. de Voltaire.

Il rêve désormais de s'affirmer comme le successeur de Corneille et de Racine, mais les pièces suivantes ne confirment pas le triomphe d'*Œdipe* : *Artémire*, en 1720, est sifflée ; *Mariamne*, en 1724, tombe à la première représentation. Ambitieux, il aspire à donner enfin une épopée à la France, mais en 1723, le gouvernement lui refuse l'autorisation de publier *La Ligue*, première version de *La Henriade*. Il n'en est pas moins un homme à la mode, répandu dans une haute société où il a sans doute le tort de prendre les aristocrates pour ses égaux. En février 1726 se produit la célèbre algarade avec le chevalier de Rohan-Chabot qui le fait bâtonner par ses gens. Comme il cherche un duel réparateur, il est, par précaution, embastillé pendant quelques jours, relâché sur l'assurance qu'il gagnera l'Angleterre, où il séjourne de mai 1726 à la fin de 1728. C'est là qu'il publie, dédiée à la reine, cette *Henriade* refusée par les autorités françaises. Rentré discrètement en France, le plus urgent

lui paraît de retrouver sa place au théâtre. Un *Brutus*, tragédie « républicaine » représentée le 11 décembre 1730, obtient quinze représentations, succès honorable, mais deux ans plus tard, *Ériphyle*, tragédie « à la grecque », est un échec. Le public ne suit pas, fait grise mine à ces tragédies sans amour qui rompent avec la tradition de la scène française. Il lui faut une revanche éclatante : cinq mois seulement après *Ériphyle*, ce sera *Zaïre*.

Zaïre devait être, jusque loin dans le dix-neuvième siècle et en dépit de Hugo, le plus grand succès de Voltaire à la scène. Cette tragédie, dit-il le 29 mai 1732, sera faite « pour le cœur ». Ah ! spectateurs et critiques lui reprochent de ne pas introduire l'amour dans ses pièces. Eh bien, « ils en auront cette fois-ci, je vous jure, et ce ne sera pas de la galanterie. Je veux qu'il n'y ait rien de si turc, de si chrétien, de si amoureux, de si tendre, de si furieux que ce que je versifie à présent pour leur plaisir. J'ai déjà l'honneur d'en avoir fait un acte. (...) On y parlera de la Seine et du Jourdain, de Paris et de Jérusalem. On aimera, on baptisera, on tuera ». Voilà qui allait, pensait-il, l'occuper six mois. Mais sa plume allait toute seule, comme malgré lui, et l'affaire est menée tambour battant, en vingt-deux jours.

La première a lieu le 13 août, les larmes coulent, le parterre est enchanté, mais les acteurs n'ont pas trop bien joué et quelques grincheux épinglent des faiblesses de versification, trouvent l'intrigue un peu confuse. Qu'à cela ne tienne. Voltaire aussitôt corrige, remanie, améliore. C'était compter sans les réticences des comédiens, mécontents d'avoir à apprendre sans délai des vers nouveaux. L'un d'eux surtout, Abraham Dufresne, qui tenait le rôle principal, n'entendait pas se plier aux caprices de l'auteur. Il était connu pour sa vanité autant que pour son talent. Un soir que le parterre lui criait : « Plus haut ! », il s'avança vers la rampe pour lui jeter : « Et vous, messieurs, plus bas ! » Comme il refusait obstinément d'accepter ses retouches, Voltaire eut recours à un irrésistible subterfuge. Grand seigneur, Dufresne donnait un dîner où il vit arriver un énorme pâté en croûte. Lorsqu'on l'ouvrit, on le trouva farci d'une multitude de perdrix, chacune tenant dans son bec des vers corrigés de *Zaïre*. Le procédé désarma l'acteur, qui céda. La quatrième représentation ne fut pas un succès, mais un triomphe. On pleurait, on trépignait, le public ne se tenait plus et ovationna l'auteur : « Je parus dans une loge et tout le parterre me battit des mains. Je rougissais, je me cachais, mais je serais un fripon si je ne vous avouais pas que j'étais sensiblement touché. Il est doux de n'être pas honni dans son pays. » Deux jours plus tard, Voltaire expliqua au *Mercure de France* que *Zaïre* était « la première pièce dans laquelle j'ai osé m'abandonner à toute la sensibilité de mon

cœur ». Modestement, il reconnaissait sa dette à l'égard des interprètes. Dufresne avait composé un excellent Orosmane et les « grands yeux noirs » de Jeanne Gaussin, bouleversante Zaïre, entrée à la Comédie-Française depuis un an à peine, avaient fait merveille.

Nous sommes vers l'an 1249, au temps de saint Louis, à Jérusalem, où règne le sultan Orosmane, passionnément épris de Zaïre, jeune captive qui a grandi dans la foi musulmane et qu'il est sur le point d'épouser, lorsque revient de France le chevalier Nérestan, libéré sur parole pour réunir la rançon des prisonniers. Le sultan libère cent chevaliers, mais en excepte le vieux Lusignan, le dernier des souverains chrétiens de Jérusalem. Celui-ci, à une cicatrice de Nérestan et à la croix que porte Zaïre — la « croix de ma mère », promise à une belle fortune dans le mélodrame romantique — reconnaît ses enfants qu'il croyait morts. Mourant, il presse la jeune fille de revenir à la foi de ses pères. Elle promet à Nérestan de recevoir le baptême et de différer son mariage avec un infidèle, à qui elle tait la vérité, éveillant ainsi la jalousie du sultan. Une lettre équivoque de Nérestan, interceptée, où le chevalier demande un rendez-vous, confirme ses soupçons. Dans la nuit, il guette. Zaïre paraît, appelle Nérestan. Se croyant trahi, Orosmane poignarde Zaïre et, revenu de son erreur, se tue sur son corps après avoir accordé la liberté à tous les chrétiens.

Reconnaissances, méprise, pathétique, rien ne manquait pour obtenir un succès lacrymal et l'amour, en effet, était cette fois bien présent, non pas galant et convenu, mais passionné et furieux, tel que devait l'éprouver un Othello selon les stéréotypes. On songerait naturellement à Othello, mais la différence est sensible : la jalousie est dans la nature du Maure shakespearien, qui agit selon son caractère et non par ignorance, et Zaïre est plus proche de Bérénice ou d'Andromaque que de Desdémone.

Ce drame passionnel avait aussi l'ambition de confronter deux civilisations, les costumes, les turbans et quelques mots — sérail, soudan, calife — créant vaille que vaille une couleur locale que ne confirment ni le ton ni le langage : Orosmane est un seigneur racinien, un « sultan poli par l'amour », comme dit le titre d'une parodie, un Louis XIV basané. L'opposition entre deux religions est en revanche, autant que l'amour, au centre du drame. Dès la première scène, Zaïre fait procéder la foi du hasard de la naissance : « J'eusse été près du Gange esclave des faux dieux, / Chrétienne dans Paris, musulmane en ces lieux. » Vertus et mérites ne dépendent pas du culte qu'on professe. Orosmane est brave, noble, généreux, magnanime : « S'il était chrétien, que serait-il de plus ? »

Le christianisme est cependant exalté dans une magnifique tirade du vieux Lusignan évoquant, pour convaincre sa fille de revenir aux siens, le sang des martyrs et ce lieu même, Jérusalem, où Dieu est mort pour les hommes : « Mon Dieu ! j'ai combattu soixante ans pour ta gloire... » Le morceau est émouvant, d'un accent sincère dans la bouche d'un Croisé, et touchera toujours Chateaubriand, mais les chrétiens, non les infidèles, font preuve de fanatisme :

Tes frères, ces martyrs égorgés à mes yeux,
T'ouvrent leurs bras sanglants, tendus du haut des cieux ;
Ton Dieu que tu trahis, ton Dieu que tu blasphèmes,
Pour toi, pour l'univers, est mort en ces lieux mêmes ;
Et tu n'y peux rester, sans renier ton père,
Ton honneur qui te parle, et ton Dieu qui t'éclaire.

Nérestan est plus intransigeant encore et accable la malheureuse Zaïre, déchirée entre son père, son frère et sa passion : « Opprobre malheureux du sang dont vous sortez, / Vous demandez la mort, et vous la méritez. » Dans cette mort, il veut voir la vengeance divine et jette à Orosmane : « Hélas ! elle offensait notre Dieu, notre loi ; / Et ce Dieu la punit d'avoir brûlé pour toi. » Zaïre n'est pas martyre consentante de sa foi, mais victime du fanatisme, et l'on comprend mal comment on pourra parfois juger la pièce assez religieuse pour la jouer en remplacement de *Polyeucte*. Voltaire s'est défendu de toute intention philosophique — « J'ai prétendu faire, dit-il en décembre, une tragédie tendre et intéressante et non pas un sermon » — et y a réussi, sauf que plane sur la tragédie le Dieu invisible et jaloux. Le poète Jean-Baptiste Rousseau ne manquera pas, venimeux, de dénoncer le scandale de « cette monstrueuse tragédie... mélange odieux de piété et de libertinage » : « Le sentiment qui y règne d'un bout à l'autre, tend seulement à faire voir que tous les efforts de la grâce n'ont aucun pouvoir sur nos passions. Ce dogme impie, et aussi injurieux au bon sens qu'à la religion, fait l'unique fondement de sa fable. » Reste que, pour les spectateurs, le touchant et le pathétique l'emportent. Dans sa dénonciation des effets pernicieux du théâtre, un autre Rousseau — Jean-Jacques — rendra, malgré lui, un hommage à *Zaïre* : « Je serais curieux de trouver quelqu'un, homme ou femme, qui s'osât vanter d'être sorti d'une représentation de *Zaïre* bien prémuni contre l'amour. (...) De toutes les tragédies au théâtre, nulle autre ne montre avec plus de charmes le pouvoir de l'amour et l'empire de la beauté. » Publiée en 1733, *Zaïre* sera traduite dans toutes les langues. Plus que jamais, Voltaire règne sur la scène.

Pour laisser le public sur sa faim, il suspendit la pièce après la dixième représentation, mais la redonna vingt et une fois de novembre 1732 à janvier 1733. Il a aussi obtenu que *Zaïre* serait jouée devant la cour. Le séjour de Voltaire à Fontainebleau a inspiré

à Alexis Piron — présent lui aussi dans l'espoir de placer son *Gustave Wasa* — une jolie scène qui montre le courtisan en action, papillonnant de l'un à l'autre et quêtant les appuis :

Je regardais encore hier à mon aise Voltaire roulant comme un petit pois vert à travers les flots de Jeanfesse quand il m'aperçut. « – Ah ! bonjour, mon cher Piron, que venez-vous faire à la cour ? J'y suis depuis trois semaines, on y joua l'autre soir ma *Mariamne*, on y jouera *Zaïre* ; à quand *Gustave* ? Comment vous portez-vous ?... Ah ! monsieur le duc, un mot, je vous cherchais ! » Tout cela dit l'un sur l'autre, et moi resté planté là pour reverdir, si bien que ce matin, l'ayant rencontré, je l'ai abordé en lui disant : « Fort bien, monsieur, et prêt à vous servir. » Il ne savait ce que je lui voulais dire, et je l'ai fait ressouvenir qu'il m'avait quitté la veille en me demandant comment je me portais, et que je n'avais pas pu lui répondre plus tôt.

Après que *Zaïre* eut quitté la Comédie-Française, on la joua en privé chez M^{me} de Fontaine-Martel, chez qui logeait Voltaire, et il y fit Lusignan avec une ferveur qui fit pleurer à chaudes larmes. C'est un rôle qu'il jouera souvent par la suite, de plus en plus ressemblant à son héros moribond à mesure qu'il avançait en âge, et, paraît-il, vraiment émouvant. Il y a chez lui une corde sensible qui vibre aux fortes émotions et ses pièces ne sont nullement écrites avec le détachement du créateur purement intellectuel. Même spectateur, raconte son secrétaire Longchamp, il était gagné par la passion et, oubliant où il se trouvait, il vivait l'action comme s'il y participait :

Il était un peu désagréable de se trouver à côté de lui aux représentations, parce qu'il ne pouvait se contenir quand il était vivement ému. Tranquille d'abord, il s'animait insensiblement ; sa voix, ses pieds, sa canne, se faisaient entendre plus ou moins. Il se soulevait à demi de son fauteuil, se rassoyait ; tout à coup il se trouvait droit, paraissait plus haut de six pouces qu'il ne l'était réellement. C'était alors qu'il faisait le plus de bruit. Les acteurs de profession redoutaient même, à cause de cela, de jouer devant lui.

M^{me} de Fontaine-Martel s'éteignit le 22 janvier 1733, non sans avoir causé quelque embarras à son hôte. Fidèle à ses principes, elle entendait partir comme elle avait vécu, sans laisser un sou à ses domestiques et déshéritant de son mieux sa fille unique, mais aussi sans les secours d'une religion à laquelle elle ne croyait pas. Gênant : ne dirait-on pas que c'était Voltaire, l'impie notoire, qui l'avait pervertie ? Il s'efforça donc de la faire mourir « dans les règles » et elle consentit à lui faire plaisir : « Quand ce comédien de Saint-Eustache, raconte-t-il en janvier 1733, lui demanda tout haut si elle n'était pas bien persuadée que son Dieu, son créateur était dans l'eucharistie, elle répondit, *ah, oui !* d'un ton qui m'eût fait pouffer de rire dans des circonstances moins lugubres. »

Voltaire pratiquait avec maestria l'art de se mettre tout le monde à dos. Affaire de tempérament : idées reçues et préjugés le démangent comme un eczéma. Vers la fin de 1732, il s'est mis à bâtir un *Temple du goût*, moitié vers, moitié prose, qui sort en mars de l'année suivante.

À première vue, ce n'était qu'un exercice badin, mais il aurait dû se souvenir, lui le premier, que la gent littéraire a l'épiderme sensible. Dans cette allégorie, Voltaire se met en chemin vers le temple du Goût, rencontrant d'abord, loin du lieu sacré, les pédants, les érudits poussiéreux, les commentateurs, « Gens hérissés de savantes fadaïses, / Le teint jauni, les yeux rouges et secs, / Le dos courbé sous un tas d'auteurs grecs, / Tous noircis d'encre et coiffés de poussière », puis un mécène ventru sans goût ni discernement, puis des musiciens italiens menant un « sabbat » et disant du mal du grand Lully. En vue du temple, le voyageur découvre une élégante architecture : « Il n'a rien des défauts pompeux / De la chapelle de Versailles, / Ce colifichet fastueux. » Sur le seuil, la Critique refoule les prétendus beaux esprits et ferme la porte au nez de Jean-Baptiste Rousseau, satirique et calomniateur aux « vers tudesques ». Au contraire, on salue le sage Fontenelle, qui siège entre Lucrèce et Leibniz, tandis que, devant l'autel, Rollin dicte des leçons à la jeunesse, Pellissier chante, la Sallé danse, Le Puget et Poussin peignent avec Lebrun et Lesueur, aux côtés de M^{lle} Lecouvreur, l'actrice privée de sépulture par « les saintes rigueurs d'un préjugé cruel ». Point de place pour les Benserade, Pellisson, Segrais, Saint-Evremond, Balzac et autres Voiture, mais on accueille l'aimable Chaulieu et le bon La Fare, inoffensifs libertins. Honneur aux protecteurs des arts, surtout Colbert qui encouragea Boileau, alors que « le cardinal de Richelieu au contraire fut jaloux du grand Corneille, et au lieu de s'en tenir comme il devait à protéger les beaux vers, il s'amusa à en faire de mauvais ». On admire Lully et Campra, la fontaine de Jean Goujon, le portail de Saint-Gervais, le dessin de Versailles rectifié, « afin qu'on n'ait point à la fois, en France, un chef-d'œuvre de mauvais goût et de magnificence ». Rabelais et Marot ont été réduits à cinq ou six feuilles, Bayle à un seul tome. Les vrais grands hommes — La Bruyère, Fénelon, Bossuet, Corneille, Racine, Molière, Boileau —, ne cessent, modestes, de corriger et polir leurs ouvrages. Les salles de spectacle sont enfin dignes des chefs-d'œuvre qu'on y représente, Paris embelli a des fontaines et l'eau courante comme à Londres...

Avait-il imaginé le tollé qu'il soulèverait ? Cet iconoclaste, ce vandale, cet effronté s'arrogeait le droit de juger de tout en arbitre souverain, massacrait les statues, plaçait le digne Rollin à côté d'un chanteur d'opéra, d'une danseuse et d'une comédienne, célébrait le déisme de Chaulieu, de La Fare, de Ninon de Lenclos. Jamais on

n'avait rien vu de pareil. On parlait d'une lettre de cachet, de la Bastille et parodies, critiques, pamphlets furibonds de fuser de partout.

Voltaire a bien dû se rendre à l'évidence. Première précaution : il crie à tue-tête qu'on a imprimé malgré lui « cette bagatelle ». Ensuite, préparer d'urgence une édition amendée. Et la « petite chapelle » devient bientôt « une cathédrale ». En avril, « ce bordel de Temple » est communiqué au censeur Crébillon, qu'il faut presser un peu, de crainte qu'il ne laisse dévorer son manuscrit par les innombrables chats que le grand tragique ramassait dans les rues.

Il a fait de son mieux pour apaiser les autorités, mais on commence à en avoir assez des frasques de M. de Voltaire : au début de mai, l'impression est arrêtée et Voltaire glapit qu'on le persécute pour ce malheureux *Temple* « comme on aurait poursuivi Calvin pour avoir abattu une partie du trône du pape ». Il se résigna donc à publier à Amsterdam une édition édulcorée qui parut en juillet et où il avait fait toutes les concessions convenables.

Après le décès de M^{me} de Fontaine-Martel, Voltaire s'installe rue de Longpont, non loin de ce portail de Saint-Gervais, un des rares morceaux d'architecture dont il avait dit du bien dans *Le Temple du Goût*. Vilain quartier, vilaine rue et vilaine maison, mais où il est bien placé pour surveiller les opérations du commerce des grains montées avec Demoulin, son homme d'affaires, qui le loge et le nourrit en contrepartie des sommes qu'il lui a avancées. « J'y suis, dit-il, plus étourdi du bruit des cloches qu'un sacristain, mais je ferai tant de bruit avec ma lyre que le bruit des cloches ne sera plus rien pour moi. » Incorrigible ! Il brocante pour monter son ménage, souffre « comme un damné » et travaille.

Car il a, comme toujours, plusieurs fers au feu, se sent « en mal d'enfant », impatient de confirmer sa réputation après *Zaire*, et mène son affaire au pas de charge. Commencée en janvier 1733, achevée fin mars, son *Adélaïde du Guesclin* est lue en public en juin et en juillet : « Je lus hier *Adélaïde*. Je n'ai jamais tant pleuré ni fait pleurer. » En novembre, elle est en répétition, mais il corrige encore, car il n'est pas rassuré. Il s'agissait d'un sujet national, Voltaire s'inspirant d'un fait historique déniché dans une *Histoire de Bretagne* et transposé au temps de la guerre de Cent Ans. Allié avec les Anglais, le duc de Vendôme a pris Cambrai, sauvant la vie d'Adélaïde du Guesclin, nièce imaginaire du grand connétable. Hélas, elle aime Nemours, frère de Vendôme, demeuré fidèle au dauphin de France. Nemours met le siège devant Cambrai. Vendôme le fait prisonnier et, dévoré de jalousie, ordonne à Coucy

de le faire exécuter. Prenant soudain conscience de l'horreur de ce fratricide, il envoie un contrordre quand retentit le canon annonçant la mort de Nemours... Coup de théâtre : le brave Coucy n'a pas obéi. Vendôme cède Adélaïde à Nemours et revient sous les étendards de France.

Adélaïde était une héroïne dans la ligne de Zaire, touchante et souffrante : « La passion, assure Voltaire, occupe toute la pièce d'un bout à l'autre. » Peut-être, mais *Adélaïde* n'était pas *Zaire*, bien qu'elle ait eu, score honorable, onze représentations.

Le public n'a pas vraiment suivi. On n'a pas aimé un prince du sang en assassin, ni Nemours paraissant le bras en écharpe, ni le coup de canon. La pièce, avouera Voltaire trente ans plus tard, « fut sifflée dès le premier acte (...) et lorsqu'à la fin le duc de Vendôme disait, *Es-tu content, Coucy ?* plusieurs bons plaisants crièrent, *coussi-coussi* ». Il retira sa pièce.

Infatigable, Voltaire saute d'un sujet à un autre. Pourquoi ne pas essayer un opéra ? Il aura toujours sur le genre des opinions qui dépendent de son humeur et du musicien avec lequel il travaille. Tantôt, bien disposé, il admire « le beau monstre de l'opéra », tantôt dénigre « un monstre qui [le] révolte », fait d'une « douzaine d'ariettes fredonnées par des eunuques ». En avril-mai 1733, songeant au chevalier de Brassac pour la musique, il compose un « opéra égyptien », *Tanis et Zélide, ou les Rois pasteurs*. Cela ne donnait pas grand-chose. Zélide, reine de Memphis, échappe à l'emprise des prêtres grâce au berger Tanis, qui se révèle être fils d'Isis et d'Osiris. C'était une peinture d'un clergé obscurantiste et ambitieux : « Que nos secrets impénétrables / D'une profonde nuit soient à jamais voilés : / Plus ils sont inconnus, plus ils sont vénérables / À nos esclaves aveuglés. » Quelques décennies plus tard, La Harpe jugera cela « tout à fait révolutionnaire ». Cet opéra, dit-il, « ressemble parfaitement aux chants patriotiques du 10 août et du 2 septembre ».

Le second essai fut entrepris à la demande d'un compositeur d'une autre envergure, Jean-Philippe Rameau. Le livret de *Samson* est achevé en décembre, et c'était encore un thème « philosophique » traité dans ce que Voltaire appelle « une tragédie dans le goût de l'antiquité ». Le sujet était bien connu, mais Voltaire y insérait quelques propos libertaires. En 1791, lors de la translation de ses restes au Panthéon, on chantera le chœur de l'opéra, mis en musique par Gossec : « Peuple, éveille-toi, romps tes fers... »

Comme toujours, surtout lorsqu'il s'agit de Voltaire, on chipote, on épiluche. En septembre 1734, M^{me} Du Châtelet s'en amuse : « Il

n'est pas encore bien sûr que nous ayons *Samson* cet hiver ; la Sorbonne l'examine, on dit que l'on y attribue les miracles de Moïse à Samson et que le feu du ciel qui désola la contrée des Philistins tomba premièrement sur la gauche, au lieu que dans l'opéra on le fait commencer par la droite, ce qui, comme vous sentez bien, est une grande hérésie ; de plus, il n'ébranle qu'une colonne pour faire tomber le temple de Dagon, et dans l'Écriture il en ébranla deux ; vous sentez bien que cela ne peut pas passer dans un État bien policé. » Elle raille, mais voyait juste. La collaboration prévue n'aboutit pas, Voltaire se reconnaissant du reste peu de talent pour le genre, et *Samson*, qui traînera jusqu'en 1736, ne connut jamais, pas plus que *Tanis et Zélide*, les honneurs de la scène.

*

Au temps où il vivait en Angleterre, Voltaire s'était promis de faire quelque jour un « compte rendu » de son voyage. Vers la fin de son séjour, il a commencé à rédiger, en anglais, quatorze « lettres » sur les vingt-quatre que comptera le recueil complet. Revenu en France, il a laissé sommeiller ces pages, préoccupé d'abord de reprendre sa place sur la scène. Mais en novembre 1731, il s'intéresse de nouveau à ses « lettres sur les Anglais » et, sans cesser de composer des tragédies, il les reprend l'année suivante, récrit en français les pages écrites en anglais et compose de nouvelles lettres, qu'on traduira en anglais, où il aborde la philosophie et les sciences. Quand il songe à publier, il prévoit de le faire simultanément en France et en Angleterre. L'éditeur anglais, comme de juste, privilégie la version anglaise, qui sortira la première. En France, Voltaire a confié son texte au libraire Jore. Il y a donc, coup sur coup, trois versions de l'œuvre : les *Letters concerning the English nation*, publiées à Londres en août 1733, les *Lettres écrites de Londres sur les Anglais*, prétendument imprimées à Bâle, en réalité à Londres elles aussi, qui sortent de presse en septembre, enfin les *Lettres philosophiques*, avec Amsterdam pour lieu fictif, que Jore publiera en 1734.

Si Voltaire n'a pas rencontré de difficultés en Angleterre, il n'en va pas de même en France, où l'on est beaucoup plus sourcilieux sur ce genre d'écrits. Il a lu au cardinal de Fleury des passages prudemment choisis pour ne pas « effaroucher sa dévote et sage Éminence » — « le pauvre homme, ricane-t-il, ne sait pas ce qu'il a perdu » —, et il croit à une permission tacite qu'il obtiendrait sans doute au prix de certaines atténuations. Confiant, il s'est lancé avec

Jore et signe avec lui un contrat à compte d'auteur. Jore flaire la bonne affaire et se frotte les mains. Une seule condition : il attendra la sortie des deux éditions londoniennes avant de donner la sienne.

En mai 1733, corrigeant les épreuves de Jore et jugeant qu'après tout, « le siècle est philosophe », et quelque mauvais génie aussi le poussant, il écrit à un ami : « Me conseilleriez-vous d'y ajouter quelques petites réflexions détachées sur les *Pensées* de Pascal ? Il y a déjà longtemps que j'ai envie de combattre ce géant. (...) Je m'y prendrai avec précaution, et je ne critiquerai que les endroits qui ne seront point tellement liés avec notre sainte religion qu'on ne puisse déchirer la peau de Pascal sans faire saigner le christianisme. » Ce sera son « petit anti-Pascal ». En effet, il n'aime pas « ce misanthrope chrétien », ce janséniste qui a dit tant de mal de la nature humaine, mais quelle mouche le pique de s'en prendre à un texte vieux de soixante ans et de fourrer Pascal dans des lettres anglaises où il n'avait rien à faire ?

Les *Lettres philosophiques* comptaient donc désormais vingt-cinq lettres. Les sept premières abordent les questions religieuses. Voltaire a rencontré un bienveillant Quaker qui l'a éclairé sur les pratiques de sa secte. Ces gens-là, qui se disent chrétiens, ne font pourtant pas grand cas des sacrements, tous d'invention humaine : « Nous ne pensons pas que le christianisme consiste à jeter de l'eau froide sur la tête, avec un peu de sel. » Non-conformistes, mais sages, vertueux, qui se passent de prêtres parce qu'ils croient à « une révélation immédiate ». Leur fondateur, George Fox, était bien une sorte d'illuminé, non pas imposteur mais « de mœurs irréprochables et saintement fou » — comme le Christ ? — qui prêchait en grimaçant, en tremblant, en bégayant, en parlant du nez, bientôt imité par ses disciples, dont l'un, Guillaume Penn, s'en fut en Amérique créer un État fondé sur la liberté de conscience et l'égalité. D'abord vus un peu comme des bêtes curieuses — ils portent un habit de cuir, saluent en gardant leur chapeau sur la tête et tutoient tout le monde —, ils ne tardent pas à éveiller l'intérêt par leur simplicité et leur sincérité. Impensable en France, mais « un Anglais, comme homme libre, va au Ciel par le chemin qui lui plaît ». Il y a même des ariens ou des sociniens, qui ne croient pas à la Trinité, conviction selon la raison. À la Bourse de Londres, haut lieu des affaires et du commerce, juifs, mahométans et chrétiens se côtoient sans que le pluralisme religieux fasse tort à personne. La raison ? « S'il n'y avait en Angleterre qu'une religion, le despotisme serait à craindre ; s'il y en avait deux, elles se couperaient la gorge ; mais il y en a trente, et elles vivent en paix et heureuses. » La tolérance est leur règle et leur loi, et c'est sagesse. À quoi servent les querelles religieuses et toutes les sectes aujourd'hui oubliées qui

se sont déchirées pendant des siècles : « Les sectes vieillissent comme les hommes. »

De la huitième à la dixième lettre, on traite de la politique et d'un gouvernement « où le prince, tout-puissant pour faire du bien, a les mains liées pour faire le mal » : parlementarisme, balance des pouvoirs, société ouverte et libérale où les aristocrates n'ont pas honte de se rendre utiles, égalité devant l'impôt, une paysannerie florissante, un commerce prospère. Les Anglais, sagement, ne croient pas devoir abandonner à Dieu le soin de les protéger de la petite vérole. La onzième lettre fait donc l'apologie de l'inoculation, enseignée par lady Mary Wortley Montagu, et la reine elle-même a consacré cette pratique qui sauve chaque année des centaines de vies.

De la douzième à la dix-septième lettre, on passe à la philosophie et aux sciences. Francis Bacon est salué comme « le père de la philosophie expérimentale », comme il le sera toujours par l'*Encyclopédie*. John Locke, l'auteur d'un capital essai sur l'entendement humain, donne lieu à des propos plus risqués. C'est lui qui a mis fin au « roman de l'âme », répété de Platon et des Pères de l'Église à Descartes et Malebranche. Ruinant la fable des idées innées, il a montré, au grand scandale des théologiens, que nos idées nous viennent par les sens et soutenu que Dieu peut communiquer la pensée à la matière, ce qui, chez Voltaire, ne mène nullement à l'athéisme, puisque c'est l'Être suprême qui insuffle ce pouvoir à la matière et il n'est pas prêt de croire, comme fera Diderot, au passage *motu proprio* de la matière brute à la matière organisée. Dangereux ? Allons donc ! « Ce n'est ni Montaigne, ni Locke, ni Bayle, ni Spinoza, ni Hobbes, ni milord Shaftesbury, ni M. Collins, ni M. Toland, etc., qui ont porté le flambeau de la discorde dans leur patrie ; ce sont, pour la plupart, des théologiens qui, ayant eu d'abord l'ambition d'être chefs de secte, ont eu bientôt celle d'être chefs de parti. »

Comparera-t-on Descartes et Newton ? Le premier, avec son esprit de système, s'est trompé à peu près sur tout, le second « apprit aux hommes de son temps à raisonner ». Il a découvert et expliqué les lois de la pesanteur, montré un univers admirablement réglé par la providence divine, décomposé le prisme de la lumière, inventé une nouvelle chronologie. Audacieux : la France avait mis cinquante ans à assimiler Descartes et en mettra cinquante autres à assimiler Newton. De la dix-huitième à la vingt-quatrième lettre, Voltaire traitait de la tragédie, de la comédie et de la poésie, mais aussi de « la considération qu'on doit aux gens de lettres » et du rôle des académies. La vingt-cinquième enfin examinait les décourageantes

réflexions de Pascal, le « misanthrope sublime » qui « dit éloquentement des injures au genre humain », réhabilitait le « divertissement » exécuté du janséniste, affranchissait les esprits de l'angoisse existentielle, de la hantise du péché originel, de l'obsession du salut, défendait le droit à un bonheur *hic et nunc* et la confiance dans l'action humaine. Car Voltaire parie, non plus sur l'au-delà, mais sur les valeurs terrestres, et refuse de voir en l'homme le « monstre incompréhensible » dont les *Pensées* rabaissait l'orgueil en le rejetant à sa poussière. Contre Pascal, il soutient que « l'homme paraît être à sa place dans la nature », qu'il « est ce qu'il doit être », et que qui n'aime pas les hommes ne saurait aimer Dieu. Dans son esprit, la prédestination est une doctrine monstrueuse, il le répétera dans son *Traité de métaphysique* : « Pascal regarde le monde entier comme un assemblage de méchants et de malheureux, créés pour être damnés, parmi lesquels cependant Dieu a choisi de toute éternité quelques âmes, c'est-à-dire une sur cinq ou six millions pour être sauvée. » Une telle doctrine est faite pour rendre Dieu haïssable.

Tout n'était pas neuf dans les *Lettres philosophiques*, mais le ton l'était, avec sa désinvolture affichée, son irrespect pour le sacré et les articles de la foi, un style bref, mordant, ironique — ce qu'il fallait pour vulgariser dans un large public les principes de la science expérimentale et de la tolérance. Si l'œuvre ne pouvait déplaire aux Anglais, qui s'y voyaient amplement loués, elle devait s'entendre, de l'autre côté de la Manche, comme une critique continue de la France théologique et politique. C'est bien pourquoi, le temps passant, Voltaire s'inquiète. Après la préface de *Zaire et Le Temple du Goût*, publiés sans permission, il récidivait et le garde des Sceaux tempête : on n'en finirait donc jamais avec ce Voltaire ! Le philosophe recommande donc à Jore de cacher soigneusement son édition et d'attendre le moment favorable. Mais en même temps, il en confie un exemplaire à un libraire parisien, François Josse, qui, alléché par la perspective du profit, s'apprête à publier les *Lettres*. Fin mars 1734, l'édition française de Londres se répand, Josse lance sa contrefaçon. Jore se voit pris de vitesse, lésé dans ses intérêts et diffuse en avril. Dans l'immédiat, il s'en tire avec quatorze jours de Bastille, mais la note définitive sera plus salée : le 23 octobre 1734, il perd sa maîtrise de libraire et d'imprimeur. Certains lecteurs, comme Mathieu Marais, se déclarent outrés des audaces de l'écrivain :

J'ai vu les *Lettres philosophiques* de Voltaire. Il n'y a point de termes pour exprimer l'insolence de cet ouvrage qui attaque tout, depuis le cèdre jusqu'à l'hysope. Le ciel, la terre, les nations, les conditions, tout passe par ses mains impies et impudentes. Il veut parler de géométrie, d'astronomie et rejette bien tout notre

Descartes pour lui préférer Newton. C'est là le moindre ; il a voulu critiquer Pascal pour se donner un relief et il tombe dans une irréligion continuelle. (...) Le dialogue sur les Quakers (...) détruit le baptême et tous les sacrements ; et pour la Trinité, il n'en parle que comme d'un dogme de saint Athanase.

Le 10 juin, ce que Voltaire appelle ironiquement « les lettres philosophiques, politiques, critiques, poétiques, hérétiques et diaboliques » sont lacérées et brûlées au pied du grand escalier du Palais de justice.

Cette œuvre provocante eut un curieux destin. Après quelques réimpressions pirates, elle disparut jusqu'au titre. Voltaire ne pouvait songer à publier sous un nom un texte officiellement condamné. Comme Médée avait dépecé le vieil Éson, il le dépeça lui-même et dissémina les morceaux dans ses mélanges et ses œuvres alphabétiques. C'est au début du vingtième siècle seulement que l'ouvrage retrouva enfin son unité. Long purgatoire, mais c'est avec les *Lettres philosophiques* qu'était né le Voltaire appelé à survivre — celui qui est toujours le nôtre. Le chemin est long encore à parcourir, mais il est déjà le combattant de la tolérance, de la liberté de penser. Il ignore encore le sort de ses innombrables écrits. Avec le temps, on verra les genres nobles — la poésie épique, la tragédie, l'histoire — s'amenuiser dans les mémoires, où survivront au contraire ses contes, dont il faisait peu de cas, et l'image du lutteur. À mesure que son œuvre proprement littéraire trouvera moins de lecteurs véritables, croîtra au contraire son statut mythologique.

Épilogue. L'éditeur des *Lettres philosophiques* mis sous les verrous, qu'attendait-on pour coffrer aussi l'auteur ? Rien, mais la chance était avec lui.

Voltaire avait aidé au mariage de son ami le duc de Richelieu avec M^{lle} de Guise et était invité à la cérémonie à Montjeu, près d'Autun, où il se rend au début d'avril. Il est d'humeur facétieuse et donne à la mariée le conseil de vivre avec son époux plutôt comme des amis que comme des amants ; au marié, séducteur impénitent, de réserver, au moins pendant quelque temps, une place à la fidélité conjugale.

Quand il apprend ce qui arrive à ses *Lettres*, il proteste de son innocence auprès de Fleury et du ministre Maurepas. Ce livre, on l'a fait paraître à Londres sur le bruit de sa mort, et on a pris en France le temps de son absence de Paris pour le débiter. Rien n'y fait : « Tout se déchaîne contre moi », constate-t-il. Un ordre d'arrestation a été lancé le 3 mai. Heureusement, un ami a dépêché d'urgence un messenger : lorsque la maréchaussée se présente à

Montjeu pour le cueillir et l'incarcérer au château d'Auxonne, il n'est plus là. Rares sont ceux qui savent qu'il s'est réfugié en Champagne, à Cirey, où l'abritera la marquise Émilie Du Châtelet, avec qui il passera les quinze prochaines années de sa vie. Mais ceci est une autre histoire.

Prix de l'Académie en 2006

Palmarès

Prix Émile Polak

Biennal. Destiné à un poète de nationalité belge de moins de trente-cinq ans à l'expiration de la période biennale. Le jury était composé de François Emmanuel, Yves Namur et Marc Wilmet.

Le lauréat :

Fabien Abrassart pour son recueil de poèmes *La Part de personne* (Éditions Le Taillis Pré, 2006).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Déjà titulaire, en 2003, du prix Nicole Houssa pour *La Chose humaine*, Fabien Abrassart est à présent proposé pour le prix Polak. C'est que *La Part de personne* répond parfaitement à la vocation du poème en prose, à savoir un poème, comme le définit Suzanne Bernard, où “ la force poétique ne vient pas d'une incantation mesurée, mais d'une synthèse illuminatrice ”.

La Part de personne est un livre dense et parfois complexe, un espace vrai où Nietzsche, Pascal, Baudelaire, Celan et quelques autres sont ici en voisins. Mais qu'on ne s'y trompe pas, il ne s'agit pas d'une poésie “ intellectuelle ” ou “ philosophique ” ; la langue est ici concrète, au ras de la vie même.

Une fois encore, il s'agit plutôt d'un périple initiatique au vif du langage et le but ultime de l'auteur est peut-être d'approcher la question de Pascal : “ Quelle chimère est-ce donc que l'homme ? Quelle nouveauté, quel monstre, quel chaos, quel sujet de contradiction, quel prodige ! ”

C'est cette maîtrise et cette force de langage que les membres du jury ont souhaité récompenser. »

Prix Emmanuel Vossaert

Biennal. Destiné à un écrivain belge pour un ouvrage en prose ou en vers, et plus spécialement, pour un essai de caractère littéraire. Le jury était composé de Paul Delsemme, Philippe Jones et Raymond Trousson.

La lauréate :

Valérie André pour son édition critique des *Souvenirs d'une actrice* de Louise Fusil (Éditions Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des Correspondances, mémoires et journaux », 2006).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Les recherches de l'auteur sur Jean-Baptiste Louvet, dont elle avait déjà publié les mémoires précédemment, lui ont fait découvrir ceux de la comédienne Louise Fusil, honteusement défigurés et amputés par Paul Ginisty en 1904. Voici qu'elle publie une édition critique de ces *Souvenirs d'une actrice*, souvent cités par les contemporains de l'auteur et par les historiens du vingtième siècle. Sa riche introduction rappelle les incidences de la vie politique sur le monde dramatique de l'époque, marquée par la libéralisation des théâtres. Elle s'efforce de retracer le parcours biographique de la comédienne. Entreprise peu aisée puisque, contrairement à ce qu'elle laisse entendre, Louise Fusil n'a à aucun moment occupé le devant de la scène et que les biographes du temps sont fort peu diserts à son sujet. Ces «Mémoires» possèdent des qualités littéraires indéniables et se révèlent un document de choix pour l'étude des conditions de vie des comédiens à la fin du dix-huitième siècle et un témoignage privilégié sur l'évolution des modes et l'art de la scène. Les travaux de Valérie André, chercheur qualifié du FNRS et maître de conférence de l'ULB, relèvent d'une érudition sûre et patiente, qui n'exclut pas le talent de l'expression écrite ni l'ouverture de perspectives. À la qualité de l'information, Valérie André joint les agréments d'une écriture claire et attachante. Ces qualités la signalent comme une lauréate exemplaire du Prix Vossaert. »

Prix Félix Denayer

Annuel. Destiné à récompenser un auteur belge pour l'ensemble de son œuvre ou pour une œuvre en particulier. Le jury était composé de Jean-Baptiste Baronian, Georges-Henri Dumont et François Emmanuel.

La lauréate :

Véronique Bergen pour son roman *Kaspar Hauser ou la phrase préférée du vent* (Denoël, 2006).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« À partir du mystère de la disparition, en 1812, de l'héritier de la Maison de Bade et de l'arrivée inexplicquée à Nuremberg, en mai 1828, d'un jeune homme inconnu venu on ne savait d'où, Véronique Bergen aurait pu écrire un roman historique. C'est tout autre chose qu'elle a réalisé. En philosophe du langage autant qu'en romancière, elle donne la parole aux *dramatis personae* : Kaspar Hauser, aux prises avec " l'apprentissage tardif de nos catégories mentales " ; sa mère Stéphanie de Beauharnais, épouse du Grand Duc de Bade; la machiavélique comtesse de H. à l'origine du complot; le nommé Feuerbach, le tuteur; l'assassin sur commande et même un cheval !

« C'est cette reconstitution polyphonique que je vous livre ici, écrit la narratrice, ma voix ne sourdant que dans les blancs qui séparent les chants. Sachez seulement que l'éclairage mutuel que s'apportent les voix visait à pénétrer ce que Goethe voyait comme le creuset de toutes les couleurs et ce que je perçois comme l'ombilic de l'existence : le rouge incandescent que rend possible tout ce qui est. Kaspar est ce qui, en nous, sommeille tant que nous faisons corps avec le monde... » Le résultat est d'une inventivité et d'une beauté exceptionnelles. »

Prix André Praga

« Biennal. Destiné à l'auteur belge d'une œuvre théâtrale créée à la scène ou à la télévision. Le jury était composé de Françoise Mallet-Joris, Roland Beyen et Jacques De Decker.

Le lauréat :

Paul Émond pour sa pièce *Le Sourire du diable* (Lansman Éditeur).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Romancier, essayiste, Paul Émond est devenu, depuis sa première pièce, *Les Pupilles du tigre*, qui date de 1984, l'un de nos dramaturges les plus féconds et les plus fascinants. Son esthétique théâtrale à la fois rigoureuse et joueuse, grave et ludique, se développe surtout dans des comédies ironiques que l'on ne peut que situer dans l'orbite d'un Kundera, ses *Inaccessibles amours* ne sont-ils d'ailleurs pas un clin d'œil aux *Risibles amours* de ce dernier ? De *Caprices d'images* à *Grincements et autres bruits*, de *Malaga* aux *Îles flottantes*, son œuvre avance, avec une rare cohérence, sur

la voie d'une dramaturgie intelligente et inventive, où la comédie sert de révélateur des aberrations publiques et des malentendus privés. Il semble que dans cet itinéraire *Le Sourire du diable* — qui vient d'être créée à l'Atelier Théâtral de Louvain — soit un jalon essentiel. Pièce plus franchement politique que les précédentes, elle traite des aléas que comportent les relations entre un intellectuel et le pouvoir. L'œuvre est notamment nourrie du long séjour de l'auteur en Tchécoslovaquie dans les années soixante, au cours duquel il rencontra sa femme Maya Polackova, mais aussi d'une réflexion sur les ambiguïtés de la démocratie technocratique. Empreinte de poésie, très habilement construite, stimulante pour le metteur en scène et les acteurs, cette pièce intelligente et grinçante s'imposait au palmarès du prix Praga. »

Prix Nicole Houssa

Triennal. Destiné à un poète originaire de la Wallonie, pour un premier volume de vers publié ou non. Le jury était composé de Willy Bal, Roger Foulon et Yves Namur.

Le lauréat :

Pierre Gilman pour son recueil de poèmes *Dans la serre poétique* (Éditions L'Âge d'homme, 2006).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Les conditions d'attribution de ce prix ayant été modifiées, il est à présent destiné à récompenser un premier volume de vers d'un poète originaire de Wallonie. Sur cette base, il est octroyé au premier livre de Pierre Gilman.

Né à Liège, l'auteur, qui pratique pourtant la poésie depuis une trentaine d'années n'en est, et la chose est étonnante, qu'à sa première publication. C'est une révélation pour tout amateur de poésie. Pierre Gilman s'est nourri de poètes tels que René Char, Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet et parfois de René Guy Cadou. Il a aussi pratiqué des auteurs de notre pays : Jacques Izoard, Guy Goffette, Eugène Savitzkaya. De telles références expliquent que Pierre Gilman s'intéresse aux choses les plus habituelles tout autant qu'à la transposition de celles-ci. Ce qui interfère sa manière de penser, d'être, de rêver. Son inspiration s'accroche en effet souvent à des décors familiers, comme le pont d'Amersœur ou le bois de Long Zuoin, à Liège, voire à des horizons plus lointains (La Grèce, Sarajevo). Mais dès ces jalons posés, l'auteur extrapole aussitôt et s'aventure dans une recherche plus personnelle où les mots jouent toujours leur rôle de catalyseurs et de tremplins.

Cette poésie lumineuse reste parfois d'un abord assez complexe, ce qui n'enlève certainement rien à son charme. C'est un premier recueil de haut vol que le jury a souhaité couronner. »

Prix Franz De Wever

Annuel. Destiné à récompenser un auteur belge âgé de moins de quarante ans pour un recueil de nouvelles. Le jury était composé de Danielle Bajomée, Roland Beyen et Roger Foulon.

Le lauréat :

Kenan Görgün pour son recueil de nouvelles *L'Enfer est à nous* (Éditions Quadrature, 2006).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Ce recueil de nouvelles administre la preuve, de la part d'un écrivain émergent, d'un impressionnant éventail de talents. Aucun des textes composant *L'Enfer est à nous* ne se situe dans le même registre. L'un relève de la parabole, l'autre du conte de Noël, il y a des bribes de polars, des incursions dans la science-fiction, le fantastique n'est jamais très loin, et l'on se retrouve aussi dans un quotidien capté avec une attention toute cinématographique. L'auteur est par ailleurs également scénariste et cinéaste. Peut-être tient-il de son ascendance orientale un don naturel pour la faconde narratrice, et pour la vélocité et la virtuosité verbales.

L'enfer du titre, il y accède par d'innombrables voies : ce sont les cercles de la solitude, les martyres des enfants, les pugilats conjugaux, la spirale fatale de la drogue, le crime sordide et tristement banalisé. À chaque fois, l'auteur adapte sa langue, parce qu'il dispose d'un clavier très ample dont il alterne et mêle les couleurs, comme il le fait aussi dans son premier roman, *L'Ogre, c'est mon enfant*, qu'il a publié presque en même temps aux Éditions Luce Wilquin. »

Prix Henri Cornélus

Triennal. Destiné à l'auteur, quel que soit son âge, d'un recueil de nouvelles publié en français. À défaut d'une œuvre de grande qualité, il ne sera pas attribué. Pour favoriser la vitalité littéraire de l'ensemble de la Francophonie, il ne peut être octroyé à un écrivain de nationalité française. L'Académie a décidé de ne pas l'ouvrir à ses membres. Le jury était composé de Claudine Gothot-Mersch, Pierre Mertens et Guy Vaes.

Le lauréat :
Naïm Kattan pour l'ensemble de son œuvre de nouvelliste.

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Naïm Kattan est un écrivain universel à plus d'un titre. Tout d'abord, il est né à Bagdad en 1928, a fait ses études à Paris, pour émigrer au Canada, où il exerce bientôt de hautes fonctions au Conseil des Arts. Il y enseigne toujours, tant à l'Université Laval à Québec qu'à l'Université du Québec à Montréal. Par son œuvre ensuite, qui comporte plus d'une trentaine de titres, qui sont soit des livres de souvenirs, de réflexion ou de fiction. Parmi les premiers, son admirable *Adieu Babylone* est traduit dans d'innombrables langues et obtient actuellement un écho retentissant en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Ses ouvrages que l'on pourrait qualifier de philosophiques, tels que *Le réel et le théâtral*, *Le désir et le pouvoir*, *Le repos et l'oubli* sont devenus des classiques. Mais c'est très précisément son œuvre de nouvelliste que le jury a tenu à saluer. Une dizaine de recueils, que l'on rêve de voir un jour concentrés en un seul volume ample et compact, permettent de considérer Kattan comme un maître du genre. Certes, ces textes entretiennent des relations étroites avec le reste de son œuvre. On sent à quel point sa vaste expérience humaine, ses innombrables voyages, ses contacts si multiples ont pu en inspirer les thèmes. Ils sont aussi empreints de son incessante méditation humaniste sur la subjectivité de ses semblables, sur leur manière de penser, d'agir et de ressentir. Mais ce que ces centaines de nouvelles apportent de particulier également, et qui fait de Kattan un des grands maîtres du genre, c'est un regard très personnel sur la condition humaine, qu'il observe par le menu, se laissant émouvoir par des gestes fugaces, des attitudes imperceptibles dont il excelle à détecter les messages. Son regard généreux et compassionnel, complice et lucide, incroyablement disponible et proche, que l'on trouve dans ces très beaux livres que sont *La Traversée* ou *La Distraction*, *Le Sable de l'île* ou *Le Silence des adieux*, tant d'autres encore, autorise à le tenir pour l'un des meilleurs praticiens de la fiction brève, à l'égal d'un Tchekhov ou d'un Carver, tout en étant surtout lui-même, un écrivain aux valences multiples, un vrai cosmopolite, un talent de toutes les longitudes. »

Prix Verdickt-Rijdams

Annuel. Destiné 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, Roland Mortier et Georges Thinès.

La lauréate :

Yaël Nazé pour son essai *L'astronomie au féminin* (Éditions Vuibert, 2006).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Abordant l'astronomie sous un angle aussi neuf que révélateur, l'auteur rend justice aux femmes qui, en dépit des obstacles innombrables qui étaient opposés à leur émancipation et à leurs ambitions scientifiques, ont apporté une contribution insigne aux sciences de l'espace. Elle tire de l'oubli, en dépit de la conspiration du silence dont elles font trop souvent l'objet, des figures qui s'avèrent en fait déterminantes. Car c'est une femme qui détient le record du nombre de découvertes de planètes. C'est une femme qui a décelé le principe de la population stellaire. C'est une femme encore qui trouva des phares dans l'espace. Tout cela, Yaël Nazé l'expose dans son essai qui lui valut déjà le prix Jean Rostand. Alternant les informations biographiques qui retracent le parcours des chercheuses qu'elle exhume de la sorte et l'évocation des travaux dans lesquels elles se sont distinguées, l'auteur se profile à la fois comme biographe et comme excellente vulgarisatrice de notions quelquefois complexes. Elle s'affiche de la sorte comme une propagandiste des sciences de première force, et un écrivain d'un talent évident. »

Prix Carton de Wiart

Décennal. Destiné à l'écrivain belge de langue française qui aura mis en lumière sous une forme littéraire (roman historique, contes, nouvelles, récits, impressions, souvenirs) les épisodes ou les aspects de la vie nationale belge dans le passé, même récent. Le jury était composé d'Alain Bosquet de Thoran, Georges-Henri Dumont et André Goosse.

La lauréate :

Liane Ranieri pour son essai biographique *Dannie Heineman. Un destin singulier* (Éditions Racine, 2006).

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Beaucoup de grands financiers du vingtième siècle ont fait l'objet de biographies. Notamment Émile Francqui à qui Liane Ranieri a consacré un essai qui fait autorité. Dannie Heineman demeurait quasi ignoré du public même averti. Fernand Baudouin ne lui réserve que quelques lignes dans son *Histoire économique de la Belgique*. Peut-être parce qu'il était un jeune ingénieur américain d'origine allemande lorsqu'il entra à la Société de Transports et d'Entreprises Industrielles (la SOFINA). Cette société était alors en situation difficile. En 1902, ses actions de 500 francs étaient

tombées à 300 francs. Dannie Heineman réussit non seulement à la redresser, il la conduisit à de hautes destinées. Ses activités s'étendirent à tous les continents. En 1929, son action de 500 francs cotait 94 000 francs ! Dannie Heineman ne tarda pas à devenir une personnalité incontournable dont l'influence s'exerçait sur l'ensemble du monde financier, et même politique, belge. Quoique le sujet traité par Liane Ranieri — elle nous offre une importante contribution à l'histoire financière de notre pays — soit un peu austère, elle l'aborde avec une admirable clarté d'exposition et les incontestables dons littéraires dont l'auteur avait déjà donné les preuves dans *Léopold II urbaniste*. »

