



# Le Bulletin

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

## Séance publique

### Réception de Jean Claude Bologne et d'Éric-Emmanuel Schmitt

Jacques De Decker – Jean Claude Bologne – Gérard de  
Cortanze – Éric-Emmanuel Schmitt

## Séance publique

### Lemonnier aujourd'hui présent

Jacques De Decker – André Guyaux – Jean de Palacio –  
Philippe Roy – Gilbert Stevens

## Communications

**Marie-José Béguelin** Note sur l'emploi de *on* chez Charles-  
Ferdinand Ramuz – **Gabriel Ringlet** L'effacement de Dieu  
chez quelques moines-poètes contemporains – **Jacques  
Charles Lemaire** Anatole France et ses figures intellectuel-  
les – **Yves Namur** Roberto Juarroz entre réalité et verticalité.  
Un exercice d'admiration – **Jacques De Decker** Verdi et  
Wagner, le double centenaire – **Lionel Ray** Une façon d'écrire  
le temps : la poésie – **Jean-Baptiste Baronian** Sur Charles  
Dumercy – **Yves Namur** À la table de Jean Follain

## Prix de l'Académie en 2012

### Ceux qui nous quittent

**Georges-Henry Dumont** par Roland Beyen – **Raymond  
Trousson** par Jacques Charles Lemaire





### **Séance publique du 25 mai 2013**

#### **Réception de MM. Jean Claude Bologne et Éric-Emmanuel Schmitt**

Discours de M. Jacques De Decker .....	7
Discours de M. Jean Claude Bologne .....	15
Discours de M. Gérard de Cortanze .....	35
Discours de M. Éric-Emmanuel Schmitt .....	55

### **Séance publique du 16 novembre 2013**

#### **Lemonnier aujourd'hui présent**

Introduction par M. Jacques Charles Lemaire, directeur de l'année.....	71
Table ronde avec MM. Jacques De Decker, André Guyaux, Jean de Palacio, Philippe Roy et Gilbert Stevens.....	73

### **Communications**

#### **Note sur l'emploi de *on* chez Charles-Ferdinand Ramuz**

Communication de Mme Marie-José Béguelin à la séance mensuelle du 12 janvier 2013 .....	95
--	----

#### **L'effacement de Dieu chez quelques moines-poètes contemporains**

Communication de M. Gabriel Ringlet à la séance mensuelle du 9 février 2013 .....	115
--	-----

#### **Anatole France et ses figures intellectuelles**

Communication de M. Jacques Charles Lemaire à la séance mensuelle du 16 mars 2013 .....	135
--	-----

#### **Roberto Juarroz entre réalité et verticalité. Un exercice d'admiration**

Communication de M. Yves Namur à la séance mensuelle du 13 avril 2013 .....	155
--	-----

#### **Verdi et Wagner, le double centenaire**

Communication de M. Jacques De Decker à la séance mensuelle du 8 juin 2013 .....	167
---	-----

#### **Une façon d'écrire le temps : la poésie**

Communication de M. Lionel Ray à la séance mensuelle du 14 septembre 2013 .....	175
--	-----

#### **Sur Charles Dumercy**

Communication de M. Jean-Baptiste Baronian à la séance mensuelle du 12 octobre 2013 .....	187
--	-----

**À la table de Jean Follain**

Communication de M. Yves Namur

à la séance mensuelle du 14 décembre 2013 ..... 199

**Prix de l'Académie en 2012**

**Palmarès** ..... 213

**Ceux qui nous quittent**

**Georges-Henri Dumont** par M. Roland Beyen ..... 225

**Raymond Trousson** par M. Jacques Charles Lemaire ..... 227

**Réception  
de MM. Jean Claude Bologne  
et Éric-Emmanuel Schmitt**

**Séance publique du 25 mai 2013**



# Réception de M. Jean Claude Bologne

Discours de M. Jacques De Decker

Monsieur,

Je ne sais si le discours académique, et plus particulièrement le discours de réception, est un genre littéraire, mais il peut être un exercice spirituel. C'est l'expérience que je viens de traverser, cher Jean Claude, en me promenant dans le jardin luxuriant de votre œuvre. Je n'en avais, comme beaucoup de lecteurs j'imagine, qu'une version partielle et lacunaire. Ce n'est pas seulement dû à mon manque d'attention et de vigilance, mais à un esprit du temps, auquel nous sacrifions tous peu ou prou, même si, comme c'est mon cas, on tente de s'en distancier. Cet esprit du temps va à l'encontre de la notion d'œuvre, en littérature surtout. Ce n'est pas le cas en musique, de quelque genre qu'elle soit, ou en cinéma, art majeur du siècle dernier, dont la connaissance encyclopédique ne cesse de s'enrichir. En littérature, rien de tel. La critique littéraire s'est faite de plus en plus sporadique et amnésique : quels sont les comptes rendus qui situent encore un livre dans l'ensemble de ce que son auteur a déjà écrit, démarche qui était jadis la condition première d'un commentaire digne de ce nom ? D'autre part, la recherche universitaire semble avoir déserté ce terrain comme elle a abandonné il n'y a guère le biographique, considérant le texte comme le prétexte à d'autres investigations, qu'elles soient linguistiques, sociologiques pour ne pas dire politiques, ou psy, dans ses multiples déclinaisons d'ailleurs.

Ces orientations nous éloignent d'une démarche élémentaire, qui consiste à appréhender le travail d'un auteur dans son ensemble,

dans l'ordre où il fut accompli, même, lorsqu'il s'agit du vôtre, s'il est loin d'être achevé. C'est que vous êtes jeune encore, mais que votre bibliographie est des plus riches, et d'un niveau toujours ambitieux et exigeant. Ceux qui ne vous connaissent pas pourraient voir en vous un polygraphe, menacé même par la dispersion. Je ne prétends pas vous connaître, mais je sais déjà que vous êtes très précisément le contraire. Il y a même, et je tenterai de le montrer, une remarquable cohérence à la base de votre démarche, qui trop souvent se dérobe au regard distrait. Par ailleurs, jamais vous ne vous départissez d'une sévérité à l'égard de vous-même, ce qui n'est pas souvent le cas chez les auteurs abondants. Vos livres sont non seulement nombreux, puisqu'ils dépassent la trentaine, mais amples, généreux, souvent le fruit de longues recherches, de patientes fouilles, qui sont le fait d'un limier qui ne compte pas ses heures. Nous venons de perdre un membre éminent, Georges-Henri Dumont, que je me suis permis de comparer à Hercule Poirot le jour même de ses funérailles. Vous, vous seriez plutôt le lointain cousin de Sherlock Holmes, que vous vous êtes plu à ressusciter dans une série de récits inspirés d'un regard amusé qui vous caractérise bien plus qu'on ne le pense.

Le contrepoint de l'humour est effectivement un de vos paradoxes, et non le moins plaisant : il accompagne subtilement ce que vous écrivez, et ce dès vos débuts, qui furent fracassants. Votre monumentale *Histoire de la pudeur*, qui date de 1986, année de vos trente ans, et vous valut d'emblée la notoriété et le succès, est sans doute la plus sérieuse étude sur le sujet, au demeurant à peine exploré avant vous, et qui commence par cette image, confirmant que les lieux d'aisance sont bien ceux où les têtes couronnées se rendent seules : « Si grande était la pudicité de l'empereur Maximilien qu'il se retirait seul sur sa chaise percée, " sans se servir de valets de chambre ou de pages ". » Le ton est donné, et la méthode. Que ne faut-il de consultations d'archives pour établir ce fait que les bonnes manières ont si longtemps forcé à taire ? Et que d'audace de style et d'ironie de regard pour le placer en tête d'un ouvrage de 450 pages très denses qui est avant tout un traité sur la question pas près, c'est le cas de le dire, d'être détrôné. Par ces trois lignes, vous annoncez la couleur, en quelque sorte, et l'on sait que le propre des grandes œuvres est souvent d'être dotées d'un incipit, d'un lever de rideau — qui, ici, fait plutôt allusion à un tirage de rideau — qui l'annonce tout entière.

Ce premier livre vous vaut de sortir en un soir de l'anonymat : c'est celui où, invité par Bernard Pivot, vous venez présenter votre opus premier sur le plateau d'« Apostrophes ». J'étais un habitué, comme tant d'entre nous, de ces rendez-vous télévisuels du vendredi soir qui furent beaucoup imités — y compris par moi — et jamais égalés



depuis, et c'est de cette manière que je fis votre connaissance. L'animateur avait pris le risque de démarrer son débat avec l'inconnu que vous étiez. Vous étiez si passionné par votre sujet que le maître de cérémonie, fine mouche pour repérer les « bons clients », allait vous laisser plus que le temps moyennement imparti pour vous exprimer à votre guise. Il vous le dirait après le générique final, vous confiant qu'il vous avait trouvé tellement convaincant qu'il vous avait réservé vingt-six minutes d'antenne. Vingt-six minutes qui avaient donné un sens à votre vie.

Il ne m'avait pas échappé, en cours d'émission, qu'au détour d'une phrase il avait été dit que vous étiez Liégeois. Vous l'êtes, de fait, puisque vous êtes né en 1956 dans la Cité Ardente. Fils d'enseignants, vous vous êtes concentré durant vos études de Romanes, au cours desquelles vous avez bénéficié de l'enseignement de quelques-uns de vos désormais confrères, essentiellement sur l'histoire de la langue, et plus précisément sur le français médiéval. À voir, dans votre bibliographie actuelle, le nombre de livres traitant de cette époque injustement tenue pour ténébreuse, il se confirme d'emblée que vous avez su très jeune où vous alliez. Vous vous destineriez au demeurant à l'écriture, puisque vous étiez capable, à l'âge le plus tendre, d'écrire avant de pouvoir lire. Vous noircissiez des pages de votre cru sans pouvoir encore déchiffrer celles des autres : existe-t-il manifestation plus précoce d'une vocation d'auteur ? Ce n'est pas pour cela que vous envisagerez tôt d'en faire une profession.

Vous enseignez quelque peu à l'issue de vos études, différant tant que vous pouvez un service militaire dont vous vous dites à part vous que vous devriez en être légalement tôt ou tard exempté. Vous êtes, hélas, parmi les derniers en Belgique à devoir vous y plier. Cette obligation vous impose un temps de réflexion au terme duquel votre décision est prise : démobilisé, vous prendrez vos distances d'une voie professionnelle toute tracée, et vous prendrez exemple sur un autre illustre Liégeois qui mit le même cap sur Paris cinquante années plus tôt, Georges Simenon. À ceci près que votre bagage n'est pas un stylo et un bloc-notes, mais... une guitare. Et c'est l'ombre d'un autre belge illustre qui s'impose : Jacques Brel. Brel qu'il vous arrivera de citer, notamment en ouverture d'un chapitre de votre roman *Le Troisième Testament*. C'est un extrait de sa chanson *L'Enfance* : « Mon père était un chercheur d'or. L'ennui c'est qu'il en a trouvé. »

L'or n'abonde pas sur votre route. Vous aviez pensé faire du cabaret, du théâtre peut-être, puisque vous en aviez pratiqué à l'université, vous vous inscrivez même à un stage de clown. Ces voies qui s'avèrent sans issue vous renvoient inéluctablement à l'écriture. La

nécessité où vous vous trouvez de pourvoir à votre survie vous fait penser qu'il est plus prudent de proposer à un éditeur un projet de livre plutôt qu'un livre déjà fait, et vous soumettez à Olivier Orban votre intention d'écrire une histoire de la pudeur. Votre intuition s'avère fondée, l'éditeur vous met à l'ouvrage, et vous voilà sur les rails de tout un pan de ce qui sera votre domaine d'investigation privilégié avec lequel vous renouerez dix ans plus tard, en donnant successivement une *Histoire du mariage en occident* en 1995, une *Histoire du sentiment amoureux* en 1998, une *Histoire du célibat et des célibataires* en 2004, une *Histoire de la conquête amoureuse* en 2007, *Pudeurs féminines* en 2010 ou, un an plus tard, *Histoire de la coquetterie masculine*. Tous de copieux ouvrages qui vous valent, dans un public très large, la réputation d'un explorateur des mœurs, et plus particulièrement des comportements intimes.

Ces ouvrages d'érudition historique sont, lorsqu'on y songe, particulièrement audacieux. On n'a pas affaire à la grande histoire, celle d'un Braudel, ni à l'histoire événementielle, spectaculaire, des batailles et des révolutions, ou alors, si révolutions il y a, c'en sont de minuscules, qui ont trait, du vestimentaire au réglementaire, à la formalisation des relations humaines liées au désir et à leur canalisation, à leur formulation. Des manifestations récentes en France ont montré que l'on se trouvait très exactement sur une ligne de crête entre ce qui se vit individuellement et ce qui, le cas échéant, doit s'inscrire dans la loi. La violence des affrontements auxquels nous venons d'assister a montré que l'on manipulait des tabous, combien le corps social renâclait à se couler dans des textes législatifs à propos de notions considérées par beaucoup comme imposées par les lois de l'espèce, attribuées dès lors à une volonté surhumaine. Votre travail illustre le contraire : que tout, ici, comme les anthropologues l'ont énoncé, est affaire de conventions. L'originalité de votre démarche consiste à observer la structuration de ces conventions et leur évolution au départ d'un matériau que vous privilégiez entre tous : le littéraire. Comme vous le dites vous-mêmes, vous abordez la réalité indirectement, par le biais des textes de création, vaste gisement qui inclut, pour des périodes plus rapprochées, le cinéma. Cet aspect de votre œuvre n'est donc pas adventice, hétérogène par rapport à vos fictions, mais en est comme une excroissance, où vous vous imposez néanmoins un maximum de rigueur. Je n'en veux pour preuve que le fait que ces livres, accessibles au grand public, sont toujours accompagnés d'un vaste ensemble de références et d'une bibliographie digne des thèses les plus savantes.

On y voit à l'œuvre le chercheur patenté et acharné que vous êtes, et qui vous fait appliquer aux matières que d'aucuns jugeraient les plus frivoles un souci d'exhaustivité impressionnant. C'est ainsi que

vous confiez à Isabelle Roche, qui accompagne votre travail de commentaires qui m'ont beaucoup servi, que pour écrire votre *Histoire de la conquête amoureuse*, vous avez consulté non moins de cent dix manuels de séduction, de *L'Art d'aimer* d'Ovide à un ouvrage daté de 2007. Au cours du même entretien, vous justifiez l'usage que vous faites indifféremment des œuvres littéraires et des documents : « La littérature est souvent plus perspicace que les témoignages directs, qui sont par ailleurs sujets à caution », dites-vous.

Tout ce pan de votre œuvre n'est dès lors, je le répète, pas à séparer de votre travail romanesque, ne fût-ce que par le contre-feu que celui-ci constitue. Là aussi, vous avez été limpide dans la réponse à votre exégète la plus assidue : « Un roman est une œuvre individuelle, dans laquelle je ne suis prêt à aucune concession, ni envers un éditeur ni envers un lecteur éventuel. »

Dans le domaine du roman, vous débutez une fois encore par un coup de maître. *La Faute des femmes* paraît en 1989, aux éditions des Éperonniers à Bruxelles qu'anime la regrettée Lysiane d'Hayère, et dans une collection judicieusement baptisée « Maintenant ou jamais ». Il s'agit d'un éclatant début où vous inaugurez votre goût des récits à tiroirs, savamment, construits, où plusieurs récits s'emboîtent, abordant une thématique commune par le tramage de plusieurs fils narratifs. Il y est question de Sainte Véronique, du dernier amour d'Édith Piaf, du dévouement de Julie Daudet à son époux Alphonse, de la religieuse portugaise, et d'une conventuelle flamande dont le mysticisme confine à la névrose. Vue à distance, cette première fiction de quelqu'un qui s'est déjà révélé, dans les colonnes du quotidien *Le Matin* notamment, un critique des plus clairvoyants est comme une ouverture où s'esquisseraient quelques-unes de vos préoccupations récurrentes : l'élucidation du passé, les chocs des mentalités et la recherche de l'absolu, qui prend ici la forme du mysticisme, expérience dont on verra qu'elle est fondatrice chez vous, comme, par ailleurs, on le verra, elle a marqué Éric-Emmanuel Schmitt. Cette *Faute des femmes* remporte cet automne-là le prix Rossel, dont je suis le secrétaire à l'époque, ce qui m'amène à écrire dans *Le Soir* : « D'évidence, Bologne a subtilement négocié son virage vers la fiction : il trouve, comme en se jouant, une respiration qui lui est propre, où le savoir est pris dans la pâte d'une fabulation qui elle-même se moque des impératifs du récit traditionnel. » Dans l'interview que vous accordez à Michel Grodent dans les mêmes pages, vous reconnaissez que l'exercice du roman était très ancien en vous, mais que vous aviez jugé préférable, peut-être plus tactique, de débiter par l'essai. Et comme c'est le genre auquel le public et les éditeurs vous assimilent le plus, on va voir qu'il va au cours de la décennie suivante vous mobiliser en

ordre principal, même si en 1993 votre roman *Le Dit des béguines* vous vaut la bourse Thyde-Monnier de la Société des gens de lettres. À l'hôtel de Massa, rue du Faubourg Saint-Jacques, siège de l'association en question, vous voilà repéré : vous doutez-vous que vous y occuperez le bureau du secrétaire général, puis celui du président, où vous siégez toujours ?

Jean-Paul Bertrand, qui préside aux destinées des éditions du Rocher, conscient que la mystique vous passionne, va alors favoriser la genèse de deux livres essentiels de votre œuvre. Ils vous inscrivent très manifestement dans une grande tradition des lettres dans nos contrées, et que l'on a tendance à négliger. Or, vous ne vous y trompez pas, ne fût-ce que par les allusions que vous y faites à des écrivains d'ici, quelquefois membres présents ou passés de l'Académie d'ailleurs. Dans votre livre décisif qu'est *Le Mysticisme athée* se confirme que la forme la plus noble de la littérature à vos yeux est la poésie, que vous avez relativement peu pratiquée par une forme de dévotion extrême peut-être, et c'est ce qui vous conduit à y citer Jacques Crickillon, ou ce véritable compagnon de route qu'est Werner Lambersy. Dans l'autre ouvrage que Bertrand vous encourage à écrire, *Les Sept Vies de maître Eckhart*, vous commencez délibérément par une citation de Marcel Lobet, à qui Jacques Crickillon a d'ailleurs succédé ici-même. Elle vaut d'être reprise. « Je voudrais — dit Lobet — qu'après ma mort, on oublie le journaliste, le critique chorégraphique, l'académicien, un certain embourgeoisement et même un physique trompeur, toutes les servitudes de la condition humaine imposant une image qui " offusque " notre réalité profonde. Je voudrais qu'on se souvînt uniquement d'un adolescent " ivre de Dieu ", comme Perceval et Aliocha Karamazov. » Ces quelques mots, vous les mettez en exergue d'une biographie spirituelle de maître Eckhart, donc. Et il ne me paraît pas fortuit que vous vous soyez imprégné de la pensée du théologien thuringeois dans ces années où vous fomentiez votre propre traité de *Mysticisme athée*. Car que professait-il, Eckhart ? En substance, que quiconque se fait une idée de Dieu trahit Dieu. C'était la parole très subversive qu'il répandait dans les couvents où il prêchait. Cela lui valut un procès en inquisition en 1326 et peut-être une mort suspecte. Au terme de ce livre magnifique, vous glissez les raisons de votre sympathie pour votre modèle, lorsque vous confiez très franchement : « Je le comparerais volontiers au vulgarisateur, ce mal aimé de la littérature, jugé trop subtil par les uns et réducteur par les autres. Mais sans ces ponts jetés entre l'université et le large public, la culture ne risque-t-elle pas de se refermer sur elle-même et de se scléroser ? » C'est là, me semble-t-il, formulée on ne peut plus clairement, votre profession de foi d'essayiste.

Mais revenons à ce *Mysticisme athée*. Ici aussi, il s'agit de « ponts jetés » : vous employez l'expression en quatrième de couverture de l'ouvrage, mais ces ponts, cette fois, visent à porter remède à « l'écartèlement entre matérialisme et spiritualité » si typique de notre époque. À la source du projet, une expérience qui lui confère sa puissance et son authenticité. Vous la narrez dans le détail. Elle se produit pendant une longue période d'immersion dans l'œuvre de Mallarmé, dont l'hermétisme vous agaçait et vous stimulait à la fois. Et, soudain, c'est l'illumination. On pense à Claudel foudroyé par la foi une nuit de Noël à Notre-Dame, à la brutale révélation à Fernando Pessoa de ses hétéronymes, ces moments d'élimination qui donnent soudainement du sens à une vie. Vous en tentez la description dès les premières pages de votre livre : « Et soudain, une infinitésimale secousse électrique — les lignes ont blanchi — la page noirci — une couronne obscure s'agrandissait devant mes yeux, jusqu'à réduire le monde à un point minuscule — confetti — tête d'épingle — néant. Un vide total accompagné d'une éruption de volupté telle que je n'en avais jamais connu. »

Ce *Mysticisme athée* ne va pas passer inaperçu. Il vous vaut d'être interrogé par Edmond Blattchen, comme le fut d'ailleurs aussi Éric-Emmanuel Schmitt, d'être commenté dans les milieux religieux aussi bien que laïcs, parce que ce que vous esquissez, c'est, en résumant beaucoup, une échappée belle au matérialisme. Cette libération, car c'en est une, va avoir une incidence sur votre travail romanesque. Tout se passe comme si, à partir de cette expérience et de votre franc et courageux *coming out*, tout devenait concevable dans la fiction. Avec un détour par une sorte de règlement de compte, celui que représente votre superbe roman qu'est *Le Frère à la bague*. Frère de qui ? Mais de Voltaire ! Armand Arouet, frère aîné de François-Marie, qui dominera intellectuellement son temps, prend le relais de son père comme trésorier de la chambre des comptes, et se laissera subjugué par les convulsionnistes de Saint-Médard. Mise en garde implicite, cette histoire illustre les égarements de l'obscurantisme, les dévoiements d'un irrationnel débridé. Ce grand livre se situe en quelque sorte au carrefour de votre entreprise. À partir de là, et cela s'explique peut-être aussi par votre adhésion au mouvement de la « Nouvelle Fiction » conduit par vos amis François Coupry, Hubert Haddad ou Frédéric Tristan, votre veine romanesque va aller en se diversifiant presque à perte de vue. Il y a comme une ébriété narrative que l'on diagnostique dans *Requiem pour un ange tombé du nid* ou dans *L'Homme fougère*, un lâchez-tout de la fabulation que plus rien n'arrête. C'est que non seulement vous franchissez allègrement les limites de la vraisemblance, mais que vous en avez les moyens. Aussi bien imaginatifs que linguistiques. La langue que vous avez tant disséquée à travers les âges, dont vous maîtrisez tous les rouages, cette langue française

que vous adorez et à laquelle vous avez consacré un savoureux *Voyage autour de ma langue*, elle vous autorise les audaces les plus insensées. Non que vous la violentiez, vous n'en avez pas besoin, parce que ses ressources sont infinies, même et surtout lorsqu'elle est toilettée avec, comme vous dites, le savon du dictionnaire et le peigne de la grammaire. Rien qu'un livre comme celui-là aurait justifié amplement que vous nous rejoigniez, aussi bien dans la classe des écrivains que dans celle des philologues...

Je ne suis pas seul à parler aujourd'hui, heureusement d'ailleurs, aussi vais-je interrompre ici ce petit voyage autour de votre œuvre, non sans signaler que vous avez tenu, et cela vous ressemble bien, à publier une « sotie » la semaine même où vous endosseriez l'habit vert virtuel qui est notre uniforme. Vous y confrontez un délégué syndical bien franchouillard aux aberrations abracadabrantesques d'un enfer qui ne répond à aucune réglementation en vigueur, et n'est surtout pas prêt au grand chambardement qui s'annonce. Cela s'appelle *Fermé pour cause d'apocalypse* et illustre que la meilleure façon de « bricoler dans l'irréparable », comme disait Cioran, est encore la littérature.

# Réception de M. Jean Claude Bologne

Discours de M. Jean Claude Bologne

Chères consœurs, chers confrères,  
Mesdames, Messieurs,

Pour quelqu'un qui s'est toujours assis entre deux chaises, c'est un privilège enviable de se voir attribuer un fauteuil. Je ne saurais trop en remercier les membres de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, et en particulier Jacques de Decker, qui vient de confirmer combien le respect et l'amitié que je lui porte depuis trente ans étaient mérités. Un fauteuil, donc, le vingt-deuxième — j'ai vérifié, il est plutôt rassurant en termes de longévité — un fauteuil, et ses responsabilités, à commencer par celle qui m'incombe aujourd'hui de rendre hommage à mon prédécesseur. Je déteste autant le mot « hommage » que le mot « académique », du moins dans leur sens compassé. Permettez au philologue de voir dans le premier l'engagement féodal d'homme à homme, et dans le second, la référence à l'académie de Platon, où l'on cherchait la réalité essentielle derrière le reflet des choses. Si un hommage académique a pour moi un sens, c'est par le lien qu'il établit, à travers un homme, entre une identité individuelle et le corps spirituel dont on se découvre membre.

On se sent bien présomptueux d'évoquer la mémoire d'un homme que l'on a croisé deux fois devant celles et ceux qui ont partagé sa vie. On se sent enfermé dans un dilemme inconfortable, entre des vérités connues de tous et des erreurs qui seront aussitôt relevées. L'un d'entre vous, d'ailleurs, m'a charitablement averti : « On vous attend au tournant. » M'y voici donc. Avec pour seul encouragement un clin d'œil de Jean Tordeur :

Jeune curieux !  
 Tendre analyste !  
 Ô chemin creux.  
 Ô seule piste<sup>1</sup>.

Une voie unique, au risque d'un discours creux ? Est-ce à cela que vous me condamnez ? À l'hommage académique dans son sens le plus triste ? Eh bien non. Je n'aime pas plus les sens uniques que les autoroutes trop fréquentées. J'ai envie d'offrir autre chose à Jean Tordeur. Quelque chose qu'aucun d'entre vous ne pourrait lui donner. Mes études de philologie romane m'ont appris, école liégeoise oblige, que l'auteur devait s'effacer devant son œuvre. À la fin du XII<sup>e</sup> siècle, un moine catalan a ainsi inscrit sur les pages vierges d'un formulaire les plus beaux poèmes érotiques de son temps. Il est entré en littérature sous le nom de « l'anonyme amoureux de Ripoll ». Quel écrivain ne rêverait-il pas de disparaître ainsi tout entier derrière son œuvre ? C'est cela que je peux offrir à Jean Tordeur aujourd'hui : le regard de celui qui ne le connaît que par ses écrits. Vous voudrez bien m'excuser s'il n'est pas toujours fidèle. Je préférerai toujours le Balzac imaginé par Rodin au buste de David d'Angers, réalisé de son vivant. À l'histoire des faits, j'ai toujours préféré celle du regard, qui se préoccupe moins de l'authenticité que de la signification.

D'autant que le regard que je porte sur Jean Tordeur est celui d'un proche. Il n'a qu'un jour de décalage. Jean Tordeur est né un cinq septembre, en 1920 ; je suis né un quatre septembre, trente-six ans plus tard, il est vrai. Mais tous les deux conçus « d'une passion brûlante en décembre », nous avons vu le jour en cette fin d'été où la lumière a déjà entamé son déclin.

Un nouveau passage est ouvert,  
 un homme de plus est au monde :  
 il part d'automne vers l'hiver<sup>2</sup>.

Est-ce important d'avoir vu le jour au moment où il raccourcit ? Sans doute, puisque le poète le souligne. N'y voyons pas un symbolisme trop lourd : nous sommes des milliards à en avoir fait l'expérience. Laissez-moi y voir, tout simplement, un premier signe de connivence.

1. *La Corde*, 1949, « Poèmes de jour », dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, Paris, La Différence, 2000, p. 21.

2. « Chant pour une naissance », dans *La Corde*, 1949 ; « Poèmes de nuit », dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 42-43.



Né à Schaerbeek, il était par son père de souche brabançonne, française et galloise par sa mère ; je suis pour ma part liégeois, de tradition immémoriale et bilatérale — autant dire aux antipodes. Mais l'un et l'autre, on nous a prénommés Jean. C'est un prénom lourd à porter, dont Alexis Curvers, dans *Le Monastère des deux saints Jean*, a révélé le double et paradoxal héritage, dans lequel il a vu les deux aspirations de l'homme à l'esprit et à la matière, à la contemplation et à l'action. Jean Tordeur a également ressenti cette tension entre les deux Jean, l'un montrant une vie au goût souvent amer, l'autre ouvrant des espoirs de grâce. Lui-même a défini sa poésie comme « le témoignage d'une mémoire cherchant à établir un lien entre l'action et la contemplation<sup>3</sup> ». Discrètement, les deux Jean concluent un de ses poèmes les plus emblématiques, *Orgues du lundi matin* :

Nous sommes prévenus : il y a cette voix  
criant dans le désert de la nuit à l'aurore  
et rien d'autre pour toi et rien d'autre pour moi  
que ce rare soleil trouant un mur de suie  
au bout d'un labyrinthe exploré à loisir.  
Mais peut-être, qui sait, au moment de mourir,  
du côté de Pathmos comme un espoir de pluie.

Ils ne sont pas nommés. Mais le Baptiste, qui crie dans le désert ; l'Évangéliste, l'aigle de Patmos, sont immédiatement reconnaissables, et opposés par la conjonction « mais ». L'un du côté de la vie, l'autre du côté de la mort. Pourtant, et c'est symptomatique, l'espoir est pour Jean Tordeur du côté de la mort. Deux Jean opposés comme les deux solstices, comme l'été et l'hiver. On y est sensible, quand on tend plutôt, par sa naissance, vers l'équinoxe. Et ces deux Jean, qui ne sont pas nommés dans les *Orgues du lundi matin*, sonnent à mes oreilles comme un écho final d'un troisième Jean, bien nommé celui-là, à l'autre bout du poème, dès le premier vers, un Jean de chair et de désir torturé par des élans spirituels : « Ce jour où Don Juan feuillette Ézéchiél<sup>4</sup>. »

Que vient-il faire dans l'œuvre de Jean Tordeur, ce libertin de mœurs et d'esprit ? Que lui prend-il de feuilleter (et non de lire) le prophète du Jugement, lui qui nous renvoie plutôt à la jouissance décomplexée ? Et s'il venait, justement, désigner ceux qui ne sont pas nommés, la voix qui crie dans le désert, l'aigle de Patmos ? Et s'il était le signe de la réconciliation impossible cherchée par le

3. Quatrième de couverture de *Conservateur des charges*, 1964, relevé par Charles Bertin dans la *Revue générale belge*, février 1965, p. 59.

4. « Orgues du lundi matin », dans *Le Vif* (1955) ; dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, op. cit., p. 101 et 91.

poète ? Affligé d'un double prénom qu'une aberration administrative a privé de trait d'union, j'ai pour ma part ressenti comme un devoir de rétablir le lien rompu entre l'envol de Jean, l'aigle de Patmos, et l'infirmité de Claude, le boiteux. Et ce jour-là, don Juan a feuilleté Ézéchiél...

C'est ce jour-là, et seulement ce jour-là — mais quand a-t-il eu lieu, sinon en ce « jour de l'éternité en un instant essentiel » dont parle maître Eckhart ? — c'est ce jour-là, autour de don Juan et d'Ézéchiél, que Jean Tordeur a réconcilié ses deux Jean. C'est ce jour-là qu'il s'est inscrit dans la lignée des *Doppelgänger*, des « doubles démons », pour reprendre son image (« L'araignée », *Poèmes de jour*), des passants d'incertitude, qui font les vrais malheurs et les vrais poètes. Ce jour, il l'a vécu, il y a puisé la question dont on ne trouve la réponse que lorsqu'elle est devenue inutile : « Est-on pervers d'avoir deux âmes<sup>5</sup> ? » Et pour ce jour, peut-être celui qui reçut en 1946 le prix des Poètes catholiques ne sera-t-il pas surpris de voir s'asseoir dans son fauteuil académique *un étranger vêtu de noir qui lui ressemblait comme un frère* — mais proclamant haut et fort son *Mysticisme athée*. C'est entre nos deux saints Jean que nous pouvons nous tendre la main. Dans le double regard que nous portons, sur nous et sur le monde. Depuis *La Faute des femmes* revient périodiquement dans mes romans celui que j'ai appelé l'Œil, qui me poursuit depuis mon enfance. Je l'ai souvent croisé au cours de mes lectures. Il m'a cligné aussi chez Jean Tordeur.

Désormais je suis deux :  
un qui s'use, un second qui mesure l'usure.  
Ô chiffres, devenez la rançon de ces yeux  
et sur l'instant qui fuit marquez la mort qui dure<sup>6</sup>.

Ce regard qui me poursuit comme un implacable procureur, ce regard qui a poursuivi Jean Tordeur, il est à nouveau là, quelque part dans la salle, et sans doute certains d'entre vous le sentent-ils dans leur nuque. C'est dans ce regard que nous nous sommes rencontrés. De Jean Tordeur, je n'ai encore dit que son prénom, et pourtant, j'ai l'impression d'avoir dit l'essentiel : ces deux pôles qui font le poète et entre lesquels passe, comme une sorte de courant alternatif, ces deux flux de la vie : rien, tout. « Soulever le voile du Temple, c'est découvrir qu'il n'y a rien derrière, mais que ce *rien* est le seul *tout* », écrivais-je au moment de me lancer dans la biographie de maître Eckhart. Je ne savais pas alors que Jean Tordeur avait écrit un des

5. *La Corde*, 1949, « Poèmes de jour », dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 11.

6. « Orgues du lundi matin », dans *Le Vif* (1955) ; dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 100.

plus beaux poèmes du XX<sup>e</sup> siècle sous le titre « Du rien tout ». Aucun mystère à cela : nous avons tous les deux été nourris, quoique différemment, à la mystique rhéno-flamande. « Et telle Ame, qui est devenue rien, a adonc tout et si n'a nyent, elle vieult tout et ne vieult nient, elle sçait tout et ne sçait nient », écrit Marguerite Porete, la béguine hennuyère brûlée en 1310. Vieux thème de la mystique dionysienne, qui renvoie à la définition même de la divinité (« Dieu est néant, dit Denys. Par là on peut comprendre la même chose que ce qu'Augustin exprime ainsi : " Dieu est tout " »), mais qui très vite a traversé l'homme.

Rien. Tout. Entre les deux, tout le reste n'est que nombre, que tous ces fils qui se tordent jour après jour pour former la longue corde de la vie.

Les quatre fils sont de laine,  
de soie, de chanvre et de fer.  
Pour un homme que de peines  
avant de le rendre aux vers.

Que de peines... Mais ces quatre fils, il nous faut à présent les dérouler, démêler cette « corde plénipotentielle » avec laquelle nous dansons sans voir qu'elle est nouée à notre cou<sup>7</sup>. Ces quatre fils, de laine, de soie, de chanvre et de fer, nous allons les suivre un à un dans le labyrinthe de Jean Tordeur, en passant, de fil en fil, du rien au tout.

Le fil de laine, d'abord, parce qu'il faut bien se mettre au chaud. « Je perds ma vie à la gagner », grognait un personnage de Catulle Mendès<sup>8</sup>. Jean Tordeur semble avoir eu, dans ses premières années, un rapport purement alimentaire avec le travail. Il a quinze ans à la mort de son père. Obligé de gagner sa vie, dès la fin de sa rhétorique, il est d'abord employé à l'Institut national du Crédit agricole, créé en 1937 pour pallier un manque de financement dans l'agriculture, puis, durant la guerre, à l'Office du Ravitaillement, il dédie avec humour sa paie à une sainte Touche, parèdre méconnue de Sainte-Nitouche.

Touche. Touche. Sainte-Touche.  
Perçois ta monnaie-papier.  
Ô sueur, Sainte-Nitouche.  
Ô travail, Saint-Épervier.

(« Le salaire », *Poèmes de nuit*).

7. *La Corde*, 1949, « La Corde », dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 12-13.

8. Odon Orcroy de Larvemont, identifié à Villiers de l'Isle-Adam, dans *Maison de la vieille*, 1884, Seyssel, Champ Vallon, 2000, p. 271.

L'homme « s'enterre vivant » toute la semaine, dans « l'obscur travail de l'encre et du ciment ». L'homme

qui, le regard fixé sur l'horloge de fer,  
se hâte vers les lieux des besognes stériles  
Devrai-je demeurer assis  
assis d'oblique sur ma chaise  
à penser que le temps me pèse  
et que je suis encor d'ici<sup>9</sup> ?

Ceci n'est que le « rien » du fil de laine. Mais du rien naît le tout.

Rien, car il manque le désir, qui est la trame de la vie. Et ses rêves alors, sont ceux d'un petit Tintin. Charles Bertin évoque les métiers que Jean Tordeur songe à adopter pour échapper à ce que Rimbaud appelait les Assis : gardien de château, éleveur au Canada, métayer en Provence, colon au Congo<sup>10</sup>... Faute de Moulinsart, il reprend à Tintin son métier officiel : le journalisme.

Ce n'est qu'à la Libération, grâce à l'appui d'Adrien Jans, qu'il entame une carrière de journaliste. Il écrit successivement pour *Le Quotidien*, *L'Occident*, *La Libre Belgique*, *La Cité* et enfin *Le Soir*, en 1956. Quinze ans plus tard, en 1971, il y crée le service culturel en y ouvrant une page littéraire, et en s'entourant de collaborateurs dont les noms sont le meilleur gage de qualité : Jacques de Decker, André Gascht, Pierre Mertens, Georges Sion... Il restera attaché au grand quotidien pendant plus d'un quart de siècle. Le fil de laine continue à vêtir son homme, mais il est passé du métier subi à la charge que l'on s'honore de conserver. Et les charges, il les multipliera dans le milieu culturel bruxellois. Il collabore à la revue *Présence de Bruxelles*, qu'il dirige de 1959 à 1972. En 1963, il crée et dirige un guide d'information hebdomadaire de la capitale, *l'Agenda de Bruxelles*. En 1966, il suscite par un article publié dans *Le Soir* la constitution d'une association pour la sauvegarde de Bruxelles, Quartier des arts. Nommé à la Commission royale des monuments et des sites, il s'implique dans l'Union des capitales de la Communauté européenne, pour laquelle il rédige en 1970, en tant que rapporteur général de la douzième session plénière, une étude sur *Les Capitales des Six dans leur avenir simultanément de centre historique et de centre culturel*. Sans oublier l'Académie royale de langue et de littérature françaises, où il succède à Roger Bodart, le

9. « Orgues du lundi matin », dans *Le Vif* (1955), dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, op. cit., p. 92 et 93.

10. Charles Bertin, dans le discours de réception de Jean Tordeur, 15 juin 1974, dans *La Table d'écriture*, Bruxelles, Le Cri et Académie royale de langue et de littérature françaises, 2009, p. 23.

9 mars 1974. Une charge, à nouveau, puisqu'il en sera le secrétaire perpétuel de 1989 à 1995.

Charge : le mot n'est pas anodin pour Jean Tordeur. Non dans le sens du fardeau insupportable, mais dans son sens noble, le poids d'une tradition que nous devons porter un peu plus loin, ce qui nous alourdit, mais qui nous leste, ce que, selon l'étymologie, on doit porter sur un char. Un char de triomphe, pour Jean Tordeur. Passer des « besognes stériles » aux charges qui nous ennoblissent constitue un tournant capital. Un tournant qui va se traduire, dans son œuvre poétique encore à ses premiers pas, par un changement significatif. Jean Tordeur en effet récrivait ses poèmes. Son oratorio de Lazare a ainsi connu deux fins. Dans l'une, en 1944, Lazare conclut : « il faut espérer » (1944). Onze ans plus tard, son conseil devient : « hâtez-vous d'exister » (1955). AV

La vie désormais doit se conjuguer au présent. Déroulons-en un instant encore le fil de laine. Si tous les mystiques ont connu la tentation du néant, tous ont aussi ressenti avec force l'urgence de l'instant, la joie profonde du moindre moment de vie. Résister à la tentation de se coucher : telle est la prière d'*Europe qui t'appelles mémoire*.

Ne nous laissez pas succomber au désir  
de nous étendre sur la terre.  
De ne plus bouger,  
de faire les sourds,  
de nous résigner à ce qu'on fait de nous<sup>11</sup>.

Si la vie au quotidien est vouée à l'éphémère et au « temps anodin », dont on ressent la lassitude, elle fourmille de petits plaisirs « parmi l'aveugle entassement du rien<sup>12</sup> ». Le poète sait aussi les chanter :

La mouche noire et bleue et la guêpe espagnole  
vibrillent dans la chaleur de longs couloirs d'airain.  
Le sable vacancier dans l'air léger bourdonne<sup>13</sup>.

Sur la plage, cela nous rassure, l'œil « caresse les rondeurs des Flamandes sereines<sup>14</sup> ». Mais pour Jean Tordeur, la vie ne se conten-

11. « Europe qui t'appelles mémoire », dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, op. cit., p. 148.

12. « Désirant devenir », dans *Conservateur des charges* ; dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, op. cit., p. 219.

13. « L'Invention du sentier », dans *Conservateur des charges* ; dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, op. cit., p. 264.

14. « L'Été », II, dans *Conservateur des charges* ; dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, op. cit.

tera jamais d'être là, simple et tranquille. « Dans la futilité sérieuse de l'instant<sup>15</sup> », le monde porte sa leçon. « Interroge donc les bestiaux, ils t'instruiront, les oiseaux du ciel, ils t'enseigneront. Cause avec la terre, elle t'instruira, et les poissons de la mer te le raconteront », disait Job<sup>16</sup>. Toute la spiritualité chrétienne, de saint Augustin à maître Eckhart, a suivi ce conseil. Et tout l'œuvre de Jean Tordeur est dans cet esprit de dialogue avec la Nature, bien plus qu'avec l'homme ou avec lui-même, parce qu'à travers la Nature, c'est à l'homme qu'on s'adresse. Non par une sorte de panthéisme romantique qui brosse un impassible théâtre à grands coups de prosopopées. La Nature de Jean Tordeur est un guide muet qui, comme les vrais maîtres de pensée, guide l'homme en lui-même en se gardant bien de s'y imposer. Si elle l'instruit, s'est parce qu'à travers elle il se reconnaît un élément indispensable à l'équilibre universel ; parce que, dans la symbiose des souffles humains et des rythmes cosmiques, sa contemplation élargit les limites de la conscience aux frontières du monde. « Que tout m'est étroit : je me sens si vaste ! », soupirait Hadewijch. Tout alors s'ordonne et prend sens.

La nature,  
par le rappel et l'immobilité,  
donne à voir et donnant à voir donne à penser  
qu'un sens est dessiné sous l'aventure<sup>17</sup>.

Qu'est-ce que le sens, au-delà de l'image naïve d'un grand dessein divin préexistant au monde et inscrit dans sa Providence ? C'est une direction, avant tout, un pôle magnétique qui oriente comme des aiguilles aimantées la multitude anarchique des significations. Tout ce qui advient — l'aventure, pour reprendre le terme de Jean Tordeur — cesse d'être jeté au hasard comme les atomes de Démocrite. Le labyrinthe alors n'est plus le dédale dans lequel on doit implorer un fil d'Ariane, des réponses toutes faites aux questions mal posées. Il devient le labyrinthe des cathédrales, qui mène au centre par une voie unique. Le chemin est son propre fil. De laine.

Voilà, pour moi, le sens du fil de laine.

Joignons-y un fil de chanvre : celui du lecteur, si vous le voulez bien — c'est en effet en lui incorporant des fibres de chanvre que l'on

15. « Dans le bruit de la rue », dans *Conservateur des charges* ; dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, op. cit., p. 233.

16. Jb 12, 7-8. Passage abondamment commenté, à partir des *Moralia in Job* de Grégoire le Grand, et à travers Augustin, auquel se réfère Eckhart dans In Gn II, N° 150.

17. « Une question d'existence », dans *Conservateur des charges* ; dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, op. cit., p. 253.

allège le papier bible, celui de La Pléiade. Dire que Jean Tordeur fut un grand lecteur relève du truisme. Ce fut même, durant un quart de siècle, son métier.

Au *Soir*, il fournit une chronique critique par semaine, des analyses complices et lumineuses dont une sélection a été réunie sous le titre *L’Air des lettres* en 2000, avec une préface de Jacques de Decker. On y découvre une vaste palette de lectures, qui sont autant de coups de cœur, d’enthousiasmes qu’il nous transmet, pour des auteurs ou pour des livres : biographies, études, écrivains religieux, et bien entendu une belle moisson de poètes anciens ou récents, de Victor Ségalen à Werner Lambersy, de Paul-Jean Toulet à Philippe Lekeuche, pour lequel il s’enthousiasme dès son premier recueil.

On découvre un autre Jean Tordeur, aussi à l’aise en prose qu’en vers, maniant avec bonheur les phrases longues au rythme balancé ou les formules percutantes. Un véritable journaliste, aussi, qui connaît à la perfection l’art des « accroches ». Il y aurait beaucoup à apprendre, pour les jeunes journalistes, dans les premières phrases de Jean Tordeur : une citation, une anecdote, une question... Dans son art, également, de faire de chaque livre qu’il commente un élément essentiel dans la connaissance de l’œuvre, d’un homme, d’une époque. Le livre de Michel Maulpoix est « un outil indispensable » pour découvrir Michaux ; celui de Jean-Loup Bernanos, « le Bernanos qui nous manquait » ; celui d’Henry Bouillier, « le maître livre sur Ségalen », tandis que *Trahison suprême*, une « pièce maîtresse » dans l’œuvre de Ségalen... On peut sourire de ce qui semble un procédé journalistique. Mais pas lorsqu’on a en tête les poèmes de Jean Tordeur : c’est pour moi un signe supplémentaire de cet enthousiasme, de cette attention à la moindre chose, porteuse de présence, infiniment précieuse parce qu’indispensable au tout et révélatrice de ce tout.

Je ne sais ce qu’a pensé Jean Tordeur de voir ainsi la partie désormais la plus volumineuse de son œuvre consacrée à parler des livres des autres. De ce que j’ai pensé, dans la même situation, je ne dirai rien non plus. Peut-être s’est-il dit, comme dans « La Main » : « De toutes nos moissons, rien n’était sur nos terres » ? Peut-être s’est-il demandé s’il n’alimentait pas la « machine aux nouvelles » dont il parle dans « La Promenade dans les ruines » ? Il n’est pas tendre, dans ce poème, avec la société de l’information, dont le journalisme est le vecteur. Pense-t-il alors qu’il va consacrer sa vie à ce « ramasseur des nouvelles du jour », à cette « boîte à mouches des nouvelles<sup>18</sup> » ? Il sait, en tout cas, que tout ce qui s’attache à l’ins-

18. « La Promenade dans les ruines », dans *Conservateur des charges* ; dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, op. cit., p. 209-210.

tant, à l'événement sans signification, au nombre, l'éloigne de l'unité, comme la multiplication des significations finit par brouiller le sens. Or le mystique attend « le salut dans l'abandon de tous les nombres<sup>19</sup> ». Peut-être est-ce le côté noir de la lecture, celle qui est vouée à l'éphémère. Dans une conférence donnée en 1965 à la Biennale de Knocke, il pointe ce nouveau paradoxe de sa vie : « Je vis depuis vingt ans dans une profession, le journalisme, qui donne toutes les apparences de se fonder sur le réel. (...) Or, s'il est une certitude dont l'exercice de l'information m'a persuadé, c'est celle de l'éloignement où elle nous place vis-à-vis de la réalité<sup>20</sup>. »

Il n'est pas anodin, dans une biennale de poésie, de parler du réel et de la réalité. Si le journalisme en éloigne, ce n'est pas parce qu'il aurait vocation à mentir sur des informations inexactes, ce qui, d'ailleurs, serait peut-être une manière de s'en approcher, mais parce qu'il oblige à s'intéresser à des sujets de fond, à des livres essentiels, en fonction uniquement de leur actualité, sans pouvoir leur donner le temps de la réflexion, de l'approfondissement. Si l'on n'y prend garde, il peut nous couper de ce qui donne sens à l'événement, à la lecture, en reliant le cœur des choses au cœur des êtres : le désir, qui constitue décidément la trame de la vie, là où il convient de faufler nos fils de laine, nos fils de chanvre.

Ceci n'est que le « rien » du fil de chanvre. Mais du rien naît le tout.

Si Jean Tordeur a pu se plaindre d'être soumis au rythme des « nouvelles », il a réussi à rompre le pacte mallarméen « De creuser par veillée une fosse nouvelle / Dans le terrain avare et froid de [s]a cervelle ». Au-delà des lectures dictées par l'actualité, il y a la lecture, substantielle. Derrière la lecture utile, professionnelle, il y a celle qui nous nourrit. « Toi et moi, lecteurs de choses inutiles dont l'âme a besoin », nous interpelle Werner Lambersy<sup>21</sup>. Ne nous étonnons donc pas de voir la poésie et les lectures de Jean Tordeur se répondre, parfois à plusieurs décennies de distance. Ainsi, dans une chronique de 1982 retrouvons-nous une citation de Daumal utilisée en 1964 comme épigraphe de *Conservateur des charges*, et dans un article de 1987, celle de Michel-Ange qui donne le ton à *La Corde* en 1949<sup>22</sup>.

« Ceux qui aiment ardemment les livres constituent sans qu'ils le sachent une société secrète », disait Patrick Mauriès<sup>23</sup>. Dans la

19. « Ceci peut être dit », dans *Conservateur des charges* ; dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, op. cit., p. 213.

20. Cité par Charles Bertin dans le discours de réception de Jean Tordeur, 15 juin 1974, dans *La Table d'écriture*, op.cit., p. 19.

21. *Architecture nuit*, p. 35.

22. *L'Air des lettres*, p. 36 et p. 96.

23 Patrick Mauriès, *Roland Barthes*, Paris, Le Promeneur, 1992, p. 53.



société secrète de Jean Tordeur, le grand maître était Thomas Stearns Eliot, auquel il consacre à vingt-cinq ans un bref essai, publié en 1946. Rien d'étonnant, pour leurs lecteurs. Outre l'engagement spirituel, les deux poètes partagent bien des exaltations et des angoisses. La mort, qui chez Eliot est à la fois effroyable (« Je te montrerai ton effroi dans une poignée de poussière », « L'enterrement des morts », *La Terre vaine*, p. 59) et apaisée (« ma vie attend le vent de mort, légère / Comme un duvet sur le dos de la main », « Cantique pour Siméon », *Poèmes d'Ariel*, p. 143). On retrouve chez Eliot la même hantise du travail quotidien abrutissant (« À l'heure violette, quand les yeux et l'échine / Se relèvent du bureau, quand le moteur humain attend / Comme un taxi attend, battant », « Le sermon du feu », *La Terre vaine*, p. 73) ; les mêmes déchirements entre des aspirations contraires (« Voici le temps de tension entre le mourir et le naître », *Mercredi des cendres*, VI, p. 133). Et, bien sûr, cette même conscience de la dualité fondamentale de l'être, qui se traduit par la même image du *Doppelgänger* : « lorsque je regarde au loin la route blanche / Il y a toujours un autre qui glisse à ton côté » (« Ce qu'a dit le tonnerre », *La Terre vaine*, p. 85)<sup>24</sup>.

Quant aux membres de la secte, bon nombre sont parmi vous aujourd'hui, ce qui me dispensera, par prudence autant que par pudeur, d'en citer les noms. J'ai été ému, en lisant *La Table d'écriture*, de retrouver ceux non seulement de mes nouveaux confrères, mais surtout de mes propres lectures. Comme Tordeur le disait de Roger Bodart, les écrivains dont il parle sont pour lui « moins des sujets d'étude que des sujets d'écoute, moins des objets d'analyse qu'un aliment à partager, moins des maîtres que des frères humains en qui l'on cherche le sens de sa propre vie et de sa propre mort<sup>25</sup> ».

C'est Jean Tordeur que l'on retrouve dans ces chroniques, parce qu'il a su ne parler que de ce qu'il aimait, n'évoquer que ce qui lui était proche. Dans cet exercice impudique qu'est le discours académique, un mot revient souvent sous sa plume, un mot auquel je suis particulièrement sensible : pudeur. Ainsi définit-il souvent ceux qu'il accueille<sup>26</sup> : mais n'est-ce pas une manière de parler de lui ?

24. T.S. Eliot, *Poésie*, tr. Pierre Leyris, Paris, Seuil, 1947.

25. *La Table d'écriture*, p. 37.

26. Dans *La Table d'écriture*, j'ai relevé : Roger Bodart : « la pudeur qui le faisait s'arrêter dans la voie d'une interrogation qu'il avait lui-même ouverte » (p. 31) ; Jeanine Moulin : « le sourire aux yeux et la pudeur aux lèvres » (p. 51) ; Philippe Jones : « cette enfance sur quoi se taisent pudiquement les jeunes hommes » (p. 78) ; Pierre Mertens : « Le style y est nu, direct, allégué, le récit linéaire, économe, pudique » (p.163)...

Le seul trésor est de se taire  
jusqu'au jour d'entrer sous la terre<sup>27</sup>.

Et l'essentiel, souvent, doit être tu. Jamais maître Eckhart n'a écrit ce qu'il avait pu vivre, et qu'il n'aborde qu'à travers les expériences des autres. Sans doute en va-t-il de même pour Jean Tordeur. La façon dont il parle de Mircea Eliade prouve à quel point il a dû partager certaines « expériences de dépassement » : en particulier lorsqu'il parle de la liberté qui « en vertu de l'anamnèse », « peut nous détacher du poids de l'histoire et donc du nôtre ». La première personne est ici significative. Je ne veux pas attacher trop d'importance à un article critique, mais le « nous » n'est pas si fréquent dans les chroniques de Jean Tordeur, qui lui préfère le plus souvent l'anonymat du « on ». Aussi sommes-nous vigilants à son apparition dans celle consacrée à Eliade. Lorsqu'il évoque ce spécialiste des religions dont l'ambition était d'ouvrir aux occidentaux des fenêtres vers d'autres mondes, il conclut à la première personne : « Une ouverture, assurément, dont nous avons le plus vif besoin<sup>28</sup> ! »

C'est cette ouverture, sans conteste, que la lecture peut nous apporter, car elle rebondit sans cesse et se renvoie à elle-même comme des miroirs affrontés. Un auteur, chez Jean Tordeur, renvoie perpétuellement à un autre : Mircea Eliade à Suzanne Lilar, Pierre Mertens à Kafka, Marie Gevers à Verhaeren ou Régine Pernoud à Christine de Pisan, qui renvoie elle-même à Jeannine Moulin... Si j'ai beaucoup évoqué le désir, fil de trame de mon approche, le fil de chaîne en sera la lecture, qui entrelace les voix de nos aînés au mince fil de la nôtre. « Pour nous apporter un peu d'eau fraîche, les grandes âmes font la chaîne du fond de l'éternité », disait Montherlant<sup>29</sup>. De cette chaîne, Jean Tordeur, plus que d'autres, a recueilli l'eau fraîche ; je lui sais gré de me l'avoir tendue.

Voilà, pour moi, le sens du fil de chanvre.

Il nous mène tout naturellement au fil de soie : permettez-moi d'y voir celui du poète. « Détaché du poids de l'histoire, donc du [sien] », le lecteur a retrouvé la candeur, la virginité du mystique, sans laquelle il ne peut y avoir de véritable poésie. « La tablette n'est jamais si propre à l'écriture que s'il n'y a rien sur elle », écrivait maître Eckhart (*Du détachement*). C'est sur ce vide, au cœur

27. « Conscrit », dans *Le Vif* (1955), dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, op. cit., p. 49.

28. *L'Air des lettres*, p. 71-72.

29. Henry de Montherlant, *Service inutile*, Paris, Grasset, 1935, p. 206. Marcel Lobet affectionnait cette citation, qui revient plus d'une fois dans ses livres. C'est à lui que je la dois.

de toute chose, au cœur de tout vivant comme il est au cœur de l'atome, que se construit la poésie.

L'ouvrière construit la trame  
Fil par fil le vide est cerné<sup>30</sup>.

Le fil de soie s'est déroulé dans des recueils d'abord assez rapprochés : *Éveil*, en 1941, dont Maurice Carême écrit la préface ; *Prière de l'attente*, en 1947, qui lui vaut le prix des Poètes catholiques ; *La Corde*, en 1949 ; *Le Vif*, en 1955, suivi d'un oratorio, *Europe qui t'appelles mémoire*, créé en 1957 à l'INR, ancêtre de la RTBF, et *Conservateur des charges*, en 1964, qui lui vaut le Prix triennal de poésie. Cela a été souvent dit, mais que cela soit dit encore, et par quelqu'un qui ne le connaissait pas et qui ne lui doit rien : *Conservateur des charges* n'est pas seulement le meilleur recueil de Jean Tordeur, il s'inscrit parmi les œuvres majeures du XX<sup>e</sup> siècle. Parce qu'il a trouvé un rythme entre les longues tirades en alexandrins et les mètres très courts, primesautiers ; parce qu'il a défini un ton, entre une nostalgie amère nourrie de ses doutes et la confiance apaisée de l'« espérance grande ouverte » ; parce qu'il s'adresse à nous avec la simplicité de l'évidence et ce soupçon d'obscurité où chacun peut trouver sa propre question au milieu des réponses. Les poèmes sont ancrés dans le temps et dans l'espace, un novembre pluvieux, un village du Brabant, La Brire, 50°42' de latitude nord, 4°29' de longitude est, pour ceux qui, comme moi, n'en avaient jamais entendu parler. Mais ce lieu, ce temps sont les nôtres, parce qu'il nous y invite (« Pousse la porte étroite du jardin », p. 219), parce qu'il nous inscrit dans sa durée (« Tu poursuivras ton chant lorsque je m'en irai », p. 207). Comment ne pas se sentir responsable de mon chant, à présent qu'il est parti ? J'ai cherché sur Google Earth « l'invitation du sentier » de La Brire, persuadé que « Si la présence existe elle est ici ». « Cherche le ruisseau vert », disait Jean Tordeur, et j'ai trouvé, devinez quoi ? Un « chemin vert ». Ceux qui connaissent La Brire n'en seront pas étonnés. Eh bien oui, il y a un chemin vert à La Brire. Mais peut-être ne savent-ils pas qu'à Paris, j'habite une rue du Chemin Vert où il n'y a pas un arbre. Et c'est ce dimanche d'août, en regardant les petites taches d'arbres verts sur un écran, que j'ai trouvé la présence, celle de Jean Tordeur ; que je l'ai vu m'inviter à entrer dans le poème — « Le lieu des trois chemins attend depuis vingt ans / le promeneur qui traverse le temps » — et que je l'ai entendu, impérieux, presque menaçant — « Crains de ne pas brûler » — et de conclure, insistant : « Ouvre la porte / de ce mois d'août sur la chambre du cœur. » C'était le 26 août, très précisément, aux abords de minuit.

30. « Poèmes de jour », dans *La Corde* (1949) ; dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 11.

Et celui qui l'a vu porte ici témoignage  
afin que vous puissiez trouver le vrai<sup>31</sup>.

Le vrai, c'est que la poésie n'est pas un vain mot, et que Jean Tordeur était poète.

Et puis, pour le lecteur qui le découvre, un long silence. Je sais qu'en 1976 et en 1984 paraîtront en anthologie ou en revue deux poèmes qui seront réunis en 1990 sous le titre *Antoine au désert*, son dernier recueil. Je sais qu'il y regrette d'avoir trahi la poésie au profit du journalisme, se comparant à un gendarme, bâton levé à un carrefour pour donner la direction du bien et du mal, cruelle métaphore de la critique littéraire.

Je t'ai trompée je t'ai fuie  
amères saisons, longue nuit  
loin de tes genoux poésie.  
Hivers, étés, printemps, automnes  
à répartir le mal le bien  
dans le tunnel quotidien  
à parler tout haut pour personne<sup>32</sup>.

Mais je sais aussi que lorsque Rimbaud s'est tu, il n'a pas cessé de voir. La lettre du voyant ne laisse aucun doute sur son silence : « Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! » Plus besoin de parler, lorsque la poésie a dit. Sans doute me trompé-je lourdement, mais laissez-moi sur cette image de Jean Tordeur et de Rimbaud, j'ai peu de goût pour les gendarmes, ni pour les trafiquants d'armes d'Abyssinie.

Ceci n'est que le « rien » du fil de soie. Mais du rien naît le tout.

La poésie, chez Jean Tordeur, est l'expression de la foi. Permettez-moi de ne pas m'y appesantir, même si c'est la clé de son œuvre. J'ai lu sa biographie. Je sais qu'à huit ans, pour des raisons de santé, le petit citadin est envoyé au grand air à l'abbaye bénédictine de Saint-André, près de Bruges, pour y terminer ses études primaires et secondaires. Je sais qu'il y « éprouve le premier choc spirituel de sa vie ». Mais cela ne peut me satisfaire. M'a-t-il manqué, pour devenir chrétien, d'avoir été de santé fragile ? C'est absurde. Il suffit de le relire pour s'en persuader.

La foi n'est pas la religion, même si, bien sûr, elle l'accompagne le plus souvent. En entrant jadis dans l'œuvre de maître Eckhart, j'ai buté plus d'une fois sur le mot qui nous sépare, quand je sentais de

31. « Comme dans un miroir », dans *Conservateur des charges* ; dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, op. cit., p. 228.

32. *Antoine au désert*, III, dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, op. cit., p. 297.

tout mon être une totale communion avec ce que je lisais. Un mot de quatre lettres, et certes, pour Eckhart comme pour Jean Tordeur, le plus important : Dieu. Mais le premier n'a-t-il pas risqué cette prière essentielle : « Je prie Dieu de me délivrer de Dieu » ? Et le second n'a-t-il pas écrit les plus brûlants des poèmes chrétiens sans que le mot Dieu apparaisse dans *Conservateur des charges*, comme le soulignait déjà Charles Bertin<sup>33</sup> ? Mais, je l'ai relevé, le recueil est plein de ce qu'il nomme la présence.

Si la présence que nous appelons présence  
au plus secret de la plus secrète espérance,  
existe, en vérité, elle est ici<sup>34</sup>.

Et c'est face à la présence que l'homme peut se connaître absence.

et qu'en cette ombre lumineuse je ne sois  
plus que désert, absence, ignorance de moi<sup>35</sup>.

Nous sommes ici au cœur de ce qu'on a appelé la mystique de l'être et qui a fleuri aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles entre la Flandre et la Rhénanie, en particulier dans ce Brabant qui a nourri Jean Tordeur. « Si tu pouvais t'anéantir toi-même, ne fût-ce qu'un instant ou même moins qu'un instant, alors tout ce que cela est en soi-même t'appartiendrait en propre », disait maître Eckhart (sermon 28). Mais ce néant n'est pas le vide, puisque c'est en lui que Dieu peut naître, pour le croyant — Eckhart raconte le rêve d'un homme enceint du néant comme une femme est grosse d'un enfant, « et dans ce néant, Dieu naquit : il était le fruit du néant » (Pr. 71). C'est dans ce « creux néant musicien », comme l'appelait Mallarmé, que s'engendre le poème : « l'incendie de créer n'appartient qu'à ceux qu'un désert peut nourrir » écrit Werner Lambersy (*Architecture Nuit*, p. 94). Si Jean Tordeur a rêvé de n'être plus que désert, c'était pour y trouver cela, tout cela. Et c'est dans ce désert où il n'y a plus qu'absence et présence que nous pouvons nous rencontrer. Dieu ou poésie, ce qui y éclot ne porte plus qu'un nom : Joie. « Joie, Joie, Joie, pleurs de joie », dit le *Mémorial* de Pascal. « Malheur à vous si vous renoncez à la joie<sup>36</sup> », répond en écho Jean Tordeur.

33. Charles Bertin, *art. cit.*, 1954, p. 56. Dans le discours de réception (p. 21), il précisera que le terme apparaît bien une fois, mais une seule, et de façon incidente.

34. « Destiné au cœur », dans *Conservateur des charges* ; dans *Conservateur des charges et autres poèmes, op. cit.*, p. 260.

35. « Le royaume des yeux », dans *Conservateur des charges* ; dans *Conservateur des charges et autres poèmes, op. cit.*, p. 215.

36. « Le retour au sentier », dans *Conservateur des charges* ; dans *Conservateur des charges et autres poèmes, op. cit.*, p. 259.

Joie. Telle est la leçon du fil de soie.

Mais il reste un fil de fer pour la douleur. Elle est apparue tôt dans sa vie. Faut-il le rappeler ? À huit ans, la maladie ; à quinze ans, la mort de son père ; à vingt ans, la guerre, et, plus tard, d'autres douleurs, secrètes, dont je ne parlerai pas. La douleur traverse tout l'œuvre poétique de Jean Tordeur. Une douleur ontologique, liée à la vie même, où il faut se battre, avec l'absurdité de savoir que cela n'aboutira qu'à la mort.

J'ai livré maint combat. J'ai fourni maint labeur.

(...)

Je devrai comme vous payer le prix de vivre<sup>37</sup>.

Associer la vie à un combat, à un exil, à une épreuve, dans la vallée de larmes chère au Psalmiste<sup>38</sup>, est un vieux thème chrétien. Mais il est toujours lié à l'espoir du repos, du retour à la patrie, de la fraîcheur d'une oasis. On peut certes lire ainsi certains textes de Jean Tordeur, en particulier *Europe qui t'appelles mémoire*, aux accents très augustiniens. Mais le chrétien lui-même, malgré la confiance qu'il a dans les promesses futures, entretient la douleur par le doute. Ce lecteur de Pascal ne peut être sûr du salut, qui fait sans cesse l'objet d'un « Pari » :

Coupable de quoi ?

De qui sans tache ?

Vis, et l'on attaque

le ciel à ta voix<sup>39</sup>.

Ce prix de la vie, les hommes apprennent à l'alourdir à loisir. À la génération qui eut vingt ans au moment de la guerre, on ne peut demander de croire en la bonté de l'homme. Dans le monde occidental qui se met en place dans la brûlure d'Hiroshima et la glaciation de la guerre froide, l'homme n'est plus qu'un pion que l'on déplace sur un échiquier qu'il ne contrôle plus. C'est la longue plainte des émigrés, dans *Europe qui t'appelles mémoire*. Celui qui, après avoir échappé à des métiers administratifs, se retrouve dans un monde de plus en plus contrôlé, encarté, estampillé, jette un cri d'alarme devant l'emballlement de la machine :

37 « Tentation du sommeil », dans *La Corde*, 1949, « Poèmes de nuit » ; dans *Conservateur des charges et autres poèmes, op. cit.*, p. 34.

38 *In valle lacrymarum*, Vulg., Ps 84 (83), 7. Les traductions modernes préfèrent une source dans la vallée de la soif, ou une oasis dans le val des Baumiers, du Baka, ou une vallée très sèche...

39 « Pari », dans *La Corde*, 1949 ; « Poèmes de jour », dans *Conservateur des charges et autres poèmes, op. cit.*, p. 16.

L'homme  
ne peut plus marcher sans règlement (...)  
Et ils donnent des papiers pour tout<sup>40</sup> !

C'est l'époque où Alexis Curvers, dans *Tempo di Roma*, dénonce la « civilisation du papier » qui succède à la « civilisation du marbre » dont sont bâties les églises : « On nous construit, en guise de monuments, d'infranchissables murailles de papier sans fenêtres ni portes, entre lesquelles l'homme est de plus en plus prisonnier<sup>41</sup>. » C'est l'époque où les écrivains croyants sont en quête d'un humanisme chrétien qui puisse répondre à la fascination pour le marxisme en ancrant la foi dans une réalité moins désincarnée, plus généreuse, à dimension humaine. Si beaucoup se sont retrouvés au Centre catholique des intellectuels français, il s'agit surtout d'un état d'esprit qui domine la littérature des années 1950, chez Gabriel Marcel, Gilbert Cesbron ou Alexis Curvers. Jean Tordeur participe à ce refus d'une civilisation déshumanisante. Les « émigrants, émigrés, matelots du commun, / pauvres gens sans le sou » qui traversent *Europe qui t'appelles mémoire* sont de ces « chiens perdus sans collier », pour reprendre la formule de Gilbert Cesbron (1954). Mais il ne s'arrête pas à la dénonciation. Comme Curvers opposant la civilisation du marbre à celle du papier, il sait que le respect de la tradition est le socle de l'humanisme, et que les dictatures administratives commencent toujours par une table rase. Si l'Europe qu'il veut construire s'appelle Mémoire et non traité de Maastricht, c'est parce qu'elle se construit vers l'intérieur, « vers l'intérieur des terres / vers l'intérieur de l'homme » : en creusant, donc, au prix d'un dur labeur qui exhume et révèle, sans chercher à édifier des murs de papiers et de règlements.

Ce sera la logique de son action pour la préservation de Bruxelles, et, bien entendu, le sens même du « Conservateur des charges » qu'il deviendra lui-même. « Je suis celui toujours qui retourne les sables », dit « la Main<sup>42</sup> ». La main, pour les compagnons du Devoir, est le premier outil de l'homme. J'aime à croire que le conservateur des charges aurait donné au nom « Devoir », si méprisé aujourd'hui, le sens quasi mystique du compagnonnage.

Plus que jamais, du « rien » du fil de fer naîtra pour lui le tout.

40. « Europe qui t'appelles mémoire », dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, op. cit., p. 163.

41. Alexis Curvers, *Tempo di Roma*, Paris, Laffont, 1957 (1973), p. 172-173.

42. *Le Vif*. Le poème n'a pas été repris dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, mais est publié dans le *Dossier L* consacré à Jean Tordeur, Arlon, Service du Livre luxembourgeois, 1991, N° 32, quatrième fascicule, p. 7.

De la douleur naît la mort. Celle que l'on ne craint pas. Les liens complexes entre ce tout et ce rien concluent le poème inaugural de *Conservateur des charges* :

toute la mort fruit de ce rien la vie  
tout dans ce rien et les yeux pour pleurer<sup>43</sup>.

Elle est formidablement présente, cette mort, dès les premiers poèmes, dès le berceau de l'enfant. « Naissant, tu fus dormeur, mourant, tu dormiras<sup>44</sup>. » Elle est physiquement là, comme dans une chanson d'allure anodine de Maeterlinck ou Verhaeren, avec la morsure des vers, le sable plein la bouche,

et peut-être un vol de mouches  
qui sortira de ta couche  
vers la fin<sup>45</sup>.

Mais de la mort comme de la douleur, comme de la fin des temps où « toutes les portes s'ouvriront », naît un nouvel espoir. On peut y lire l'espérance chrétienne d'un jugement équitable et d'une résurrection de la chair. « Ce corps / prépare un autre corps encore à dire », écrit-il dans le « sentiment d'être » qui le prend à la gorge<sup>46</sup>. Mais ce jour, « le seul vrai jour » proclamé par la trompette du Jugement, n'est pas, ou pas seulement, celui de la résurrection de la chair qui nous tendrait pour l'éternité le miroir de la vie. Ce qu'il en attend, ce qu'il en espère, il l'a écrit à l'indicatif, mode de la certitude. Et ce n'est pas le retour d'une lourde pesanteur charnelle qui l'a encombré toute sa vie « dans la division de l'être et du paraître » (232). « Le poids / cessera de peser pour la première fois » (229). Si un autre corps nous est donné, c'est un corps « à dire », né du *Logos* fondateur, le Verbe efficient du poète : « cette âme prend le corps de ses pensées » (231), écrit-il hardiment. À nous de le construire, ce corps, de le penser, de le dire et de l'écrire. Faut-il préciser combien celui qui ne croyait pas au ciel rejoint ici, comme dans le poème d'Aragon, celui qui y croyait ? L'*Axël* de Villiers de l'Isle-Adam m'avait déjà lancé ce défi : « Puisque nous ne pouvons

43. « De rien tout », dans *Conservateur des charges* (1964) ; dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, op. cit., p. 201.

44. « La Corde », dans *La Corde* (1949), dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, op. cit., p. 13.

45. « Mortel », dans *Le Vif* (1955) ; dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, op. cit., p. 55.

46. « Comme dans un miroir », dans *Conservateur des charges* (1964) ; dans *Conservateur des charges et autres poèmes*, op. cit., p. 227.



devenir que notre pensée unie à la chair occulte de nos actes, pensons et agissons de manière à ce qu'un Dieu puisse devenir en nous. » Devenir notre pensée, en prendre vie et chair, laisser un Dieu éclore en nous, c'est notre devoir et notre privilège, et peut-être est-ce pour cela, au-delà des petits Larousse, que les académiciens sont immortels.

Jean Tordeur a pris le corps de ses pensées le 27 janvier 2010. Il le conservera en tout cas dans les nôtres.

Me voici avec les quatre fils de laine, de chanvre, de soie et de fer. Il nous reste à les réunir, à les tresser à nouveau pour rendre à Jean Tordeur, par-delà les vicissitudes de la vie, l'unité profonde de la mort.

Au bout c'est moi, seul et unique,  
à tout jamais, à jamais plus,  
coupe d'amour et coups de trique  
insidieux comme un moustique  
et pour moi-même un inconnu<sup>47</sup>.

Cet inconnu, je n'ai pas eu la prétention de vous le faire découvrir. Je n'ai eu que celle de le découvrir moi-même à l'heure de lui succéder. Non pas à le comprendre, comme ce « faible d'esprit qui veut comprendre encore ce que nul n'a compris » (*Conservateur des charges*), mais, en apprenant à le connaître, d'apprendre aussi à l'aimer.

47. « Rideau », dans *Le Vif* (1955) ; dans *Conservateur des charges et autres poèmes, op. cit.*, p. 72.



# Réception de M. Éric-Emmanuel Schmitt

Discours de M. Gérard de Cortanze

## **Éric-Emmanuel Schmitt, notre nouveau Diderot**

Éric-Emmanuel Schmitt est l'auteur francophone le plus lu et le plus joué au monde. Traduit en plus de quarante langues il a, à ce jour, vendu plus de treize millions de livres.

Faut-il y voir une relation de cause à effet, toujours est-il qu'une large partie de la presse française ne lui est guère favorable. Voici un florilège. On lui reproche pêle-mêle d'être un « normalien touche-à-tout », d'être un auteur « creux comme une huître », de séduire son lectorat par une « pédagogie vulgarisatrice », de « céder trop souvent aux bons sentiments », d'être « simplificateur, consensuel, trop populaire », de succomber à des « bondieuseries de maternelle », de céder à des « élans de philosophie d'eau de bénitier frelatée », de recourir à une « psychologie à deux sous », de fabriquer des livres « aussi indigestes que des bûches de Noël », des opuscules qui sont « des fast-book, comme il y a des fast-food », d'écrire une œuvre qui, parce qu'elle « ne révolte personne, ne peut en être une, et n'est donc qu'un produit de grande consommation », la liste n'est pas exhaustive...

Donc, chers collègues, nous avons fait entrer dans notre vénérable bergerie, une bien étrange brebis.

Il est toujours intéressant d'essayer de comprendre quelles sont les raisons d'un tel acharnement, qui confine certes à la bêtise, mais qui témoigne cependant des clichés, des pesanteurs, des *a priori*, des dogmes, des réticences, des préjugés d'une époque, de ses limites et de ses aveuglements.

Je me dis qu'un auteur dont le mot préféré est *émotion*, parce qu'il « indique la réalité vivante de ce que nous sommes », pour qui l'enfer sur terre est « la violence entre les humains, l'intolérance et la barbarie », qui pleure en écoutant Nathalie Dessay interpréter Mozart, dont le péché mignon est la gourmandise, qui emporterait sur une île déserte *Les Liaisons dangereuses*, qui aurait aimé écrire la *Bible*, livre qu'il n'a jamais terminé, dont les trois boissons sont le thé, l'eau et le Château Yquem 1959 (année de sa conception), qui ne peut résister à l'Italie, qui est tombé amoureux des tilleuls de son jardin parce que contrairement aux hommes quand ils grandissent les arbres eux s'élèvent vers le ciel, qui regarde *The Voice* avec délectation, qui devient fou à la seule vue d'une choucroute royale, qui aimerait être coincé dans un ascenseur avec Amélie Nothomb, qui avoue s'être assis un jour dans le TGV à côté d'un passager qui lisait un de ses livres et qui a constaté que celui-ci s'est endormi quand le train est parti, qui prétend trouver l'inspiration d'autant mieux qu'il vient de faire l'amour, dont la couleur préférée est le rose, dont un des admirateurs est Herman Van Rompuy, qui n'hésite pas à poser dans *Point de Vue*, accroché, nu, à une bouée dans une piscine, qui se laisse enivrer par l'ambre, le musc et la tubéreuse, qui trouve que le string est un vêtement qui rend beau à condition d'avoir un physique parfait, enfin qui offre à ceux qui traversent des épreuves *Le Livre tibétain de la vie et de la mort*, enfin quelqu'un que les intimes appellent « nounours », eh bien, un tel auteur ne peut être celui décrit par les petits marquis de la critique hexagonale.

J'ai beaucoup lu Cocteau. J'ai écrit un essai biographique sur Philippe Sollers. Ce que j'ai profondément aimé chez eux, je le retrouve chez Éric-Emmanuel Schmitt : brillance, joie de vivre, effervescence, intelligence virevoltante. Et chez tous trois, cette fabrication d'un masque contre lequel on s'acharne, sorte de clone mis en avant pour dérouter, marionnette, leurre, et qui permet de s'absenter du monde pour créer. On retrouve d'ailleurs cette même attitude chez le grand Pierre Benoit, lequel laissait dans les dîners en ville un double de lui-même tandis que le vrai partait six mois à Saint-Céré écrire une œuvre.

Ce que je voudrais ce soir, c'est tenter d'approcher l'œuvre, de proposer quelques pistes, d'essayer de comprendre ce qui se trouve derrière le masque du succès populaire qui n'est en somme rien

d'autre que ce que Pierre Maurois appelle « une part mal définie de bonheur ».

Je milite depuis toujours pour la non-séparation de la biographie et de l'œuvre, pour les soubresauts de l'existence qui font prendre tel chemin plutôt que tel autre, pour l'enfant qui ne se sépare jamais de l'adulte qu'il est devenu, qui lui confère une marque et qui l'oriente.

Éric-Emmanuel Schmitt naît à Sainte-Foy-lès-Lyon, le 18 mars 1960. C'est un Bélier ascendant Capricorne. Son père est champion de boxe, sa mère est championne de sprint. Tous deux sont professeurs de gymnastique.

Quelques mots sur ce prénom double : le boxeur et la sprinteuse avaient décidé d'appeler leur futur enfant Éric, mais en le voyant arriver sur la table de travail, au milieu des sages-femmes, ils ajoutent « Emmanuel » qui en hébreu signifie « Dieu avec nous ». Laissons parler le bébé devenu écrivain : « Ils sentaient bien que je n'avais pas un physique d'Éric. Éric Schmitt, ça fait grand blond germanique, ce que visiblement je n'étais pas. Ils ont donc créé ce prénom tout à fait étrange en me voyant, comme si je leur avais inspiré quelque chose. »

La vie à Lyon, sur la colline de Fourvière, la colline qui prie, de telle sorte que l'enfant a le monde à ses pieds, comme une scène de théâtre, vue qui lui donnera certainement le goût du théâtre, est douce. Une enfance paisible, contemplative. Le petit Éric-Emmanuel est élevé dans la joie par une famille aimante, très aimante. Simple aussi. Ses deux grands-mères avaient quitté l'école à quatorze ans. L'une a été repasseuse, l'autre a fait des ménages. Il y a des chiens, des chats, animaux qu'il adore et avec lesquels il construit une première relation véritable, des animaux avec lesquels il dialogue et qui n'appartiennent qu'à lui. L'été, il passe deux mois de vacances à Sainte-Maxime, où il prend des cours de voile, mais surtout observe la nature, la mer, les êtres humains. Ce sont des souvenirs de sensualité, de nature généreuse, de paix. La force puisée dans cet amour partagé, dans cette générosité, ne le quittera jamais.

Plusieurs éléments émergent de cette enfance, qui fabriquent un caractère, qui précisent les contours d'une silhouette : la mère, la lecture, la curiosité.

#### LA MÈRE

« Je n'ai jamais douté de son amour. C'est elle qui m'a donné la force d'aller de l'avant, d'être optimiste, de ne pas douter, de résister

aux douleurs. Grâce à elle j'ai grandi dans un bain de confiance. Cela m'a rendu parfois naïf, mais j'y puise mon énergie. Je suis né avec un bec de lièvre, donc j'ai été particulièrement choyé car mes parents avaient peur que je me sente anormal. Ma mère travaillait, s'occupait de la maison et nous élevait. Je ne la connais que dormant six heures par nuit, encore aujourd'hui ! Ma mère me réveillait le matin par des caresses dans le dos. Le passage dans le monde réel s'effectuait toujours par la douceur de son contact... »

#### LA LECTURE

Longtemps, le jeune garçon pense qu'il n'aime pas lire. Ce qu'il préfère, c'est rêver des histoires ou les inventer, ou mieux encore que sa mère ou sa sœur aînée lui lisent des contes. De toute façon il n'aime pas ces histoires ineptes. *Oui-Oui et la voiture jaune*, par exemple ! Il est hors de question qu'il perde son temps en compagnie de ces personnages idiots. Au fond, ce qu'il préfère c'est pédaler, patiner, courir, se déguiser, jouer jusqu'à l'ivresse avec ses copains dans la cour de l'immeuble.

Je vous ai dit que je croyais beaucoup aux incidents de parcours, aux bifurcations qui orientent. Un jour, la famille déménage : une grande maison, vide, neuve, disparition des copains, de la vie d'avant. L'ennui qui s'installe, le merveilleux ennui qui conduit à la lecture. La bibliothèque du père contient un livre au titre étrange — couverture de soie, vignettes dessinées : *Les Trois Mousquetaires*, d'Alexandre Dumas. « Ce d'Artagnan équipé d'un mauvais cheval — j'étais aussi affublé d'un vieux cartable héréditaire et d'une trousse fatiguée pour me rendre à l'école —, ce Gascon triste de quitter les siens mais désireux d'explorer le monde, c'était moi. Ce d'Artagnan gaffeur ; plus malin que vraiment intelligent, plus conscient que courageux, c'était moi. » Le volume l'absorbe, il n'en sort que furieux d'avoir sommeil. Puis viennent *Vingt ans après*, puis *Le Vicomte de Bragelone*, voilà, la lecture, la lecture qui selon Voltaire « agrandit l'âme », fait désormais partie de la vie du petit Éric-Emmanuel.

#### LA CURIOSITÉ

Elle est fondamentale. Les proches de l'enfant se moquent de lui avec tendresse. Après la visite d'un musée, il veut qu'on lui achète une boîte de peinture. Après la représentation d'un ballet, il faut qu'on l'inscrive à un cours de danse. Après un concert, il veut apprendre à jouer de tous les instruments : « J'ai toujours été un

agité du bocal. J'ai la passion de faire. Dès que la vie m'offre une possibilité de créer, je la saisis. »

Lentement, le portrait s'affine. Un jour, l'enfant va au théâtre, un très joli petit théâtre, celui des Célestins, à Lyon. On y donne *Cyrano de Bergerac*, avec Jean Marais. Évidemment, il veut devenir Edmond Rostand. Il a onze ans. L'âge de la découverte de l'écriture. Tout petit, il avait tellement été marqué par *Merlin l'enchanteur* que, lorsqu'on lui demandait ce qu'il voulait faire plus tard, il répondait : « Walt Disney ! » Mais à onze ans, on est sorti de la petite enfance. On commence à échanger avec ses professeurs. Certains repèrent en lui un talent d'écriture, certains vont même jusqu'à diagnostiquer qu'il sera écrivain. Après Alexandre Dumas, c'est Maurice Leblanc. Il lit tout *Arsène Lupin*, et écrit même une nouvelle aventure parce qu'il ne supporte pas d'avoir lu toutes les enquêtes de la série et de voir celle-ci s'arrêter. C'est révélateur : nous écrivons toujours les livres qui nous manquent : « En matière d'écriture, mes parents, mes professeurs, mes amis m'accordaient du talent. Je réussissais sans peine, j'étais une vraie bête à concours, vous me mettiez devant une page blanche et ça allait tout seul. Mieux, j'avais une sorte de logiciel de copie dans la tête, un don pour le pastiche. Je pouvais écrire une pièce comme Molière, des poèmes comme Baudelaire. Cela me donnait de l'importance, cela impressionnait tout le monde. »

Arrêtons-nous sur cette dernière remarque. Elle est fondatrice : « Cela me donnait de l'importance, cela impressionnait tout le monde. » Au fond, voilà un enfant brillant, choyé, et qui d'une certaine façon estime qu'il n'est pas reconnu. Cette souffrance va s'amplifier à l'adolescence.

L'adolescent n'en fait jamais assez. Il apprend quatre langues, suit les options musique et dessin, anime un club de théâtre, fréquente le conservatoire, ne lit pas des livres mais les dévore, écrit. C'est un hyperactif. Il plaît aux filles mais tombe systématiquement amoureux de celles qui ne s'intéressent pas à lui. Il est en réalité amoureux de l'amour, et écrit des lettres enflammées qu'il n'envoie jamais. L'enfance, celle durant laquelle il marchait dans les monts du Lyonnais, descendait à ski les montagnes de Savoie, les remontant à peau de phoque, celle des tournois d'escrime, des saucisses grillées préparées en forêt par le père, est en train lentement, comme une lente soirée d'été, de disparaître. Ses amis envient des parents aussi merveilleux, mais l'adolescent n'a qu'un rêve et ses livres — ce qui pour les deux professeurs d'éducation physique constitue une véritable révolution. Le lien même, si ténu, avec la mère, se distend : « Durant cette adolescence, la perte de cette fusion a été douloureuse. Je ne comprenais pas que ma mère ne ressent pas de

manière fusionnelle mes chagrins. Je devenais secret. J'avais perdu ma transparence. Peut-être est-ce ainsi qu'on grandit ? »

Le corps même, hier encore consacré au sport, encombre. Une voix douce et un corps de footballeur, un air vaguement métissé. « Il m'a toujours semblé que mon corps racontait une autre histoire que la mienne, c'est d'ailleurs peut-être pour ça que je me suis mis à écrire », dit encore aujourd'hui, trente-cinq ans après les faits, Éric-Emmanuel Schmitt.

Pourquoi devient-on écrivain ? Mon ami Paul Auster assure qu'il est devenu écrivain pour colmater des failles d'enfance. Et Jean-Marie Gustave Le Clézio m'a souvent confié qu'il écrivait pour cacher des blessures d'enfance que les lecteurs ne doivent pas connaître. Je crois qu'on ne décide pas de devenir écrivain. Plutôt, on désire écrire, car le livre ne peut être une finalité en soi. Parce qu'il est adolescent, le jeune Éric-Emmanuel passe de la désinvolture à l'anxiété, et parce qu'il est choisi par l'écriture, il s'engouffre dans un genre : ce sera le théâtre.

Un jour, alors que la troupe dans laquelle il fait l'acteur et le metteur en scène, ne sait pas quoi jouer, il apporte à ses camarades une pièce. Il a seize ans. Une vraie fantaisie : *Grégoire ou pourquoi les petits poissons sont-ils verts ?*, un sujet très inspiré par Ionesco et Obaldia. Mais le mal-être de l'adolescence est bien présent, malgré le théâtre, malgré les livres. Événement qui ajoute au désarroi : la mort du grand-père. Dans *Le sumo qui ne pouvait pas grossir*, Éric-Emmanuel Schmitt, mettra en scène, Jun, l'adolescent qui souffre d'une allergie universelle, qui est coupé de sa famille, de la société, qui est enfermé dans le mutisme, car, pour un adolescent, consentir à la réalité ne peut que provoquer une grande douleur : « J'ai longtemps eu le sentiment que l'on ne me montrait pas l'intérêt de la vie. À l'adolescence, j'ai basculé. Toutes les conneries que l'on peut faire à cet âge-là, je les ai faites. Mais il fallait que je me révolte, que je teste les limites des autres et les miennes. C'est un âge terrible, l'adolescence, celui du deuil de tous les futurs que l'on a rêvés enfant. On va vers tel type d'études, donc tel métier, tel type de vie... L'adolescence est un cimetière à possibles. C'est d'une grande violence, et cela explique que certains fuient dans les drogues, l'alcool ou la fugue. D'autres, comme moi, vers le suicide, l'envie d'arrêter là. »

Qu'est-ce qui va sauver cet adolescent, englué dans ses questions existentielles ? Qu'est-ce qui va lui permettre de passer de la perte du rêve universel à l'acceptation d'une réalité reconstruite par l'expérience et par les souffrances ? Et bien c'est l'art, plus exactement la musique, celle de Mozart.



Assistant à une répétition des *Noces de Figaro*, l'adolescent, dans un premier temps, ne voit que les aspects sombres de cet opéra, les décors lui paraissent laids, la femme qui fait son entrée sur scène, est grosse et mal attifée. Puis soudain, elle se met à chanter, entame l'air de la comtesse, devient prodigieusement belle et redonne à l'adolescent l'envie de vivre : « C'était comme une urgence, je devais partager cette émotion avec mes parents, je voulais qu'ils constatent ce que je venais de ressentir. Mozart me rendait toute la beauté du monde. J'avais l'impression que le monde mourait alors que c'était moi qui quittait celui de l'enfance. Tout à coup, je pouvais grandir, parce que j'étais de nouveau relié à l'univers. Je me suis dit, si cette beauté-là existe dans le monde, cela vaut sans doute la peine d'y rester un peu plus. J'ai trouvé là le principe de ma guérison et mon lancement dans la vie. » Le lendemain, en Lyonnais bien élevé, il adresse une lettre au compositeur : « Cher Mozart, lorsque tu m'as envoyé ta musique, j'ai reçu l'assurance que nous allions avoir une longue et belle histoire ensemble. » Depuis, à chaque étape de la vie d'Éric-Emmanuel Schmitt correspond une œuvre de Mozart et une lettre de remerciement. Il en fera un livre, un de ses plus intimes, de ses plus émouvants, une manière d'auto-biographie : *Ma vie avec Mozart*.

Revenons à l'adolescence. À partir de cet instant, à égale distance de l'indifférence qui ne voit pas la lumière et de la passion qui n'en aperçoit qu'une, Éric-Emmanuel Schmitt va plonger dans l'océan de la musique, cette langue universelle, la seule à pouvoir donner un accès direct à l'émotion. C'est une certitude : « Désormais, dit-il, dans ma tête il y aura toujours de la musique. »

Après Mozart, c'est Beethoven, c'est Schubert — « ces personnes ont joué un rôle aussi réel dans la constitution de ma personnalité que mes parents ou ma sœur », dit-il. Oui, la musique libère, console, nous emmène dans un monde qui n'est pas celui des concepts, qui n'est pas celui des articulations sociales, qui n'est pas celui des rôles sexués, la musique nous emmène dans un ailleurs où tout est ressenti. La place de la musique est à ce point primordiale, que l'adolescent envisage même de devenir compositeur ! Aujourd'hui encore, Éric-Emmanuel Schmitt orchestre nombre de ses livres comme des compositions musicales — dans *La Femme au miroir*, par exemple, plusieurs voix en alternance reprennent le même thème pour se rejoindre en une conclusion existentielle. Aujourd'hui encore, lorsqu'il est en période d'écriture, le matin est consacré au piano. C'est son journal intime, les morceaux qu'il a alors envie de déchiffrer lui donnant de précieuses indications sur l'humeur du moment : Bach redynamise, Schuman révèle une déprime, etc. Quand à Mozart, il insuffle invariablement joie et allégresse, console, tire des larmes. Mozart c'est, je cite : « la

merveille de vivre. Petite musique de nuit ? Non, grande musique de lumière. »

Il y a certainement dans l'écriture d'Éric-Emmanuel Schmitt, la nostalgie du musicien qu'il n'est pas. Mais cette nostalgie est transmuée en une force positive. Cette tentative d'épouser le mouvement de la musique est un des éléments immédiatement reconnaissable de son style. L'œuvre même retentit d'échos de cette musique : dans la pièce de théâtre *Kiki van Beethoven*, dans *Quand je pense que Beethoven est mort alors que tant de crétins vivent...*

Revenons aux bifurcations biographiques, à ce que Sartre nomme les « contingences ». L'adolescent, devenu un jeune homme de 20 ans, abandonne Beethoven. Lui qui avoue avoir appris *La Sonate au clair de lune* pour plaire aux filles, devient un intellectuel. L'émotion lui semblant destructrice, les sentiments dévastateurs, il prend ses distances avec l'affect, et s'en méfie. Voulant maîtriser sa vie, il s'engage dans le monde des concepts, sombre dans un excès d'intellectualisme. Recherchant une musique plus cérébrale, il suit les cours de Boulez au Collège de France sur la musique sérielle, les formes dodécaphoniques, découvre Berg, Schonberg, Webern, entame des études de philosophie qui le conduisent à l'agrégation puis à l'enseignement, tandis qu'il entreprend une thèse sur Diderot qu'il publiera en 1997 sous le titre *Diderot ou la philosophie de la séduction*.

La philosophie... Après la musique, c'est la deuxième grande thématique imprégnant la vie et l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt. Il le reconnaît : « J'ai eu l'intuition que cette discipline pouvait me donner un cadre de pensée structurant pour contrôler mes débordements émotionnels et mes errances intérieures. » En réalité, malgré cette entrée fulgurante de la philosophie dans la vie de notre auteur, malgré un amour partagé qu'il vit alors et qui le structure, durant cette période d'une dizaine d'années — disons de vingt à trente ans —, Éric-Emmanuel Schmitt se cherche. Il se dit philosophe de métier et d'âme — il faut lire sur cette question *Concerto à la mémoire d'un ange* —, a Jacques Derrida comme professeur, c'est-à-dire le pape de la déconstruction, mais très vite éprouve, vis-à-vis de cette rationalité, qui est incapable de répondre à ses questions les plus essentielles, une sorte de sentiment d'épuisement. Il sent bien alors qu'il doit prendre le parti de s'ouvrir à des suscitations non rationnelles : expériences artistiques, mystiques, confrontations avec les textes révélés. Ce qu'il veut, sans le formuler alors clairement, c'est accorder les deux parties de son cerveau : d'un côté cette philosophie, qu'il enseigne ; de l'autre, une écriture qu'il sent monter en lui, avec son cortège d'imaginaire et de fantaisie.

Le glissement s'opère, lentement : de la philosophie, qui prétend résoudre les mystères, vers la fiction qui les célèbre. Au fond, qu'aime-t-il chez Diderot ? Le rapport entièrement nouveau que ce dernier entretient avec la philosophie : un rapport libre, fait de plaisir, d'abandon — de lucidité, parfois. Diderot, un homme tenté par l'ombre et la lumière, le rationnel et l'irrationnel, la nuit, le rêve, le délire, les contradictions, les impasses de l'esprit ; Diderot, le Pantophile, salué par Voltaire, celui dont les restes, rappelle Raymond Trousson dans sa belle biographie, profanés comme tant d'autres lors de la Révolution française, furent jetés dans une fosse commune. Diderot qui s'apparente davantage au Sphinx qu'à Œdipe, est un homme qui répond moins qu'il n'interroge, qui a compris que dans la vie de l'esprit tout n'est pas rationalité, qu'il y a aussi la vie du cœur, de l'imagination, des émotions, des sentiments, toutes valeurs qui font exister. Diderot, qu'on retrouvera à plusieurs reprises dans l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt — adapté, dans *La Tectonique des sentiments*, personnage, dans *Le Libertin* — est un homme du théâtre de la vie. Voilà, le mot est lâché, « théâtre ». Éric-Emmanuel Schmitt qui a quitté la musique pour la philosophie, va passer au théâtre — quitte à revenir plus tard aux deux premières, sans souci aucun, il sait qu'il les retrouvera, qu'il ne les a pas perdues, musique/philosophie, qui feront partie intégrante de ce qui n'est pas encore une œuvre.

Le théâtre, donc. Le jeune garçon qui, en 1975, avait trouvé « magique » la version d'*Ubu Roi*, monté par Georges Wilson, avec Anna Prucnal et Dave, revient donc à ses premières amours. Une vieille dame merveilleuse l'aide, qui envoie ses textes à tous les directeurs de théâtre, qui lui ouvre les portes du métier — « elle a changé ma vie, rendu ma carrière possible, notre amitié, profonde, était presque amoureuse » —, cette vieille dame, incarnation de la féminité, mélange d'extrême générosité et de secret, qui fut Marguerite Gautier, la duchesse de Langeais, la Folle de Chaillot, c'est Edwige Feuillère. J'ai longuement parlé avec elle un jour lors d'un salon du livre, je suis certain que, là où elle est, elle nous regarde, elle vous regarde, cher Éric-Emmanuel.

En 1988, vous revisitez le mythe de Don Juan dans *La Nuit de Valognes*. La pièce est montée trois ans plus tard, par Jean-Luc Tardieu, à la Comédie des Champs-Élysées. Dominique Guillo y tient le rôle du Chevalier de Chiffreville, aux côtés de Micheline Presle, de Mathieu Carrière et de Danièle Lebrun. Le critique du *Canard enchaîné*, Bernard Thomas, ne s'y trompe pas : « Voici un auteur avec lequel on pourra compter pour repeupler la scène française désertée depuis vingt ans par des plumes découragées. Lourde mission reproductrice...

Le 21 septembre 1993, Gérard Vergez monte *Le Visiteur*. La foule, comme on dit, ne se presse pas au portillon. Il n'y a que deux spectateurs payants, les parents du dramaturge, qui ont tenu à acheter leurs billets. Tout le reste est constitué d'invités qu'il a fallu supplier de venir. L'échec est en vue. Puis soudain, le bouche à oreille s'installe, celui de la rue, comme celui de la profession. Au bout de deux mois le théâtre fait salle comble tous les soirs. *Le Visiteur* est la pièce qu'il faut avoir vue. L'année suivante, à la cérémonie des Molières, les récompenses pleuvent : trois Molières, ceux du « Meilleur auteur », de la « Révélation théâtrale », du « Meilleur spectacle ». La pièce est jouée dans le monde entier, une version lyrique est créée au Théâtre impérial de Compiègne, vite reprise à Londres. Ce succès change la vie d'Éric-Emmanuel Schmitt qui abandonne l'enseignement, et prend le risque de devenir auteur à part entière. Succès renouvelé année après année. En Allemagne, par exemple, on dénombre autour de 900 représentations par an. Nous pourrions dissenter des heures sur ce théâtre. Disons en quelques mots qu'il sait traiter de sujets graves avec légèreté et fantaisie, qu'il reprend à son compte le précepte de Molière — « le théâtre est l'art de plaire ». En 2001, l'Académie française attribue à Éric-Emmanuel Schmitt son grand prix du théâtre pour l'ensemble de son œuvre. Un peu plus de dix ans plus tard, fin janvier 2012, avec ses associés Bruno Metzger et Francis Lombraïl, Éric-Emmanuel Schmitt achète le théâtre Rive Gauche, 6 rue de la Gaieté, dans le quartier de Montparnasse, là où un an avant de mourir, Laurent Terzieff avait joué, à l'âge de 73 ans *L'Habilleur* de Ronald Harwood.

Mais le théâtre n'est pas le roman. Éric-Emmanuel Schmitt le reconnaît : il a passé la première partie de sa vie d'écrivain à écrire les pièces qu'il avait en tête, en repoussant les romans à plus tard. « Quelque part, dit-il, je crois que je m'étais dit : tu feras des romans à quarante ans. » Le temps du théâtre n'est pas celui du roman. Le temps du théâtre est celui de la crise, celui du roman celui de l'apprentissage. Le temps du théâtre est un concentré du temps de la vie, un temps faux. Celui du roman est celui du vécu, avec ses ruptures, sa discontinuité, le temps du deuil, le temps de la recomposition de soi ou de la redécouverte de l'autre. Dans le roman, le temps prend son temps. Mais comment se décider à passer au roman ? Éric-Emmanuel Schmitt trouve que la plupart des romans qu'il lit sont ce qu'il appelle du « pâté d'alouettes ». C'est-à-dire en réalité 95 % de porc et 5 % d'alouettes. Alors comment se décider à passer au roman ?

Je reviens à mon leitmotiv : la bifurcation, l'incident, la contingence. Pendant sept ans, il peine sur un manuscrit. Alors qu'il avait intégré les contraintes du théâtre, l'immense liberté du roman l'inhibe. Et tout à coup arrive l'incident inattendu, salutaire. On lui

vole son ordinateur et avec lui tout son contenu. Il n'a pas fait de double. Tout disparaît du roman en cours. Il ne reste plus une ligne. Le voilà donc obligé de recommencer son livre et de n'en garder que l'essentiel : Freud qui ne croit pas en Dieu rencontre ce dernier qui ne croit pas en la psychanalyse. On peut effectivement supposer qu'ils ont beaucoup de choses à se dire. Le livre paraît en 1994 et a pour titre *La Secte des égoïstes*. Ce coup d'essai est un coup de maître. L'hebdomadaire *Télérama*, qui décerne aussi rarement des lauriers qu'il coupe facilement des têtes, vante ce premier roman « qui ne manque ni d'audace, ni de virtuosité, ni de souffle ».

Désormais, le passage de la scène à la page est enclenché, est possible. Et avec lui la diversité des genres : la *nouvelle*, dans laquelle l'écrivain peut avoir l'impression de prendre le lecteur par la main, de ne jamais le lâcher — contrairement au roman, c'est un genre court qui n'implique pas une lecture morcelée mais exige presque une lecture en une seule fois. Éric-Emmanuel Schmitt obtiendra en 2010, pour *Concerto à la mémoire d'un ange*, le Goncourt de la nouvelle.

Plus récemment, le *journal d'écriture*, qui suit chaque nouvelle publication ou reprise d'ancienne, sorte de « *making off* » de « bonus » qui introduit le lecteur dans les coulisses de l'œuvre en train de se faire.

Sans oublier le cinéma, écriture de scénarios, réalisation de films. Paul Auster dit qu'au fond, écrivain ou cinéaste, on raconte toujours une histoire, il y a toujours au départ un texte écrit sur une page, même si les moyens sont différents. On est toujours dans la littérature, même si à l'arrivée le cinéma va droit au but tandis que le roman est plus « feuilletonesque ». Qu'est-ce que le roman selon Éric-Emmanuel Schmitt ?

Tout d'abord un rituel. Tous les créateurs ont les leurs. Je me souviens d'avoir écrit un livre sur les peintres. Zao Wou Ki s'asseyait et se laissait imprégner du lieu avant de commencer à peindre, Gérard Garouste fait le tour d'inspection de ses trois ateliers — sculpture, gravure, peinture —, Antonio Saura se faisait apporter un café par Mercedita, sa compagne cubaine. Éric-Emmanuel Schmitt allume toujours une bougie parfumée à la lavande, en souvenir d'une période d'écriture très heureuse en Italie, et de toute façon ne peut écrire qu'en se mettant à l'écart du monde, pour le « réinventer » dans ses pages. Après n'avoir écrit que l'après-midi, il s'enferme désormais de 9 heures du matin à 8 heures du soir, relit chaque page au minimum 80 fois et applique le conseil racinien : « Ma tragédie est faite, je n'ai plus qu'à l'écrire. » Écoutons-le : « Quand je commence à écrire, j'ai toujours la

première phrase et la dernière. Entre les deux, je compose. Cela me donne l'impression d'être un funambule, un type qui accroche son fil sur un piton : je mets le piton de la première phrase sur un roc puis je fais le voyage en essayant de me faire peur, de me surprendre, de donner au lecteur l'impression que je vais me casser la figure. Les premières et les dernières phrases de mes romans et de mes pièces sont les matrices. Entre les deux, je tends un fil. »

Hormis les rituels, le travail d'écriture est un fil tendu. Éric-Emmanuel Schmitt commence la première ligne jusqu'à la dernière sans s'interrompre, excepté pour manger et pour dormir. On n'écrit ni un roman ni une nouvelle en dehors de la passion. Seule diffère la durée : plusieurs semaines pour une nouvelle, plusieurs mois pour un roman. « Le moment de la création est palpitant, dit Éric-Emmanuel Schmitt, car on ouvre toutes les portes aux personnages. » Mais le temps de l'écriture n'est pas celui de la *maturation*. Écrit certes en quelques mois, *La Femme au miroir* a demandé quinze ans de *maturation*. Parlant de ce roman, l'auteur nous dit : « Je l'ai nourri quinze ans, je l'ai rêvé durant quinze ans, c'est comme une femme enceinte. » Juan José Saer, le grand écrivain argentin, évoque lui le romancier perdu dans l'épaisse forêt du réel et qui pratique le difficile et mirifique « art de narrer ».

De quoi est fait l'art de narrer d'Éric-Emmanuel Schmitt ?

D'une galerie de portraits. Sa véritable passion, c'est l'être humain. On pourrait faire la liste de tous les personnages qui hantent sa comédie humaine. Il faudrait y ajouter l'ensemble de ce qui forme l'humain : les animaux, les plantes, les paysages, les sentiments, les émotions, les rêves, les couleurs, les échos des disparus. Il ne cesse de le répéter. C'est un humaniste qui pense au fond que l'humain est traversé depuis la nuit des temps par les mêmes questionnements : pourquoi suis-je sur cette terre ? Pourquoi vais-je mourir ? Quel est le sens de la maladie qui s'est emparé de mon corps ? Comment dois-je régler mon rapport à autrui ? Faut-il privilégier la vérité ou l'harmonie ? Pourquoi l'homme est-il capable de la plus grande beauté et de la plus grande horreur ? se demande François Cheng. Pourquoi suis-je le seul survivant de la catastrophe qui a anéanti toute ma famille, tout mon village ? Évidemment les réponses données diffèrent en fonction des cultures, des religions, des espaces géographiques.

Vous l'avez tous compris, quelqu'un comme Éric-Emmanuel Schmitt, qui se pose toutes ces questions sur l'homme, qui ne cesse de parler d'amour — son livre à paraître en août prochain, *Les Perroquets de la place d'Arezzo*, raconte l'histoire d'un corbeau qui est une colombe et qui envoie des lettres anonymes qui sont des déclarations d'amour... —, eh bien, ce quelqu'un, qui de

surcroît est engagé dans plusieurs associations et qui soutient la recherche contre le cancer, est un être habité par la plus haute spiritualité.

Arrêtons-nous un instant sur cet aspect fondamental dans la vie et l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt et effectuons un retour en 1989. Né en 1960, il appartient à cette génération qui a été décimée par le sida ; il a perdu beaucoup d'amis. « Ceci m'a appris que c'était un privilège, d'abord de survivre dans cette génération massacrée, puis de vivre tout court. Mais j'étais alors dans une volonté de vivre très violente. La vie était une lutte. »

Une nuit, alors qu'il voyage avec un groupe dans le Hoggar — ce massif du Sahara situé en Algérie — et à l'occasion d'une excursion en montagne, il s'égaré, et passe trente-six heures sans boire ni manger. Curieusement, il n'a pas peur, au contraire cette situation le grise. À moitié enterré pour se protéger du froid le soir venu il contemple les étoiles. Il est alors saisi par le sentiment de ne faire qu'un avec l'univers, d'être habité par une force qui le dépasse. Il se sent si petit et en même temps rassuré par cette puissance ; il ne se sent pas gonflé de certitudes, mais de confiance. Cette nuit dans le désert rappelle évidemment la nuit du lundi 23 novembre de « L'an de grâce » 1654 durant laquelle Pascal est confronté à la présence non pas « du Dieu des philosophes et des savants » mais de celui d'Abraham, d'Isaac et de Jacob : « Joie joie joie pleurs de joie, certitude certitude sentiment joie paix. » Écoutons Éric-Emmanuel Schmitt : « J'ai éprouvé le sentiment de l'absolu, la certitude qu'un ordre existait et que j'avais ma place dans cet ordre. Avec une phrase qui me revenait sans cesse : “ Tout est justifié. ” Cette nuit-là a signé le début de la confiance. C'est là où j'ai commencé à avoir une vraie curiosité des autres. Je suis devenu différent pour les autres, plus présent, plus solide, plus confiant. Tout ce chemin est né dans le désert pendant cette nuit mystique. Ma confiance est née là, comme un petit ruisseau fragile. Et elle est devenue un long fleuve tranquille. Je ne savais toujours rien des mystères de l'existence, mais je croyais en ce qu'on appelle Dieu. »

Il faut d'ailleurs ajouter à cette expérience celle vécue lors d'un voyage au Japon : alors qu'il médite sur les jardins de pierre, il vit l'expérience de se quitter soi-même, de s'atomiser en éléments cosmiques. Cela le bouleverse et le nourrit. Ces expériences mystiques sont vécues comme une grâce. Une chance absolue. Entré dans le désert athée, il en ressort croyant, il a reçu la foi. C'est le sujet de *L'Évangile selon Pilate* : un homme part d'une réalité matérialiste et pragmatique et se rend compte qu'il est devant un mystère métaphysique. Pilate, c'est Éric-Emmanuel Schmitt.

Cette expérience mystique créant en lui une ouverture à toutes les religions, notre auteur la prolonge, et par la lecture des grands textes spirituels du monde et par l'écriture. Et puisque l'invisible est pour lui le sens des choses qui est replié à l'intérieur d'elles-mêmes — c'est le sens de l'existence qui doit être trouvé par l'esprit, ce sens que ne trouveront pas les yeux —, il conjecture un cycle qu'il appelle « le cycle de l'Invisible », qui comprend à ce jour six contes : *Milarepa* sur le bouddhisme tibétain ; *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, l'Islam ; *Oscar et la dame en rose*, le christianisme ; *L'Enfant de Noé*, le judaïsme ; *Le sumo qui ne pouvait pas grossir*, le bouddhisme zen ; *Les dix enfants que madame Ming n'a jamais eus*, le confucianisme. On peut imaginer d'ailleurs que l'auteur se tourne un jour du côté du chamanisme ou de l'animisme africain...

Tous ces récits, qui sont des contes, des fables, abordent aussi les grands sujets que sont la maladie et la mort (*Oscar et la dame en rose*), l'abandon (*Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*), l'adolescence en prise avec les difficultés de l'existence (*Le sumo qui ne pouvait pas grossir*). Dans certains de ses romans, Éric-Emmanuel Schmitt revisite les grands mythes ; dans *Ulysse from Bagdad*, les Lotophages sont des passeurs de drogue, les Sirènes un groupe de rock trash féminin, Calypso une jeune Sicilienne... Tout ceci a un lien primordial avec le religieux.

Vous dites, cher Éric-Emmanuel Schmitt : « Le christianisme s'est emparé de moi à l'âge adulte, non par la voie de sa force séculaire, de son institution, mais comme la grâce offerte à l'homme contemporain, sensé et soucieux d'exercer son intelligence critique. Au regard de l'évolution de nos sociétés, la confrontation avec nos valeurs matérialistes et indifférentes aux personnes offre une chance à l'Évangile et à l'Église. Ce christianisme, moins institutionnel, plus spirituel, incarne, face au conformisme ambiant, des valeurs de résistance. Il peut aider chacun à dessiner un monde tel qu'il devrait être. » Vous dites aussi : « Le Christ, c'est l'amour vaincu, crucifié, qui nous implore pourtant d'aimer encore. Il n'accepte pas la défaite de l'homme, il l'enjoint à résister à l'égoïsme, la peur, la bêtise. Je l'aime car il paie dans sa chair la haute idée qu'il se fait de l'homme. »

Ce qui est mis sur le devant de la scène, dans la vie et dans l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt, c'est la possibilité de rédemption. Dans *Concerto à la mémoire d'un ange*, la rédemption est offerte à tous les personnages : Marie l'empoisonneuse, Greg le mauvais père, un président de la République et son épouse, formant un couple désastreux, Chris qui retrouve Axel vingt ans après l'avoir laissé pour mort au fond de l'eau. Oui, la rédemption est centrale. La question



est la suivante : peut-on changer ? Ou encore : sommes-nous libres ? Ou encore : subissons-nous un destin ou nous en inventons-nous un ? La rédemption peut venir tout à la fois d'influences extérieures et être le fruit d'une réflexion personnelle. Pour Éric-Emmanuel Schmitt, l'humain peut beaucoup pour l'humain. C'est un des thèmes de *Concerto à la mémoire d'un ange* : chaque homme peut un jour être un ange pour un autre.

Croire en la rédemption, en la possibilité de changer, c'est croire en l'homme. Gide disait qu'il vaut mieux cultiver sa joie que sa tristesse. Nous vivons aujourd'hui une période féroce de nihilisme, de glorification du pessimisme et du cynisme. En somme, celui qui n'attend plus rien de l'humanité passe pour un héros de lucidité. La culture, et plus spécifiquement la littérature, croule sous les œuvres négatives, noires, funèbres. Celle d'Éric-Emmanuel Schmitt est aux antipodes de ce cynisme politiquement correct : « Moi, j'essaie d'accorder ma pensée et ma vie. Je lutte contre la culture "déprimiste" ! »

Éric-Emmanuel Schmitt a connu lui aussi dans sa vie des douleurs, de profondes blessures, a perdu des amis, a perdu des amours. Mais il refuse la contagion du mal. Et s'il refuse que la douleur soit l'unique rapport au monde ou à certains événements de la vie, il sait aussi que cette dernière peut nous apprendre à vivre. Rédemption et optimisme vont l'amble : « Mon optimisme est le jus des malheurs auxquels j'ai dû faire face », dit-il. Alors, il revient sans cesse à cet optimisme, à cette volonté de vivre « sur le mode du plein et non sur le mode du vide ». Celui que ses amis appellent affectueusement l'« antidépresseur », au fond, écrit des livres pour dire qu'il faut aimer la vie telle qu'elle est et non telle qu'on voudrait qu'elle soit. Il en est persuadé, l'amour de la vie et des autres ne peut que faire ressortir le meilleur de nous. L'amour au sens le plus profond est le seul à pouvoir sauver l'homme et le monde. Dans *La Tectonique des sentiments*, histoire adaptée de *Jacques le fataliste*, dont Bresson et Cocteau avaient donné une magnifique version dans *Les Dames du Bois de Boulogne*, les amants bernés s'aiment quand même et les amants séparés aussi. C'est une belle idée que cette inversion des perspectives. Car le but ultime de la vaste littérature d'Éric-Emmanuel Schmitt, c'est bien évidemment la recherche du bonheur : « Le bonheur réside aussi dans notre façon de regarder l'existence, de savoir nous étonner de la beauté des êtres, de la chaleur humaine, de la force de l'amour, de la puissance de la lumière quand elle rayonne et de la profondeur de l'obscurité quand elle nous enveloppe. C'est difficile, car cela nous oblige à lutter contre l'usure, l'habitude et le cynisme qui naissent de nos vies où tant de choses se répètent chaque jour. Il faut aller chercher la fraîcheur en soi. Enfin, j'ai appris avec l'expérience qu'il faut oser

prendre le temps de savourer. Savourer le moment que l'on passe avec quelqu'un, savourer le plaisir d'une conversation ou l'écoute d'une musique. Vivez chaque jour non pas comme si c'était le dernier, mais comme si c'était le premier, tel est mon conseil. »

Je me souviens d'une émission de télévision durant laquelle deux chroniqueuses accusaient Éric-Emmanuel Schmitt de faire, dans son œuvre, « l'économie de la douleur, de ne pas se confronter aux drames du réel », de « glisser dessus comme l'eau sur les plumes d'un canard ». En affirmant cela, elles montraient clairement qu'elles n'avaient pas lu une ligne — mais cela n'étonnera personne — de l'œuvre dont elles étaient en train de parler.

L'expérience vécue dans le désert, dont Éric-Emmanuel Schmitt dit qu'elle est « comme le souvenir d'une saveur qu'on ne peut effacer », donne à cette œuvre une force, et le lecteur ne s'y trompe pas. C'est cela aussi qui l'attire : la réflexion et le doute transcendés par la foi. Évoquant *La Réveuse d'Ostende*, Dominique Bona écrit : « On s'installe dans l'univers d'Éric-Emmanuel Schmitt comme au coin d'un bon feu de bois. On y est bien, on y croit, on rêve : un vrai cocon moelleux. Que demander de mieux ? » Cette certitude, ce voyage en pays connu, c'est ce que recherche le lecteur. Il sait qu'en entrant dans cette œuvre, en s'y laissant porter, il va en retrouver les envies de paix et d'harmonie, les désirs de pureté aussi. Voilà, à mon sens, pourquoi le lecteur voue à l'auteur ce que Magritte nomme dans le tableau qui sert de jaquette aux *Deux messieurs de Bruxelles*, « une reconnaissance infinie ». Le lecteur n'est pas dupe.

Éric-Emmanuel Schmitt définit Diderot, Lucrèce, Montaigne comme des « chevaliers de l'incertain ». De quoi s'agit-il : de sceptiques qui ont fait le deuil de la vérité mais qui accompagnent ce deuil d'un amour profond de la vie. Chez les « chevaliers de l'incertain », le scepticisme n'a enlevé ni la célébration de l'être ni la confiance. En quelque sorte, lisant Éric-Emmanuel Schmitt, à sa façon lui aussi « chevalier de l'incertain », le lecteur retrouve un frère, quelqu'un qui ne va pas le tromper, quelqu'un en qui il peut avoir confiance. Et lorsqu'il lit les pages du *journal d'écriture*, qui accompagne désormais les livres de notre auteur, le lecteur retrouve une sorte d'intimité, d'accès direct à qui écrit les lignes de ce *journal*.

Lisant dans les pages de ce *journal d'écriture* les doutes et les angoisses de l'auteur, ces pages qui nous ouvrent les portes de son esprit, mais aussi les émotions qui l'ont conduit à écrire telle ou telle œuvre, le lecteur entre avec lui en un dialogue fécond : « C'est une façon d'instaurer le dialogue avec mes lecteurs, de les faire entrer dans le laboratoire de l'écrivain en même temps que dans le laboratoire de leur propre lecture. »

En somme, c'est un échange entre émotions. Et l'on sait que depuis l'adolescence les vannes de l'émotion ont été ouvertes et qu'Éric-Emmanuel Schmitt ne la craint plus : « Je n'ai plus peur de l'émotion, je m'en sers comme d'un vecteur de réflexion, afin d'amener le lecteur là où il n'irait pas de lui-même. »

Cher Éric-Emmanuel Schmitt, vous êtes en quelque sorte la Madame Ming de la littérature. Celle-ci, vos lecteurs le savent, est dame pipi dans un grand hôtel. Je ne dis pas que vous êtes la dame pipi de la littérature mais, comme elle, vous savez que la vie n'est pas absurde mais mystérieuse et que la révélation de ce sens de la vie ne peut l'être qu'à l'issue d'un indispensable parcours initiatique. Comme Madame Ming, vous pensez, et toute votre œuvre le démontre, que l'imagination enrichit la vie, change le réel, sans pour autant fuir la réalité, mais au contraire en la rendant plus intense, plus riche, plus profonde. Comme Madame Ming, vous racontez votre vie tout en poursuivant votre quête de spiritualité et de compréhension du monde. Vous la transposez et la racontez et vous racontez, par le biais de tous ces personnages, cette foule que vous modelez et avec laquelle vous vivez en permanence. Madame Ming agit comme un romancier, libère une vérité, au-delà même du réel. Quand elle parle de son fils horticulteur, créateur de « jardin de mots », elle explique comment il conçoit le parc idéal pour ses clients. En réalité, oui, elle agit, comme vous auteur d'une œuvre qui est comme un jardin. Pour une somme correcte, vous racontez à vos lecteurs sa disposition, ses dominantes colorées, ses étagements d'éclosions, ses diverses perspectives, ses chants d'oiseaux, le miroitement de ses eaux vives, et, pour quelques yuans de plus, vous couchez le résultat par écrit. Mais là encore, Madame Ming n'est pas loin, votre vérité n'est pas une vérité assénée, elle est plus proche de l'harmonie dont parle Confucius et qu'il préfère à la vérité.

Il y a différentes façons de faire le portrait d'un écrivain, bien plus complexe à mon sens que le portrait de l'oiseau dessiné par Prévert.

On peut relever les liens entre l'œuvre et la vie. L'exégète peut ainsi affirmer que, pour créer un personnage d'avare par exemple, vous vous êtes sans doute souvenu de cet oncle qui était tellement avare qu'il s'essuyait les pieds sur le paillason de son voisin, et qui vivait chaque fête de famille comme une agression parce qu'il devait alors « dépenser » de son temps. On peut gloser sur le fait que la première nouvelle de *Concerto à la mémoire d'un ange* soit située à Saint-Sorlin, dans le Bugey, le village où enfant vous passiez vos vacances et que cela vous a sans doute amusé de mettre l'âme bien noire d'une empoisonneuse dans ce lieu lié, dites-vous, à de très beaux souvenirs : « ceux d'un paradis d'églantines et de roses ».

On peut poser comme hypothèse que toute votre œuvre a son origine dans le champ philosophique et psychologique parce que vos nouvelles, vos romans, vos pièces, vos films sont tous en recherche de sens.

On peut aussi faire l'inventaire de votre bibliothèque, de l'enfance à l'âge adulte. Rejet de *Oui, oui* ; imprégnation très forte de Proust qui a failli vous dégoûter définitivement d'écrire : « une fois qu'on l'a refermé, on se dit que ce n'est pas la peine ». Diderot qui vous a tant influencé. Stefan Zweig, votre modèle de délicatesse. Et Colette, et Marguerite Yourcenar. Arrêtons la liste. Vous dites avec justesse : « On croit avoir de l'imagination, on a des souvenirs. Et on croit inventer des personnages alors qu'en fait ces personnages sont des pôles contradictoires qu'on a en soi. »

Vous connaissez sans doute ce récit très court, de Jorge Luis Borges, extrait de *L'Auteur et autres textes*, livre datant de 1978, dans lequel il évoque un homme qui fait le projet de dessiner le monde. Les années passent, il travaille quotidiennement, avec acharnement et amour, lucidité, foi. L'homme est peintre. Il peuple une surface d'images, de provinces, de royaumes, de montagnes, de golfes, de navires, d'îles, de poissons, de maisons, d'instruments, d'astres, de chevaux, de gens. Peu avant sa mort, il s'aperçoit que ce que Borges appelle « ce patient labyrinthe de formes » n'est rien d'autre que son portrait...

Ce peintre, c'est vous. Don Quichotte qui, contre Hamlet affirmant que la littérature n'est qu'une suite de mots vides, fait de cette dernière un possible pour changer le monde, pour changer la vie. Vous revendiquez un art de la fuite : « J'ai toujours fui. Quand je suis entré dans le milieu du théâtre, je l'ai tout de suite fui. De la même manière, je n'ai jamais voulu entrer dans le milieu littéraire et maintenant je fuis le milieu du cinéma. Mais je ne suis pas exilé. Pour être exilé, il faudrait être de quelque part. Je suis français avec un nom allemand, et j'ai un physique dont on interroge le métissage. » Vous êtes un peu comme votre personnage dans *Ulysse from Bagdad* : toujours à la recherche de votre place sur terre. Toujours entre plusieurs identités, vous pratiquez un nomadisme profond et l'acceptez car vous avez bien compris que l'important n'est pas la destination mais le voyage, c'est ce que disent tous les conducteurs de caravanes parcourant le désert ; l'important ce n'est ni le point de départ ni le point d'arrivée de la caravane mais le mouvement de cette dernière.

Votre œuvre est multiple, c'est une œuvre nomade, foisonnante qui tient à la fois du conte philosophique et psychologique, du roman historique et de la fable moderne.

Il faut revenir à votre optimisme qui est le moteur de votre œuvre inclassable. Vous n'aimez pas le prêt à penser, vous n'aimez pas qu'on pense à votre place, la vulgate pessimiste, installée depuis des années, n'est rien d'autre qu'une lâcheté du consentement au négatif. Vous lui opposez votre optimisme, c'est-à-dire une intelligence alliée au courage. Et cet optimisme imprègne votre littérature. Comme Lautréamont qui affirme, « l'homme ne doit pas créer le malheur dans ses livres », vous restez fidèle à votre ligne : écrire des récits qui fassent immanquablement du bien.

Et la Belgique dans tout ça, venons-y.

Vous avez, bien avant certains qui se sont récemment découvert un amour soudain pour la Belgique, choisi de venir vous y installer : à l'aube de l'an 2000 et plus précisément à Ixelles depuis 2004. De Bruxelles vous aimez les cafés, moins pour ce qu'on y sert que pour les gens que vous ne vous laissez pas d'observer, vous aimez le Palais des Beaux-Arts, les théâtres, la galerie de la Reine et ses brunchs, la librairie Tropismes, comme nous tous. À Bruxelles, on est à la fois au centre, à l'écart. Au centre, parce que Bruxelles est une capitale européenne et cosmopolite. À l'écart, parce qu'on n'y trouve pas la prétention des grandes capitales, que la vie y est plus douce et moins agressive qu'à Paris, plus chaleureuse aussi. Vous vous trouvez si bien en Belgique que vous y avez même une deuxième maison, de campagne cette fois, dans le Hainaut, parce que le tilleul du jardin vous avait séduit, et parce qu'ainsi vous êtes encore plus près de cette nature si importante pour vous. Là-bas, c'est le tilleul qui est chez lui et qui vous fait appartenir à la nature. Vous avez raison, Descartes avait tort lorsqu'il prétendait que l'homme est le maître et le possesseur de la nature : nous ne sommes pas des propriétaires, à peine des locataires transitoires. Pour clore sur le chapitre de la Belgique, je rappellerais que vous avez depuis 2008 la double nationalité : française et belge.

Je disais précédemment que Madame Ming, c'était vous. Je me suis trompé. Il faut affiner la définition. Vous êtes notre nouveau Diderot. Comme lui, vous êtes une sorte de franc-tireur, vous avez choisi de communiquer philosophiquement avec des formes non philosophiques. C'est-à-dire écrire des contes, des romans, des nouvelles, des pièces de théâtres, des scénarios. Vous avez choisi une communication qui ne passe pas par des formes officielles. Vous reprenez à votre compte le grand projet des Lumières : communiquer à travers des formes accessibles à tout lecteur et non pas à des spécialistes.

Paraphrasant ce que vous écrivez de Diderot dans votre *Diderot ou la philosophie de la séduction*, je pourrais dire : « Vous faites surgir des impasses, proposez des hypothèses, flirtez longuement avec

elles, semblent les épouser puis les abandonner. Tête chercheuse, fouineuse, plutôt que pensée de marbre, vous demeurez en mouvement, en interrogation et pouvez vous égarer, dans le désert on le sait, mais aussi dans plusieurs directions intellectuelles et émotionnelles. On ne peut pas vous immobiliser sur une image ou une pensée définitive. » D'ailleurs, vous le confessiez métaphoriquement en commentant votre portrait par Michel Van Loo : « J'ai en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont je suis affecté. Je suis serein, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste ; mais je ne suis jamais tel que vous me voyez là. J'ai un grand front, des yeux très vifs, d'assez grands traits, la tête tout à fait du caractère d'un ancien orateur, une bonhomie qui touche de bien près à la bêtise, à la rusticité des anciens temps. J'ai un masque qui trompe l'artiste ; soit qu'il y ait trop de choses fondues ensemble ; soit que, les impressions de mon âme se succédant très rapidement et se peignant toutes sur mon visage, l'œil du peintre, ou de la personne chargée d'écrire le discours de ma réception à l'Académie Royale, ne me retrouvant pas le même d'un instant à l'autre, voit sa tâche devenir beaucoup plus difficile qu'il ne l'avait cru. »

C'est cette mobilité, cet enthousiasme, cette force de vie, que nous avons souhaité, mon cher Éric-Emmanuel, dit « Nounours », dit « l'Optimiste », dit « l'Antidépresseur », accueillir parmi nous, en vous élisant dès le premier tour et à une très large majorité à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique.

Soyez le bienvenu, cher Éric-Emmanuel.

# Réception de M. Éric-Emmanuel Schmitt

Discours de M. Éric-Emmanuel Schmitt

## **Les carrosses ne redeviennent jamais des citrouilles**

Merci à vous, Gérard de Cortanze, qui m'avez si bien déshabillé ! Je me rhabille avant de prononcer devant vous mon premier discours académique intitulé : *Les carrosses ne redeviennent jamais des citrouilles*.

Mesdames, Messieurs,

À ceux qui imaginent qu'une Académie vit hors du siècle, dans une durée quintessentielle et au-dessus des turbulences humaines, je réponds qu'il n'en est rien. En me faisant l'honneur de m'accueillir, les membres de cet aréopage font en effet preuve, non de justice littéraire — je n'y crois pas — mais de justesse psychologique. Car si vous m'aviez accueilli plus tôt, je n'aurais pas su comment vous remercier et si vous l'aviez fait plus tard, je n'aurais sans doute plus pu. Vous m'offrez donc la reconnaissance au moment où je suis en mesure de l'apprécier et de le formuler.

Lors de mes débuts en écriture, il y a quelques années, je stagnais dans la préhistoire du « merci ». Découvert sitôt apparu, vite reconnu et gâté par le succès, je trouvais normal que l'on m'apprécie, comme tous les enfants aimés dès le premier jour. Or, la vie littéraire offre plus d'occasions de se plaindre que de se

réjouir. J'allais peu à peu m'en convaincre en observant mes collègues et en éprouvant moi-même quelques turbulences dans ma carrière. Le succès est chiche, la reconnaissance arbitraire, et l'obscurité généreuse. La frustration règne, talonnée par sa sœur ingrate, la jalousie. Lorsque, dans une gare, j'aperçois deux hommes qui soupirent, j'ai coutume de penser spontanément : « Tiens, deux écrivains qui parlent de littérature ! »

Dès lors, si j'ai eu le bonheur de rencontrer rapidement des spectateurs et des lecteurs, dans ma langue et dans d'autres, je me suis également rendu compte, certes plus lentement, que cette situation demeure rare et que le talent seul ne peut l'expliquer. Il lui faut le concours de la chance, d'excellents partenaires, d'un entourage exigeant et, incidemment, d'une solide santé. Bref, il m'a fallu arpenter le monde normal des écrivains pour découvrir que l'on pouvait me détester, me traiter cavalièrement, voire m'ignorer.

Depuis lors, je me suis converti au « merci ». Un bon accueil, je le reçois comme une grâce, en le savourant à sa juste valeur. Un compliment me touche, un encouragement me trouble jusqu'à me laisser sans voix. Que l'on me préfère à un autre m'empourpre, voire m'embarrasse. Et la main qui choisit un de mes livres parmi d'autres me paraît aussi invraisemblable qu'un saut en parachute... sans parachute !

J'ai compris qu'il n'y avait pas de justice dans le monde des écrivains, que nous devons nous contenter de chérir la bonne fortune et de négliger la mauvaise. Peut-être vais-je occuper ici le siège qu'un autre mériterait davantage, mais peut-être un autre détient-il ailleurs une place qui me conviendrait mieux. Je pense profondément que l'aléatoire domine nos existences et, dans la foulée de Spinoza qui invitait à « aimer la nécessité », je dirais volontiers qu'il faut aimer l'aléatoire. À 50 ans, j'ai désormais la conscience aiguë du miracle que représente un lecteur attentif. Je sais que rien ne m'est dû et que l'admiration, comme l'amour, relève d'une divine surprise. Vous m'excuserez de passer aussi rapidement du hasard à Dieu mais j'accorde à Dieu le bénéfice du doute et je ne suis pas un flic qui demande ses papiers au hasard ! Je vous remercie donc de m'avoir choisi pour rejoindre un cercle dont le ciment est le talent.

L'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, je l'avoue sans ambages, m'attire depuis longtemps ; depuis qu'adolescent, j'ai lu, dans les œuvres de Colette et de Cocteau, leur joie d'être reçus dans ce cénacle.

Ils arrivaient ici perclus de blessures, couverts de cicatrices, rendus bossus par les hauts et les bas de leurs existences intenses, rescapés de combats intérieurs et extérieurs, heureux qu'on les honorât après



tant de maladies d'amour et d'amour-propre. Au fond, vous ne recevez ici que de grands malades pour leur offrir le lieu précieux d'une convalescence inestimable : la reconnaissance. Ce fauteuil n° 33 — dites 33 ! — ne constitua donc pas seulement pour eux un repos du guerrier, mais aussi un banc de touche d'où ils ont pu reprendre le jeu, tant ils ont été féconds encore pendant ces années-là. J'espère également qu'ils ont été distraits, quelque peu oublieux, et qu'ils ont laissé sur ce siège et ses accoudoirs un brin de leur talent afin que, secrètement, je puisse m'en imprégner et en profiter.

Mon prédécesseur, en tout cas, semble prouver la véracité de mon hypothèse, lui qui n'écrivit jamais autant que pendant ses dernières années. Hubert Nyssen, tel les arbres qu'il aimait, a eu besoin de la maturité — 50 ans — pour devenir un arbre-romancier. Pendant ses deux dernières décennies, il produisit ses plus nombreux fruits, preuve, comme disait Léonardo Sciascia, qu'un écrivain ne peut pas lutter contre sa précocité, fût-elle tardive ! Évoquer aujourd'hui Hubert Nyssen ne constitue pas pour moi un devoir. J'y vois plutôt un signe, le signe que m'adresse, depuis le passé, et peut-être depuis l'au-delà, cet homme profond et facétieux.

Voici pourquoi.

Hubert Nyssen fut mon premier éditeur ou, plus exactement, il le fut sans l'être vraiment. Notre histoire, complexe, est celle d'un ratage qui n'est pas vraiment raté ; c'est l'histoire d'une histoire qui aurait pu advenir et qui ne fut pas.

Rassurez-vous, je ne tomberai pas dans le piège que Nyssen s'était tendu à lui-même. Loin de moi l'idée de considérer son œuvre à l'ombre de son travail éditorial, de voir ses écrits comme le caprice dominical d'un grand éditeur. Pour éclairer son chemin, laissez-moi cependant partir de ce moment que nous avons tous deux vécu car il est aussi révélateur sur lui que sur moi.

À la fin du siècle dernier, la maison Actes Sud, qu'il avait fondée, pouvait s'enorgueillir, entre autres, d'être la seule grande maison littéraire à proposer une collection de théâtre, « Actes Sud-Papiers », qui est d'ailleurs toujours vaillante. Mon agent théâtral y avait fait publier *La Nuit de Valognes*, ma première pièce, puis la deuxième, *Le Visiteur*, qui cristallisa de manière spectaculaire, en 1993 seulement, ma reconnaissance publique, critique et internationale.

Un vendredi soir, je passais pour la première fois à l'émission télévisée de Bernard Pivot, qui était à l'époque un véritable sacre, une sorte de Prix Goncourt cathodique. J'y étais invité en compa-

gnie de Jean-Marie Gustave Le Clezio et d'Hubert Nyssen, qui ne dirigeait pas lui-même sa collection dramatique. Il découvrit alors qu'il était mon éditeur et, ravi, il m'invita à déjeuner.

Comme les rendez-vous amoureux, les rendez-vous éditoriaux m'ont toujours fait battre le cœur car les uns et les autres débouchent en définitive sur la même chose : écrire une nouvelle histoire. Certes, le fondateur des éditions Actes Sud m'impressionnait dès avant notre rencontre. Mais ce n'était rien à côté de l'homme qui allait profondément me marquer lorsque je le rejoignis dans une brasserie parisienne. Je m'émerveillai devant cette personnalité chaleureuse, captivante, ironique, qui alliait une naturelle légèreté à une profonde pudeur recouvrant ses drames tus et surmontés. Il me parla, me parla beaucoup. De quoi ? Je ne m'en souviens pas exactement mais je me rappelle que les concepts valsaient avec les métaphores, tandis qu'un parfum de tabac roux au caramel sortait de sa pipe, en volutes grises, lentes, accordées à sa veste de fermier nonchalant.

Sous son regard amusé, l'aventure littéraire semblait marginale, cocasse, peut-être vaine ou ridicule, mais à coup sûr essentielle et digne d'être vécue. Il m'enchanta. Dans sa voix, il y avait les heures silencieuses passées à lire et à écouter. Chacune de ses déclarations semblait un carrefour où passaient les chemins de la civilisation, où des vents d'idées se croisaient. Dans chaque phrase, il m'offrait le plaisir savoureux d'un texte et d'un sous-texte.

Jeune agrégé de philosophie, issu de l'École normale supérieure, formé au grec, au latin et au patrimoine classique européen, j'avais une culture à l'ancienne, qui n'était pas celle d'un homme curieux de ses contemporains. Fasciné, je l'écoutais donc circuler dans la littérature mondiale du moment en buvant ses paroles et en griffonnant les références qu'il me donnait. Je n'osai m'opposer à lui que sur un point : la glorification du roman. Il me semblait en effet qu'il céda à l'illusion actuelle qui place le roman au panthéon, qui le hisse au firmament comme l'art noble, l'art ultime, le pic des genres littéraires, le texte qui seul justifierait et accomplirait l'écrivain. Défendant pour ma part le théâtre, je découvris qu'il aimait aussi l'oralité des planches, quoi qu'il en fût. En définitive, peu m'importait.

À l'issue de notre entrevue, je rentrai chez moi persuadé d'avoir parlé à l'éditeur de mes œuvres à venir et déjà assoiffé de nos prochaines rencontres. Je me mis à dévorer nos contemporains étrangers, avide de percevoir un nouveau vent romanesque, un vent ne soufflant plus sur la France de l'époque qui, telle le désert du Sahel, ne portait plus que les fruits étiques du nouveau roman et de l'autofiction.

Hubert Nyssen me rendit plus curieux, plus lecteur. Le philosophe Zénon disait : « La nature nous a donné deux oreilles et une bouche pour que nous écoutions deux fois plus que nous ne parlons. » Permettez-moi de le paraphraser : « La nature nous a donné deux yeux et une main droite pour que nous lisions deux fois plus que nous n'écrivons. » Malheureusement pour moi, je suis ambidextre !

Quelques mois plus tard, je livrais à Hubert Nyssen mon premier roman, *La Secte des égoïstes*. Il voulut le publier et c'est à ce moment que nos relations se compliquèrent. Il savait que, succès théâtral oblige, le texte était recherché par d'autres éditeurs parisiens, et il savait aussi que certains offriraient davantage d'argent que lui. Alors, il joua sa vraie partition, celle qu'il était le seul à connaître et il me parla franchement : « Ce livre est réussi, original, mais il n'est pas encore le roman majeur qu'un jour vous saurez nous offrir. »

J'étais parfaitement d'accord avec lui. Je l'étais même à ce point que, éperdu de reconnaissance, les larmes aux yeux, la gorge sèche, je lui déversai mes doutes sur l'écriture romanesque et lui fis part des difficultés que j'éprouvais à l'affronter. Je lui avouai craindre la liberté que m'offrait le roman, une liberté qui risquait bien de devenir licence, alors que j'écrivais mes pièces de théâtre en toute confiance et sans l'ombre d'une hésitation.

Le pauvre Nyssen dut interrompre cette logorrhée d'autocritique et me redonner du courage. Il m'offrit donc de publier mon roman et de travailler étroitement avec moi sur les suivants. Mais à sa proposition généreuse, je me suis fermé comme une huitre et, aujourd'hui encore, je m'en étonne. Alors qu'il me proposait ce compagnonnage dont rêve l'écrivain solitaire, alors qu'il était par sa valeur et sa générosité l'un des mieux placés pour s'acquitter de cette tâche, je l'ai rejeté sur le champ. Quand j'aperçus la place importante qu'il pouvait occuper dans ma vie, j'ai pris mes jambes à mon cou. Pourquoi ? Pourquoi m'éloigner ? Parce que j'étais fragile, parce qu'il était fort. Et surtout — mais cela, je ne le sais qu'aujourd'hui — parce que nous étions proches.

Fragile, je l'étais, mais d'une manière sans doute peu évidente puisque beaucoup me perçoivent autrement. Jean Giraudoux avait remarquablement cerné ce type de fragilité. Cet autre normalien estimait qu'un homme qui prend la plume en France est davantage un lettré qu'un écrivain et que là réside le problème. Certes, cette opinion peut aujourd'hui surprendre parce qu'elle décrit une réalité qui est davantage celle des années trente que celle de notre monde. Mais précisément, en 1980, j'étais un homme des années trente. J'étais un excellent élève, complexé par une formation humaniste qui m'avait obligé, pour entrer à l'École normale supérieure, à

traduire du grec et du latin sans dictionnaire, à transcrire Chateaubriand en grec et Duras en latin, à faire de l'histoire ancienne ou contemporaine en surdose, et à travailler sur les grands thèmes de la littérature, de la philosophie et des sciences humaines.

Je me rendais compte que ma formation me prédisposait plutôt aux commentaires, qu'elle me poussait à écrire dans les marges des livres précédents, pas à écrire les miens. Or, je ne voulais pas des marges, fussent-elles glorieuses. Je souhaitais le cœur même de la vie. Je voulais prendre le large, larguer les amarres des références, oublier les cartes, naviguer sur des mers vierges...

Nyssen représenta alors pour moi ce que j'admirais et craignais tout à la fois : un homme de lettres. Un homme de lettres modernes, certes, mais un homme de lettres tout de même. Moi, dans la naïveté suffisante de ma jeunesse, je voulais être écrivain et pas homme de lettres. Je voulais écrire pour toutes sortes de lecteurs et pas pour les membres de mon club. J'ai donc fui.

Fort, Hubert Nyssen l'était. Il savait repérer le talent, soit en lisant le roman, soit en écoutant un lecteur en parler. Mais surtout, au-delà d'un texte, il savait percevoir une œuvre, cette toile dont le livre n'est qu'un fil. Et, par-delà l'ouvrage, il détectait encore l'écrivain quand il y en avait un. Dans notre univers de myopes consuméristes, il frappait par sa vue longue et savait que la hâte nuit à la pensée. En 2009, dans son journal, il écrivait : « On ne laisse plus aux idées le temps d'aller au bout de leur croissance, de leur efflorescence. Nous nous faisons illusion par quelques-unes que nous disposons, telles des fleurs coupées, dans un vase sur la table du salon. » Il connaissait les vertus qui fortifient puis épanouissent l'écrivain : le travail, la confiance, le temps.

Et cet homme-là, pourtant, je l'ai fui. Je l'ai fui parce que nous étions proches, ce que je ne savais pas encore à l'époque puisque je ne l'avais pas lu. Et qu'il n'avait d'ailleurs pas encore écrit ni publié certains de ses grands textes. Proches, nous l'étions et je l'ai appris par la suite en fréquentant ses livres.

D'abord, nous partagions un même mystère biographique : l'arrivée tardive au roman. Le maître de Nyssen, Albert Ayguesparse, qui était aussi membre de cette Académie, avait déclaré à ce sujet : « On ne peut devenir romancier avant 40 ans. » Tout comme Alexandre Dumas, Ayguesparse a subi cette loi, Nyssen après lui, et moi également. Pourquoi ? Je n'ai pas de réponse théorique à cette question mais les faits parlent.

Hubert Nyssen s'interrogeait sur la consistance de la réalité. Le roman que je lui proposais alors, *La Secte des égoïstes*, racontait justement l'histoire d'un solipsiste, d'un homme qui pense que le

monde n'est qu'un songe, le rêve qu'il est en train de faire. Nyssen, lui aussi, questionnait sans cesse la réalité. Déjà dans ses poèmes mnémoniques, il disait posséder « l'impérissable certitude que pas un jour ne vaut son double dans le rire de la mémoire ». Et il souhaitait mesurer « l'empan qui sépare le vrai du semblant ». De fictions en soties, il s'est demandé quelle part l'imaginaire occupe dans la réalité. Et surtout, quelle part de réalité il y a dans l'imaginaire, comme dans cet entretien qu'il vous a accordé, Jacques De Decker : « J'ai essayé d'appréhender ce qui me préoccupe de plus en plus avec le temps, c'est l'inexistence d'une distinction entre les territoires de la réalité, de la fiction, de la mémoire, du rêve. Qui, un jour, ne s'est pas demandé s'il rêvait ou si c'était la réalité ? Qui ne s'est jamais demandé si l'événement relaté dans un livre ne lui était pas arrivé ? Ici, ce sont des cas extrêmes mais, à d'autres moments, on passe d'un territoire à l'autre de manière imperceptible. »

Certes, au départ, il y a un traumatisme : la déception provoquée par la réalité. Né en 1925, Hubert Nyssen subit une jeunesse dans la guerre. Mobilisé dans la lutte antifasciste, autant par conviction humaniste que par amour, il fréquente une enseignante qui résiste aux nazis. Un soir, à Boitsfort, sur un talus de chemin de fer, il se retrouve auprès de cette femme en train d'observer le passage d'un convoi. Les Allemands l'arrêtent et elle mourra écartelée dans un camp nazi. Cette violence de la réalité, cette cruauté implacable, cet arrachement à un monde idéal, seule la littérature pourra les faire accepter. La littérature qu'il lit, d'abord, puis celle qu'il écrit trente ans plus tard, enfin celle qu'il publiera jusqu'à la fin.

Tout cela, il ne l'a pas dit explicitement mais il l'a exprimé à travers ses romans. Réservé, sensible, ennemi du pathos autant que de l'indécence, il a évité de s'exprimer littéralement et a préféré se confier littérairement. Littéral ou littéraire, il faut choisir. Il a choisi.

Autant que son drame initial, c'est la pudeur qui l'a rendu écrivain. Bienheureuse pudeur, créative pudeur. Quel contraste avec la sottise vulgarité de notre époque, où l'on croit que les livres doivent raconter la vie de leurs scripteurs, où l'on préfère les aveux indiscrets au bonheur d'écriture, les récits obscènes à l'alchimie du verbe, les gémissements égocentrés à la recomposition romanesque ! L'imagination a mauvaise presse aujourd'hui, alors qu'elle seule sait filtrer la réalité pour en extraire des sortilèges universels. L'imagination est méprisée car les hommes les plus sonnants, les plus bruyants, ceux qui écrivent et publient à foison ne sont plus les écrivains mais les journalistes, ces comptables du réel, ces bredouilleurs de l'instant, ceux qui ne laissent pas à l'événement le temps de devenir un souvenir, puis de changer d'essence pour se transformer artistiquement en histoire.

Pour Hubert Nyssen donc, il y a un traumatisme de la guerre, de la femme perdue et de l'amour interrompu. Même s'il ne l'a pas dit expressément, il n'a jamais caché que la littérature constituait pour lui un refuge. En péril, il lui fallut se cacher, se protéger de la violence barbare, s'abstraire de ce monde en feu pour ne pas y succomber. Quelques hommes et quelques femmes lui ont ouvert les bras mais, surtout, de nombreux livres lui ont ouvert leurs pages.

Dans un roman au titre admirable, *Quand tu seras à Proust, la guerre sera finie*, un jeune homme menacé d'être arrêté pendant la guerre est enfermé dans une mansarde où l'un de ses professeurs lui apporte, pour l'occuper, une bibliothèque entière, lui enjoignant de lire la littérature française dans l'ordre chronologique, du moyen âge jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Et ce professeur assure au personnage que, lorsqu'il abordera Proust, il pourra sortir de sa tanière parce que la guerre sera terminée.

On ne peut s'empêcher de voir dans ce titre davantage que l'anecdote. Quand tu seras à Proust, la guerre sera finie semble indiquer la vocation irénique de la littérature et suggérer que des siècles de civilisation littéraire peuvent apporter l'armistice, produire l'harmonie, libérer l'homme de ses démons, le purger de sa violence comme de ses peurs. Hubert Nyssen ne doute pas de l'aspect civilisant de la littérature. Dans ses romans, les deux sources de vie demeurent les livres et les femmes. Ce sont les livres et les femmes qui gardent les forces vives, qui les transmettent et qui luttent contre les puissances de la mort. Chez lui, les femmes mettent au monde des hommes, pas seulement au premier jour de leur vie mais à tout âge. Quant aux livres, ils interrogent la réalité et permettent de fuir les idées simples, les certitudes hâtives, les convictions mortifères. Pour cet enfant issu d'une guerre immonde autant que mondiale, la littérature s'avère donc le contraire de l'idéologie car elle célèbre la pluralité, la diversité, et la complexité.

Et là encore, dans cette apologie des femmes et de la littérature, Nyssen se montre précis, lucide, modeste. Si, grâce aux femmes, l'amour existe, il ne faut pas en attendre tout, ni la fin du désespoir, ni la mort de la violence, ni la guérison de la solitude, ni même la fin de l'incompréhension. Ainsi, j'ai été bouleversé par la conclusion de son roman *Des arbres dans la tête*, lorsque le héros enterre sa mère, qui s'appelle Adrienne, et se tourne vers Laure, la femme qu'il aime. Hubert Nyssen écrit :

Laure, en dépit de ses qualités, était une île. Elle ne faisait pas partie de son continent de vision et de fantasmagorie vitale. Il eut beau ajouter que les hommes étaient déchirés, oui ils le sont, entre la vie et la mort, elle ne voulut rien entendre d'autre que ceci, qu'on n'accepte pas sans difficulté la mort d'une mère comme

Adrienne. Elle ajouta : pourquoi serais-tu différent des autres ? Alors, pour la première fois de manière aussi nette, il comprit que c'était au moins les trois quarts du ciel qu'il ne partagerait jamais avec Laure.

Les trois quarts du ciel ne seraient pas partagés avec la femme aimée ! Sublime lucidité. L'amour apaise, aide à vivre, mais ne sauve pas. De même, la littérature n'a pas modifié massivement l'humanité mais seulement certains individus :

Nommer le monde, c'est une véritable mission, celle des écrivains. Pour nous lecteurs, ils nomment le monde en ses états les plus divers afin de nous permettre d'en comprendre la nature et la substance. Ensemble, du moins dans les congrégations que nous avons constituées par nos lectures, ils nous enseignent cette grammaire particulière à bâtons rompus et page par page. Et la richesse de notre connaissance est ainsi liée à la complexe diversité qu'ils nous font voir.

Découvrir les sens multiples sous le sens immédiat. La littérature nous fait entrer dans le labyrinthe de la condition humaine et nous emmène dans ses dédales. J'ajouterais même que la littérature nous intéresse au labyrinthe lui-même au lieu de nous faire croire que seule importe son issue.

La littérature, en créant des hommes plus fins, plus tolérants, plus attentifs, change pourtant la réalité. Mieux : elle crée de la réalité. Hubert Nyssen en était si convaincu qu'il pensait parfois que l'héritage de l'humanité consistait en un héritage imaginaire. Ainsi, en 2000, lors du passage au millénaire, il évoque son livret d'opéra intitulé *Mille ans sont comme un jour dans le ciel* et il précise :

L'héritage embarqué dans le millénaire qui commence, n'est-ce pas d'abord la fiction ? Est-ce que tout n'est pas présent dans la fiction avec beaucoup plus de vérité que dans les bribes de la réalité Est-ce qu'une comédie ou une tragédie de Shakespeare n'est pas plus puissante pour alimenter notre connaissance, aussi bien que notre imaginaire, que des actualités sur une scène de guerre ?

La fiction va au cœur des êtres, atteint l'intimité des choses et nous offre les plus puissants instruments de décryptage du quotidien comme de l'histoire. Au fond, pour Nyssen, l'artifice ne faillit pas et les carrosses ne redeviennent jamais des citrouilles ! À la différence de l'expérience vécue par Cendrillon, les douze coups de minuit n'interrompent pas les charmes ni les sortilèges de la fiction.

Celle-ci ne se réduit jamais à un faux-semblant qui va apparaître comme tel à la douzième frappe de cloche. Au contraire, la fiction demeure vivace, capable de mouler une société, d'influencer un esprit, de montrer l'invisible sous le visible. Bref, la fiction n'est ni éphémère ni vaine. Elle est même si vivace que Nyssen se demande avec amusement ce que deviennent les personnages lorsqu'un lecteur interrompt sa lecture :

Nous créons des personnages qui, à leur tour, revendiquent un rôle d'auteur parce qu'ils en ont assez d'être abandonnés bras levés au milieu d'une phrase. Quand un lecteur abandonne le livre et laisse le personnage dans cette posture, est-il certain de le retrouver dans cette position quand il va reprendre sa lecture ?

Cette interrogation lui a suggéré un livre excentrique, *Zeg ou les infortunes de la fiction*, dans lequel il devient difficile de déterminer ce qui relève du réel et de l'imaginaire. D'ailleurs, au crépuscule de son existence, Hubert Nyssen avouait avoir toujours hésité quand on lui demandait quelle était la part d'autobiographie dans ses écrits. Dans *À l'ombre de mes propos*, il déclare :

Si je disais non, on ne me croyait pas. Si je disais oui, je mentais. En vérité, je me posais la question à rebours. Telle part de ma vie, telle étreinte, telle disparition, n'étais-je pas persuadé de leur réalité pour le motif que je les avais écrites ?

Dans le même texte, il va encore plus loin en parlant brièvement de lui :

Le monde est, par ses injustices et sa cupidité, si laid quand les souvenirs sont si beaux. Mais j'ai choisi depuis longtemps mon rôle, celui qui consiste à être dans la vie comme un personnage dans un roman, à la merci de la fiction.

Nyssen atteint donc une sorte d'allègement suprême, délesté de son être de chair et de sang, délesté de son temps aussi, de son historicité même, passant sa vie dans les livres, ceux qu'il lit, ceux qu'il écrit, ceux qu'il publie, acceptant une identité éclatée, problématique, de plus en plus dépourvue de repères. Ainsi parlait-il souvent de son double. Il aimait citer une phrase du poète Pierre-Jean Jouve, qu'il mit d'ailleurs en exergue dans *Le Bonheur de l'imposture* : « Depuis mon enfance, j'ai peur de moi parce que je suis double. » Ailleurs, dans un entretien, il s'inquiète :

Je dois être un peu fou parce que c'est une idée qui m'obsède depuis l'enfance et qui apparaît d'ailleurs dans mes autres



livres, celle de disposer d'un autre moi-même, d'une ombre ténébreuse.

Mais, pendant ses dernières années, il se rend compte que deux, ce n'est pas assez et qu'il y a bien davantage en lui. Un matin, contemplant la campagne, il compte les différentes nuances de vert que propose le paysage :

Arrivé au dix-neuvième, j'ai perdu le fil et me suis aussi perdu dans une réflexion sur l'irrésistible besoin que nous avons parfois de comptabiliser ce qui nous fait différent de ce qui nous entoure. (...) Et je reviens toujours au même constat, à savoir que rien ne me dissemble plus que moi-même.

Dans ses derniers textes, il n'y a donc plus d'identité fixe mais des bornes mouvantes, un processus mental :

Pour ma part, je crois que si on se débarrasse des œillères, on voit que l'on peut être capable, à certains moments de notre vie, d'oublier notre enveloppe charnelle pour n'être plus qu'une sorte de pensée narrative, de réflexion méditative, de n'exister plus qu'à ce niveau. *Je* n'est plus seulement un autre, il devient une histoire.

La littérature console et guérit, pas seulement du réel brutal mais de nous-même. Elle permet de quitter la cellule du moi, de ses souffrances, elle nous ouvre à la diversité, aux autres, en nous donnant l'intimité avec ce qui n'est pas nous. Par la littérature, on cesse d'être une personne. Un personnage, deux personnages, cent personnages vont devenir une histoire, du sens en mouvement, un logos en marche. Aucun doute, la littérature est une expérience métaphysique. Elle libère, abolit et cherche :

L'écrivain et le lecteur en viennent souvent à rôder aux confins du langage avec le pressentiment qu'il existe, au-delà de la frontière tracée par les mots, des espaces encore peuplés de sens. C'est un sentiment que connaissent ceux qui fréquentent la musique. Car même s'ils la savent impuissante à leur apporter l'affection ou les représentations qu'ils trouvent dans les textes, ils la sentent capable de manifester que les mots, eux, sont impuissants à leur dire ce qu'ils pourraient être et qu'ils ne seront jamais.

« Lire, écrit-il plus loin, c'est une invitation à découvrir les interrogations qui stagnent dans les brumes. » La lecture ou l'écriture sont une expérience métaphysique qui se double, au fond, d'une pratique philosophique. Il s'agit de mieux vivre :

Il y a là quelque chose qui est comme le contraire de la résignation, une volonté de peupler le monde, réel ou imaginaire, de points d'interrogation, d'en faire une pépinière, en lieu et place de points d'exclamation constituant celle palissade avec laquelle on tente aujourd'hui de nous enfermer dans un monde en voie de sinistre formatage.

Aux points d'exclamation de l'idéologie il faut donc opposer des points d'interrogation de la philosophie. Et Nyssen de conclure :

La philosophie à laquelle je crois, comme je crois à la bonne cuisine, transforme la lecture en art de vivre. (...) S'ouvrir à la philosophie, c'est en quelque sorte pratiquer un art floral qui exige d'être attentif au déploiement des questions comme à celui des pétales chez les belles de jour ou les belles de nuit. S'ouvrir à la philosophie, c'est constater que toute page d'un livre est motif d'enfer et, bien entendu, c'est s'en servir pour que les livres deviennent les instruments de notre pensée.

Ces idées, je les partage intimement avec lui. Je doute parfois de la réalité du réel, je traque la part d'imagination dans notre perception de la réalité et je tente, à travers toutes mes histoires, de cerner le pouvoir qu'a l'imagination de modifier profondément le monde. Quant aux identités bouleversées, incertaines, problématiques ou déconstruites, je n'ai jamais parlé d'autre chose dans mes livres.

En fuyant Hubert Nyssen, je fuyais donc une pensée sœur de la mienne, j'en suis certain aujourd'hui. En une demi-seconde, en 1993, j'avais senti le danger. Mais le recul qui me fait encore davantage apprécier mon prédécesseur ne m'incite pas à songer que j'ai eu tort. Je n'ai ni remords ni regrets. Pourquoi ? Parce que je devais tracer mon chemin autrement, sans que l'on me guide ou que l'on me tienne la main. On se construit mieux en s'affrontant au différent qu'en se fondant dans le même. Aujourd'hui encore, je confronte sans relâche ma pensée à celle de mes contradicteurs alors qu'elle se dilue dans l'accord, voire s'y endort. Paradoxalement, en m'éloignant de cet homme merveilleux, je sauvais ma vie d'écrivain. J'avais besoin d'un éditeur différent, devant qui je me sentirais étranger, avec qui la fraternité ne serait pas là au départ mais serait à créer dans le charme, le talent ou la lutte, peu importe, dans un combat d'homme à homme, et pas dans la gémellité. Par une sorte d'intuition, j'avais saisi que m'écarter d'Hubert Nyssen me permettrait d'éviter la fusion pour rechercher l'union.

Le destin manie adroitement l'ironie. Me voici aujourd'hui lui succédant au fauteuil n° 33, le connaissant mieux désormais et comprenant enfin pourquoi il m'a déplu de fréquenter un homme

qui me plaisait tant. À présent, l'écrivain que je souhaitais devenir existe et l'écrivain qu'était Hubert Nyssen a achevé son œuvre. Je ne peux m'empêcher de voir l'une de ses facéties dans le rendez-vous qu'il m'a donné ici. Max-Pol Fouchet disait : « On ne découvre pas, on est découvert par ce que l'on croit découvrir. » Ce que je viens de vous livrer, cette essentielle proximité avec Hubert Nyssen, je ne l'ai pas découverte, je me suis laissé découvrir en croyant la découvrir.



# **Lemonnier aujourd'hui présent**

**Séance publique du 16 novembre 2013**



# Introduction

Par M. Jacques Charles Lemaire, directeur de l'année

Au nom des membres de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, j'ai l'honneur et le plaisir de vous accueillir, ce matin, à notre séance publique de fin d'année consacrée à Camille Lemonnier.

L'Académie a voulu saisir l'occasion du centenaire de la mort du Maréchal des Lettres pour revivifier sa mémoire. À cette fin, elle vient de publier deux ouvrages importants : d'une part, *La Minute du bonheur et autres pages retrouvées*<sup>1</sup>, recueil de textes réunis par Jacques Detemmerman et Gilbert Stevens et préfacés par le professeur André Guyaux ; d'autre part, *Camille Lemonnier, maréchal des lettres*<sup>2</sup>, biographie composée par Philippe Roy et préfacée par le professeur Jean de Palacio.

Je remercie ces fins connaisseurs des écrits de Lemonnier pour leur participation à notre séance et je cède immédiatement la parole à Jacques De Decker, Secrétaire perpétuel de notre Compagnie, qui va vous présenter les orateurs et organiser les débats.

1. Camille Lemonnier, *La Minute du bonheur et autres pages retrouvées*. Textes réunis par Jacques Detemmerman et Gilbert Stevens. Préface d'André Guyaux, Bruxelles, ARLLFB / Éditions Samsa, 2013.

2. Philippe Roy, *Camille Lemonnier, maréchal des lettres*. Biographie. Préface de Jean de Palacio, Bruxelles, ARLLFB / Éditions Samsa, 2013.





## Table ronde

MM. Jacques De Decker, André Guyaux,  
Jean de Palacio, Philippe Roy et Gilbert Stevens

**Jacques De Decker.** Mesdames et Messieurs, vous pourrez dire un jour : « Nous y étions ! Nous avons eu le privilège d'assister à la séance publique qui a réhabilité Camille Lemonnier, cette très grande figure de nos lettres. »

Jusqu'à présent, la postérité ne s'est guère préoccupée de son sort et c'est la raison pour laquelle l'Académie s'est attelée à raviver le souvenir de cet écrivain hors pair dont vous apercevez derrière moi l'effigie, sculptée par Anne Canneel. La photographie de cette sculpture sert également de couverture aux deux ouvrages que notre directeur de l'année vient d'évoquer et que nous avons l'immodestie de considérer comme importants.

Avant d'entrer dans le vif du sujet avec nos invités, je vous propose un agréable intermède. La meilleure manière d'entrer de plain-pied dans l'univers d'un auteur n'est-elle pas d'entendre sa voix ? Laure Tourneur va nous lire la nouvelle qui donne son titre au recueil : *La Minute du bonheur*. Je vous laisse découvrir le très singulier accent de ce grand prosateur que fut Camille Lemonnier et vous retrouve ensuite.

Un pas rapide effleurait le tapis de l'escalier. Elle poussait la porte entrebâillée de l'antichambre et qui tout de suite, comme une barrière entre le monde et leur amour, se refermait.

Paul, d'un long battement de cœur, depuis une heure l'attendait, toujours inquiet, présentant un ennui qui l'aurait attardée. Dans l'ombre de la petite pièce, elle aperçut la pâleur moelleuse de son veston de flanelle. La peur d'avoir été suivie, l'angoisse

légère de la montée jusqu'au troisième, tout était oublié. Elle s'écrasait contre lui, la bouche ouverte, laissant tomber sa tête en arrière dans un abandon de sa vie.

C'était, chaque fois qu'elle venait, le même grand bonheur muet. Il relevait sa voilette, prenait entre les siennes ses lèvres froides, et elle fermait les yeux, le souffle arrêté, toute moite dans l'embrassement délicieux. Ils demeuraient ainsi un long temps enlacés, se reprenant après cette attente de toute une semaine, d'un désir infini qui les mariait dans leurs fibres profondes. Il semblait qu'elle n'eût point vécu jusqu'à la minute où elle lui revenait avec sa jeune ivresse frémissante, ne pensant plus qu'à la joie d'être entre ses mains la petite chose charmée, échappée aux contraintes de l'existence. La force mâle des anciens ravis-seurs de proies chaudes lui moussait aux narines, près de ce corps souple et délicat, noué à sa large poitrine... Et il ne la lâchait plus, il suçait à sa bouche le goût frais d'un fruit cueilli à l'espalier et dont le jus lui passait aux lèvres en bouillons légers de salive glacée.

Enfin leur grand baiser fou se désenlaçait. Il l'attirait par les poignets vers son cabinet de travail, toute alanguie et molle, avec ce sourire de vie amoureuse et jeune qu'il n'avait vu encore chez aucune autre femme. Elle ne pouvait se reprendre aussitôt au sens du réel, après la minute extasiée où, sous la caresse violente et tendre, elle s'était trouvée emportée dans une sensation de petite éternité.

Et puis les paroles venaient.

– Ah ! mon chéri, je suis bien en retard. Figure-toi qu'il ne voulait pas me laisser partir : on eût dit qu'il devinait où j'allais. Un feu de bois à hautes flammes claires flambait derrière la grille, rosissant de ses reflets l'écran laqué à fins plissés d'étoffe jaune, jouant en prismes aux tulipes du petit lustre de Venise, comme un bouquet suspendu. Avec des gestes adroits, il lui ôtait les épingles qui fixaient son chapeau, lui enlevait son manchon et sa jaquette de fourrure, et elle le laissait faire, presque sans mouvement, heureuse de sentir autour d'elle la tendresse enveloppante de ses mains, avec de petits rires amusés qui lui mettaient une fossette dans la joue droite.

– Tu es gentil !...

Elle se retrouvait en blouse de soie légère dans la tiédeur feutrée de l'appartement. La chambre à coucher joignait le cabinet de travail. Une brocatelle retombait dans l'embrasure de la porte. C'était, comme dans l'autre pièce, un luxe d'anciennes étoffes éteintes aux rideaux et aux meubles. Elle se sentait chez elle, au cœur de cette vie de l'homme à qui elle s'était donnée toute.

Paul l'avait doucement poussée près du feu dans le grand fauteuil de tapisserie où, parmi les verdure pâlies d'un paysage arcadien, un berger en habit de brocart enroulait de son bras,

comme chez Boucher, la cambrure d'une Philaminte aux seins mi-jaillis du corsage. Tandis que, fléchi d'un genou devant elle, Paul baisait le dessin flexible de sa gorge sous les tissus, elle laissait glisser ses yeux d'or bruni sur les tapis, les tableaux, la bibliothèque, les étagères chargées de coffrets et de statuettes, toute cette animation muette d'un décor qui restait électrisée d'effluves amoureux. C'était là qu'elle était venue un jour pour la première fois et qu'il l'avait prise sans qu'elle songeât à se défendre, se donnant comme elle avait continué à se donner de toute la simplicité d'un cœur sincère et spontané.

Il sentit à sa nuque la petite main, froide de l'air de la rue, et que le feu n'avait pas encore réchauffée.

– Pauvre amie... mais tu es gelée !

Alors seulement il se rappelait la ville ouatée de neige depuis la veille, les frimas en pendeloques aux arbres du vieux jardin qu'il apercevait de sa terrasse, les ferronneries du balcon changées en délicats argents orfévres. Une bise glacée faisait voler jusqu'aux toits une poussière de petits cristaux. Elle était venue tout de même, elle, si frileuse, la chair toute grenue de papilles au moindre souffle de vent, pendant que, les pieds allongés vers la bûche pétillante, il l'avait attendue en parcourant ses revues.

– Attends...

Il lui avait pris les mains qu'il réchauffait avec son haleine, dispersait les roses du froid, ramenait à la peau sa claire blondeur naturelle.

– Figure-toi, j'avais pris le tram... En descendant à l'arrêt, je suis tombée sur Vacheret... Tu sais, Vacheret. Il n'a pas eu l'air de m'apercevoir... Non mais crois-tu ? Lui qui en a pour une heure à me parler de ses chagrins domestiques quand il me rencontre. Je t'assure, un petit feu m'en est passé sous ma voilette. Il ne m'aurait pas dit autrement : « Je sais bien où vous courez ma petite dame... Mais je suis discret, je n'ai rien vu... »

– Petite tête folle !... Mais tout le monde descend du tram... Ce n'est pas une raison...

– C'est vrai et puis à quoi bon te parler de cela ? Ah ! que je suis bien ! Comme c'est bon être près de toi !

Il la souleva, la prit sur ses genoux, toute longue et renversée entre ses bras, dans l'ampleur du grand fauteuil où, à son tour, il s'asseyait. Leurs lèvres, sous les coins de la moustache dure et courte, se rejoignirent. De son orgueil d'homme fort, il aspirait la vie qu'elle lui abandonnait, dans un vertige léger, déjà déposée d'elle-même avant d'être prise.

Une pendule sonna six heures.

– Ah ! mon chéri, je vais devoir te quitter... Mais chasse-moi... tu vois bien que je ne peux pas... Un petit quart d'heure encore dans tes bras... tes chers bras...

Sous les doigts agiles, les cheveux reprirent leur ondulation correcte, derrière le fin bijou des oreilles. Ses épaules un peu remontées, à deux mains elle pesait sur les pointes du busc, pour ragrafer son corset... Puis les aiguillettes des jarretelles ornèrent et fixèrent les bas noirs ; le corps aux formes longues et minces s'ensevelissait sous la neige ajourée des linons, le glissement soyeux des étoffes.

Il la vit d'un dernier geste piquer ses épingles parmi les coques du chapeau qui, tout à l'heure, si joyeusement avait été le commencement du déshabillage. Lui aussi, maintenant, se taisait, le cœur lourd, les fibres pincées d'une sensibilité qui lui faisait trouver ses apprêts de départ trop lents à la fois et trop rapides.

D'une longue étreinte, comme tout à l'heure quand elle était venue, ils se tinrent embrassés près du seuil, lui presque froid et triste, elle toute morte dans un grand baiser muet, les yeux fermés.

– Adieu, bonheur ! dit-elle.

Elle se jeta dans l'escalier.

– Amusante petite femme, pensait-il en grillant une cigarette<sup>1</sup>.

(*Comœdia*, 12 octobre 1911)

*La Minute du bonheur* est donc l'une des 124 nouvelles réunies dans ce fort volume. Gilbert Stevens, comment avez-vous procédé, avec votre complice Jacques Detemmerman, pour déterrer ce trésor resté enfoui pendant tant d'années ?

**Gilbert Stevens.** Avant de répondre à votre question, je voudrais rendre un bref hommage introductif à Camille Lemonnier et il me faut pour cela vous dire d'abord quelques mots d'un autre géant de nos lettres : Maurice Maeterlinck.

Lorsque Maeterlinck reçut le prix Nobel de littérature en 1911, Rosny Aîné, l'un des membres du jury Goncourt désigné par testament par Edmond de Goncourt lui-même, s'est exclamé en substance : « Donner ce prix à M. Maeterlinck est une mauvaise idée. Il est déjà célèbre, vit dans l'opulence et n'en a nul besoin. On eût été mieux inspiré de le donner à Camille Lemonnier ou à Émile Verhaeren. » Le prix Nobel existe depuis 1901 et, dès 1903, Camille Lemonnier recevait donc l'appui de ses contemporains pour le lui faire attribuer.

En 1913, dans les jours qui suivirent son décès, plus de 200 articles, en provenance de 19 pays, ont été publiés. Vous pouvez ainsi

1. Camille Lemonnier, *La Minute du bonheur et autres pages retrouvées*, *op. cit.*, p. 391-394.

prendre la mesure du retentissement qu'a provoqué la nouvelle de sa disparition. En 1922 encore, neuf ans après son décès et malgré l'épisode de la Grande Guerre, la Ville de Bruxelles installait un monument à sa gloire, réalisé par Pierre Braecke avec, pour le socle, l'illustre collaboration de Victor Horta. Un monument coûte cher, nécessite de multiples collaborations et témoigne donc également de la valeur de Lemonnier aux yeux de ses contemporains. Par comparaison, le monument érigé à la mémoire de Max Waller ne l'a été que 30 ans après son décès.

En 1942, en pleine période de guerre, la prestigieuse société des « Amis de la médaille d'art » en a frappé une très belle à son effigie — l'Académie en possède d'ailleurs l'un des très rares exemplaires — et il n'a pas fallu attendre longtemps, après la Libération, pour que l'écrivain soit mis à l'honneur. Dès 1945, une plaque commémorative fut apposée sur sa maison natale et la « Maison Camille Lemonnier », qui est également la Maison des écrivains, fut inaugurée la même année, à l'initiative du bourgmestre de l'époque, Eugène Flagey, et en présence de la reine Élisabeth. À cette époque, Lemonnier était toujours tenu pour un écrivain majeur.

Le musée Camille Lemonnier est une mine d'informations. J'ai eu le privilège d'y puiser à satiété en compagnie d'Émile Kesteman, son regretté conservateur, et j'en arrive ainsi à la question que vous m'avez posée : comment Jacques Detemmerman et moi-même avons-nous procédé pour mettre au jour ces contes et nouvelles qui n'avaient jamais paru en volume ?

Nous avons pris la relève des travaux réalisés par Philippe Roy sur plus de 200 contes publiés par Camille Lemonnier dans une dizaine de volumes. Au terme de son étude, Philippe invitait d'autres chercheurs à se pencher sur les innombrables autres contes parus dans des revues et journaux disséminés en France et en Belgique. Certains étaient connus, d'autres méconnus. Nos travaux bibliographiques se sont dès lors orientés vers leur identification. Nous les avons ensuite photographiés, scannés et dactylographiés pour nous retrouver, *in fine*, au pied d'une montagne de près de 350 contes. Pour certains, la seule trace dont nous disposions était la photocopie d'un journal non identifié et non daté. Nous avons parfois écrit à la Bibliothèque nationale de France afin de reconstituer un article devenu illisible.

Pour répondre à la demande formulée par l'Académie, nous avons ensuite procédé à un double tri dans cette matière surabondante. Le premier, qualitatif, nous a permis de retenir les contes que nous considérons comme les meilleurs d'un point de vue littéraire. Le second s'est efforcé de répartir les contes ainsi retenus sur toute la carrière de Lemonnier. Et l'on sait que celle-ci s'est étendue

sur 54 années et qu'il a publié jusqu'en 1913, l'année de son décès.

**Jacques De Decker.** Comme vous, Gilbert, Philippe Roy s'est penché sur la postérité de Lemonnier dans les dernières pages de son livre. Il y traite l'information avec une vélocité stupéfiante qui ferait pâlir d'envie la presse la plus diligente. Ainsi, à la page 353 de sa biographie, on peut lire : « Enfin, le 16 novembre 2013, l'Académie royale de langue et de littérature françaises présente au public deux volumes dédiés à Lemonnier : la présente biographie et un recueil de nouvelles, *La Minute du bonheur et autres pages retrouvées*, préfacé par André Guyaux. Rassemblés et sélectionnés par Jacques Detemmerman et Gilbert Stevens, ces 124 textes, issus des journaux de l'époque, n'ont jamais paru en volume. »

Mesdames et Messieurs, j'ai le plaisir de vous présenter Philippe Roy. L'Académie est fière de l'avoir encouragé à mener à terme cette remarquable biographie de Camille Lemonnier, fruit d'une passion dévorante mais aussi d'un travail acharné, consenti depuis de très longues années.

Philippe Roy, quels sentiments éprouvez-vous aujourd'hui ?

**Philippe Roy.** Cette biographie est le résultat d'un projet personnel qui remonte à 1994. Il y a donc 19 ans que j'ai commencé à m'intéresser à Camille Lemonnier et, aujourd'hui, le sentiment dominant que j'éprouve est celui d'un grand soulagement à l'idée d'avoir respecté l'échéance du centenaire de son décès.

*(Applaudissements)*

**Jacques De Decker.** Deux professeurs de l'Université française, dont les travaux font autorité, ont accepté d'apporter non seulement leur contribution mais aussi leur caution morale à ces deux entreprises et nous les en remercions chaleureusement. Leur soutien est extrêmement important car, on l'a dit, la figure de Lemonnier a pâli, particulièrement en France.

M. Jean de Palacio, professeur à la Sorbonne, est un grand spécialiste du décadentisme ; M. André Guyaux, quoique belge, est également professeur à la Sorbonne. Il est aussi, entre autres, le principal responsable de la dernière édition des œuvres de Rimbaud dans la Pléiade.

Ma première question, Messieurs, vous paraîtra peut-être naïve et sans nuance mais je suis certain que vous devinerez très vite où je

veux en venir : un écrivain belge doit-il abandonner son passeport pour entrer dans l'histoire de la littérature française ?

**André Guyaux.** Non, je ne crois pas. Cette question me paraît d'autant plus pertinente que Camille Lemonnier avait réussi, de son vivant, à établir des liens très forts avec ses amis naturalistes de Paris et je m'explique difficilement qu'ils se soient ensuite rompus. En relisant ses grands romans et en découvrant les écrits que j'ai préfacés, je conserve l'impression d'une puissance narrative et d'une capacité de renouvellement hors du commun. Ces nouvelles sont très différentes les unes des autres ; elles se situent dans des cadres et des contextes variés et abordent de nombreux sujets, dont certains étaient très audacieux pour l'époque. De mon point de vue, Lemonnier est donc un grand écrivain moderne et je ne parviens pas à expliquer ce long purgatoire. Heureusement, il prend fin aujourd'hui car je ne doute pas que cette biographie et ce recueil connaissent un joli succès.

**Jean de Palacio.** Dans la foulée de ses premiers volumes, Lemonnier a été publié par des éditeurs français, souvent de grand renom et qui comptaient à l'époque, comme Charpentier ou Dentu. À cet égard également, il apparaît comme un écrivain français autant que belge.

**Jacques De Decker.** Depuis un certain temps déjà, il n'est plus considéré comme un auteur prestigieux, sans que l'on sache très bien pourquoi. Philippe Roy, cette relative disgrâce ne pourrait-elle s'expliquer par le climat général des études littéraires, tant en France qu'en Belgique ?

**Philippe Roy.** Je pense en effet que les universitaires belges cherchent parfois à appliquer à la Belgique des grilles de lecture propres à l'histoire littéraire en général et à l'histoire de la littérature française en particulier. Leur raisonnement consiste à chercher, dans l'histoire des lettres belges, quels écrivains sont dignes d'être qualifiés de romantiques, de naturalistes ou de symbolistes. Bref, ils cherchent à « remplir les cases » et je pense que la renommée posthume de Lemonnier a souffert de cette funeste propension.

Ainsi, le grand Gustave Vanwelkenhuyzen a travaillé sur l'influence du naturalisme français en Belgique et cite abondamment Lemonnier, Eekhoud, et d'autres, pour illustrer son propos. Ensuite, au tournant des années 80, sous l'influence de Pierre Bourdieu, le monde universitaire a considéré l'écrivain comme un « travailleur » et l'a envisagé dans une perspective purement sociologique.

Lemonnier est ainsi devenu le modèle de l'écrivain professionnel, le premier qui ait réussi à vivre de sa plume. Une fois encore, on lui a collé une étiquette mais personne ne s'est vraiment penché sur le contenu de son œuvre.

**Jacques De Decker.** Jean de Palacio, la biographie que vous avez préfacée est très riche en informations sur la carrière de Lemonnier, sur ses rapports avec ses éditeurs, etc. Comment percevez-vous la méthodologie de Philippe Roy ?

**Jean de Palacio.** La vie de Camille Lemonnier, que l'on suit pas à pas dans ce livre, est le soubassement indispensable à une réévaluation et à une relecture de son œuvre. Lorsque j'ai commencé à m'intéresser à ce sujet, j'ai eu un contact avec Jacques Antoine, qui s'occupait alors d'une importante maison d'édition belge et qui m'a dit, à l'époque déjà, combien la Belgique était indifférente à l'œuvre de cet écrivain. Vu sa fécondité — 70 volumes dans une carrière extrêmement bien remplie —, j'avais été très surpris de constater à quel point cette indifférence avait nui à une œuvre à la fois considérable et complexe, qui figure parmi les plus importantes de la production littéraire des années communément appelées « fin de siècle ». Dans son dernier chapitre, Philippe Roy montre que Lemonnier a connu, depuis lors, un regain d'intérêt grâce à des rééditions qui sont certes peu nombreuses mais qui permettent néanmoins au lecteur moderne de l'approcher. On voudrait que cette salutaire démarche soit amplifiée.

Permettez-moi d'ajouter quelques mots sur un roman que j'ai eu le plaisir de relire en rédigeant ma préface : *Thérèse Monique*. Il s'agit du premier roman de Lemonnier, resté longtemps dans ses cartons, qui a été réédité avec une lecture de Paul Aron et qui n'a peut-être pas eu le succès et la notoriété qu'il mériterait. Il me semble en effet représentatif d'un trait stylistique qui traverse l'œuvre de Lemonnier et que Philippe Roy a bien mis en évidence : un subtil mélange de réalisme et d'irréalité. De prime abord, *Thérèse Monique* n'est rien d'autre qu'une fresque de la vie de province à la manière de Balzac et le roman se présente d'ailleurs comme tel. On y trouve par exemple une peinture de la vie estudiantine à Louvain et une description assez spectaculaire de la visite de deux vieilles cousines à Bruxelles.

Mais en réalité, ce roman est bien autre chose. Le titre *Thérèse Monique* est trompeur puisque l'héroïne est en fait peu présente dans le roman. Elle est davantage une image, un nom, celui qui figure sur la couverture, qu'une véritable présence physique. Le protagoniste masculin s'exprime d'ailleurs en ces termes : « Je



m'emparais d'un nom et d'une image. » L'héroïne supposée n'est donc pas une présence et n'a pas de consistance. Elle n'est qu'une ombre, celle que le protagoniste aperçoit lorsqu'il se promène dans la rue où elle habite et où elle lui apparaît comme « une ombre sur les carreaux », comme « une des ombres que Virgile fait errer dans son *Champ des Pleurs* ». Elle est donc une héroïne sans consistance : simple nom, ombre, béguine, ange et enfin sainte. Ses mains ont la couleur des cierges, elle est enveloppée dans un nuage d'encens, s'entoure d'une vague sainteté et connaît avec le protagoniste masculin « les douceurs d'un mariage mystique Elle sert encore de modèle à un sculpteur sur bois pour une statue de la vierge. De bout en bout, cette héroïne est donnée comme une « singulière fille » et apparaît vraiment comme une création. D'ailleurs, le texte de Lemonnier dit qu'il s'agit « de la créer, pour ainsi dire, ne la connaissant pas ». Cette modalité d'apparition de l'héroïne romanesque m'a frappé et j'y décèle l'amorce de ce qui deviendra sans doute l'une des marques littéraires de Lemonnier : l'alliance entre « idéalité » et « réalité ». Ce texte me paraît très révélateur et mériterait, à mon sens, d'être davantage lu, connu et commenté.

**Jacques De Decker.** Il me semble, André Guyaux, que vous avez également repéré cette polarité dans les nouvelles réunies par Gilbert Stevens et Jacques Detemmerman.

**André Guyaux.** En effet. Et je voudrais ajouter une réflexion concernant la fragile postérité de notre écrivain. Comme je vous l'ai dit, je ne trouve pas de véritable raison à ce désintéret, mais un début d'explication pourrait résider dans le fait que Lemonnier est un écrivain noir, fondamentalement pessimiste. De ce point de vue, j'ai beaucoup apprécié le titre choisi pour ce recueil : *La Minute du bonheur*. Comme tous les bons titres, c'est un titre menteur ! Dans les nouvelles et les romans de Lemonnier — et celui que Jean de Palacio vient d'évoquer est du nombre — on trouve aussi un ingrédient qui masque quelque peu son goût pour le macabre : l'ironie. Son œuvre en contient beaucoup mais elle ne saurait faire illusion et remplacer la joie, qui en est singulièrement absente. Lemonnier est un romancier foncièrement pessimiste et son réalisme, qui se fonde sur l'observation de la vie, s'exprime dans un sens schopenhauerien. L'on pourrait en donner maints exemples mais je me bornerai à citer celui de la nouvelle *Les Demoiselles*, que j'évoque d'ailleurs dans ma préface et dont le sujet traverse les siècles, de Lesbos à Baudelaire.

Cette nouvelle raconte l'histoire de deux femmes ayant vécu ensemble dans un quartier de Paris, où elles habitaient le dernier

étage d'une immeuble haussmannien. Un jour, elles se suicident et Lemonnier n'explique pas les circonstances de cette mort. Elles sont allongées parallèlement sur leur lit. L'une d'elles a laissé une lettre dans laquelle elle fait savoir qu'elles ont bien vécu mais qu'elles n'ont pu supporter la réprobation sociale dont elles ont fait l'objet.

Lemonnier aborde ce sujet difficile avec audace et sans précaution pour son lecteur, qu'il ne ménage pas. Dans ma préface, je laisse d'ailleurs entendre que ce type de narration lui procure un plaisir sadique. Il avait beaucoup d'affinités avec Huysmans, qu'il considérait comme un « tourmenteur de lecteur ». La formule pourrait tout aussi bien lui être appliquée car il y a chez ces deux auteurs quelque chose qui transcende leur naturalisme originel. Ils veulent montrer combien la vie est sordide pour « tourmenter leurs lecteurs ». Lemonnier compare Huysmans à un chirurgien ou à un bourreau qui remue le couteau dans la plaie pour essayer d'augmenter le plaisir que le lecteur est censé ressentir dans la souffrance. Et lorsqu'il parle de Huysmans, il parle de lui-même. Dès lors, le plaisir auquel on peut s'attendre en lisant Lemonnier consiste à partager son sens du mal et de la souffrance. Pour moi, il y a là un mystère car je ne sais pas qu'il ait été traumatisé par l'idée du péché originel. Pourtant, le mal le poursuit et, à son tour, d'une nouvelle à l'autre, il harcèle son lecteur avec cette idée.

**Jacques De Decker.** Le regard qu'il porte sur la sexualité, omniprésente, explique peut-être deux événements de sa carrière sur lesquels Philippe Roy nous apporte de nombreux éclaircissements : d'une part, le fameux procès de Bruges, en 1900, au cours duquel la justice le présente comme un auteur scandaleux ; d'autre part, le banquet organisé en 1883 par ses confrères qui le proclament à cette occasion « Maréchal des Lettres ». Était-ce pour eux une manière de protester contre l'attitude de la critique bien-pensante de l'époque, qui considérait son roman *Un mâle* comme scandaleux ?

**Philippe Roy.** Il y a en effet un lien entre ces deux événements. Mais ce n'est pas tant parce qu'*Un mâle* est jugé scandaleux que le banquet de 1883 est organisé. C'est plutôt parce que la jeunesse, culturelle en général et littéraire en particulier, proteste contre la non-attribution, à Lemonnier, du Prix quinquennal. En 1883, il vient de publier plusieurs ouvrages : *Un mâle*, *Le Mort*, la réédition de *Sedan* sous le titre *Les Charniers*, *Thérèse Monique*... Et le jury, qui représente l'ordre établi, décrète que personne ne mérite le prix cette année-là et qu'il ne sera donc pas attribué. C'est aussi l'époque où Lemonnier reçoit beaucoup de monde chez lui, chaussée de Vleurgat, près de la place Flagey, et où il a beaucoup d'admirateurs. D'où l'organisation de ce banquet de protestation. Quant au procès

de Bruges, il a lieu en raison de la parution, trois ans plus tôt, de *L'Homme en amour*. Je comparerais volontiers ce procès à celui de Paris, qui lui est intenté en 1888 pour la parution de la nouvelle *L'Enfant du crapaud*. Enfin, pour ma part, je n'irais pas aussi loin qu'André Guyaux à propos du pessimisme de Lemonnier. Tous ses romans ne sont pas noirs, même si le spectacle que nous allons voir à l'issue de cet échange, *Le Mort*, paraît évidemment conforter cette impression.

**André Guyaux.** Je tenterai de vous convaincre en évoquant le compte rendu qu'il a consacré à une nouvelle de Huysmans, *À vau-l'eau*. C'est un texte magnifique, mais d'un rare pessimisme.

*À vau-l'eau* présente un anti-héros, Jean Folantin, petit employé, comme Huysmans l'était lui-même au ministère de l'Intérieur à Paris. Tous les matins, il se lève à la même heure, part accomplir son travail, déjeune très mal dans de mauvais restaurants ou à la cantine du ministère, puis reprend son travail et rentre chez lui. Il fait les mêmes gestes quotidiens et monotones consistant, par exemple, à brosser son chapeau.

Rien ne vaut cette nouvelle de Huysmans si vous voulez vous faire plaisir en vous faisant du mal. Lemonnier en cite les dernières lignes : « Allons, décidément, le mieux n'existe pas. Seul le pire arrive. » Et, comme si les propos de Huysmans étaient encore trop lénifiants à son goût, il se sent obligé d'enfoncer le clou : « (...) Le pire, c'est encore le mieux qui puisse arriver. »

**Jean de Palacio.** Parmi les innombrables personnages de Lemonnier lui-même, il en est un, Isidore Lumar, qui est en quelque sorte le sosie du Folantin de Huysmans. Copiste de son état, il a les mêmes obsessions quotidiennes que lui mais développe en outre une véritable obsession pour la féminité de son épouse. Celle-ci donne d'ailleurs son titre au roman : *Madame Lumar*. Le copiste en question est « un vieux monsieur de 42 ans » (*sic*) qui s'adresse à sa femme en lui lançant du « mon capitaine ». On mesure ainsi le rapport de forces instauré entre les deux protagonistes.

**Jacques De Decker.** Gilbert Stevens, les nouvelles que vous avez réunies ont été publiées initialement dans des revues belges et françaises. Celle qui ouvre votre recueil a une origine très particulière et l'on se demande d'ailleurs comment vous l'avez identifiée. Je vous laisse le soin de nous l'expliquer.

**Gilbert Stevens.** Cette nouvelle était tombée dans l'oubli alors qu'elle est, je pense, à l'origine de la vocation d'écrivain de

Lemonnier. Son identification résulte d'une vaste étude relative aux concours généraux qui avaient été institués par le ministre de l'Éducation nationale, aux origines de l'État belge. Afin de vérifier la bonne attribution des subsides de l'État aux institutions d'enseignement, le ministre avait obligé toutes les écoles, secondaires d'abord et primaires ensuite, à organiser des concours de fin d'année dans plusieurs disciplines : mathématiques, branches scientifiques, grec et latin, mais aussi composition française.

Le compilateur de ces concours généraux a réuni les meilleurs textes en trois volumes et, parmi ceux-ci, il reproduit une rédaction de Lemonnier sur un thème imposé, écrite alors qu'il était âgé de 16 ans à peine, et qui lui valut le deuxième prix à l'échelle nationale.

**Jacques De Decker.** La Belgique avait donc reconnu son talent ?

**Gilbert Stevens.** Je n'irais pas jusque-là mais cette expérience a en tout cas démontré à l'auteur que son talent n'était peut-être pas illusoire.

Sa composition s'intitule *La Fête des moissons* et est assez plaisante à lire. Les moissons sont terminées et la fête peut donc commencer. La nouvelle est révélatrice des convictions philosophiques précoces de Lemonnier. Pour le dire sans ambages, c'était un mécréant. Or, le concours imposait une référence à la prière et Lemonnier, qui avait perdu la foi dès l'enfance, trouve le moyen d'en parler du bout des lèvres.

Je pense que ce texte a constitué le fondement de sa vocation.

**Jacques De Decker.** Votre choix de textes se veut exhaustif puisqu'il couvre une période allant des 16 ans de l'auteur jusqu'aux semaines qui précèdent son décès. Lemonnier était un travailleur de fond qui a produit dans des conditions admirablement décrites par Philippe Roy. Pensez-vous qu'il adaptait son style en fonction des publications pour lesquelles il écrivait ? Se fixait-il des exigences littéraires plus ou moins grandes selon son destinataire ? Quel style adopte-t-il lorsqu'il travaille pour le *Gil Blas* par exemple ?

**Philippe Roy.** Il est difficile de répondre à votre question. Son style paraît en effet plus « pimenté » dans le *Gil Blas* que dans *L'Écho de Paris* mais c'est à peu près tout ce que je puis dire à ce sujet. Lemonnier écrivait vite et beaucoup. Il fut une époque où il rédigeait pas moins de quatre nouvelles par mois dans un véritable épanchement, car il était tenu à des délais très stricts. Et lorsqu'il les

avait achevées, il poursuivait encore l'écriture d'un roman. Il n'avait pas vraiment le temps de réfléchir à tout cela.

**Jacques De Decker.** Il préfigure le parcours de Georges Simenon. Comme lui, il s'est installé à Paris et devait respecter les conditions fixées par l'industrie éditoriale.

Il faut également rendre hommage au travail de Jacques Detemmerman, qui a établi et dactylographié cet immense corpus. Quelle fut pour lui, et pour vous Gilbert, la principale difficulté de l'entreprise ? Quels furent les journaux les plus difficiles à débuts-quer, les reproductions les plus difficiles à obtenir ?

**Gilbert Stevens.** Vous avez raison de souligner le remarquable travail effectué par Jacques Detemmerman. Pour mon plus grand bonheur, mon collègue est insomniaque et a donc consacré la majeure partie de ses nuits à remplir la mémoire de son ordinateur !

Cela dit, d'autres chercheurs nous ont précédés et nous ont facilité la tâche : Philippe Roy, bien entendu, mais aussi Isabelle Six, qui a établi l'inventaire des richesses du musée Lemonnier. Émile Kesteman nous a beaucoup aidés également. Nous avons pu dépouiller grâce à lui l'ensemble des coupures de presse relatives à Lemonnier et nous y donnerons évidemment écho dans la bibliographie intégrale que nous finalisons. Nous avons aussi collationné tous les documents et coupures de presse conservés par Marie Lemonnier, l'une des deux filles de l'écrivain. Lorsque nous éprouvions des difficultés de lecture, nous écrivions à la Bibliothèque nationale de France pour obtenir les éclaircissements nécessaires. Enfin, nous avons tenu compte des corrections, parfois à la limite de la lisibilité, apportées par Camille Lemonnier lui-même aux épreuves déposées au musée. Dans certains cas, il a fallu procéder à des agrandissements et accentuer les contrastes de couleurs afin de déchiffrer ses manuscrits.

Et le travail bibliographique réalisé depuis quarante ans par Jacques Detemmerman nous a évidemment été d'une grande utilité pour identifier l'ensemble des titres de revues et de journaux auxquels Lemonnier a collaboré. De manière générale, nous avons aussi été aidés par les bibliothèques numériques qui, heureusement, se multiplient mais qui ne sont pas pour autant la panacée.

**Jacques De Decker.** L'établissement d'une *Bibliographie des écrivains français de Belgique* figure en effet au nombre des nombreuses missions de notre Académie. Nous avons fait évoluer le concept en faisant porter l'effort sur certains auteurs. Ainsi

préparez-vous, outre la bibliographie de Lemonnier, une bibliographie complète des frères Rosny.

Même si nous n'excluons pas la publication de volumes traditionnels, le fruit de ces travaux de longue haleine sera prioritairement diffusé sur l'internet afin d'offrir aux chercheurs du monde entier une mise à jour permanente et régulière.

**Philippe Roy.** Si vous le permettez, je voudrais faire une remarque : la publication de ce recueil de nouvelles inédites en volume est une excellente initiative mais elle ne doit pas occulter les très nombreuses nouvelles que Lemonnier a lui-même sélectionnées et qui ont paru dans pas moins de 27 recueils. Je songe notamment à *Dames de volupté*, réédité en 2001 par l'Académie.

**Jacques De Decker.** Mais peut-on se fier au choix opéré par Lemonnier lui-même et considérer qu'il a effectivement retenu le meilleur de son abondante production ?

**Philippe Roy.** En tout cas, on ne saurait à mon avis contester la cohérence de ses choix. *La Vie secrète*, par exemple, est un recueil fantastique, qui mériterait d'être réédité au plus vite. *La Minute du bonheur* répond à d'autres critères et je doute, par exemple, que Lemonnier eût souhaité que l'attention soit ainsi attirée sur sa composition scolaire. En plus de ce remarquable travail d'exhumation, il me paraît important de poursuivre la diffusion et le redécouverte de l'œuvre « classique » de Lemonnier.

**Jacques De Decker.** Il aurait en effet fallu rééditer depuis longtemps ses œuvres complètes. Que personne, un siècle après sa mort, ne s'en soit encore avisé est inconcevable et c'est précisément ce que nous entendons dénoncer aujourd'hui.

**Philippe Roy.** Comme l'a suggéré Jean de Palacio, pourquoi ne pas envisager qu'il ait un jour prochain les honneurs de la Pléiade ?

**Jacques De Decker.** André Guyaux, vous qui avez dirigé la réédition des œuvres de Rimbaud dans la Pléiade, ne pourriez-vous plaider la cause de Lemonnier ?

**André Guyaux.** Je vous promets d'essayer mais 70 volumes représentent un corpus colossal. Et c'est sans compter la critique littéraire dans laquelle il excellait en agissant en véritable historien de la littérature. Dès les années 1882-1883, il est ainsi le principal historien

du naturalisme et en montre l'ascendance balzacienne et flaubertienne avec une grande perspicacité.

**Jean de Palacio.** Je partage entièrement l'avis de Philippe Roy concernant le recueil *La Vie secrète*, qui est sans nul doute l'un des plus beaux livres de Lemonnier.

Quant aux éventuelles différences de style observées chez Lemonnier suivant les circonstances de publication, elles me paraissent inexistantes. Quel que soit l'éditeur — qu'il s'agisse de Charpentier, de Dentu ou d'Ollendorff — je ne constate pas de différence notable et son écriture ne change guère entre 1885 et 1897. Tout au plus peut-on remarquer que Charpentier, l'éditeur du *Possédé* en 1890, l'éditeur de Zola également, n'avait pas toujours très bonne réputation. Ses couvertures jaunes stigmatisaient des romans à ne pas mettre dans les mains des jeunes filles. Et Lemonnier s'inscrit sciemment dans cette perspective.

**Gilbert Stevens.** Camille Lemonnier était une très forte personnalité dotée d'une remarquable puissance de travail. Bien qu'il travaillât sur commande, il écrivait ce qu'il voulait et publiait là où c'était possible, sans trop se soucier de rechercher une quelconque adéquation entre sa production et ses éditeurs.

On retrouve la même « puissance » dans sa conception de l'amour. Je me suis amusé à dénombrer les occurrences du mot « amour » et de ses dérivés dans *La Minute du bonheur*. Il y en a à peu près 300, tandis que l'on compte quelque 200 occurrences du mot « mort » et de ceux qui lui sont apparentés. L'impression de noirceur de son œuvre est donc confirmée mais il faut la relativiser en tenant compte aussi de l'élan vital qui l'animait.

Même si je partage globalement le point de vue d'André Guyaux quant au caractère foncièrement pessimiste de son œuvre, je crois qu'il ne faut pas perdre de vue l'extrême complexité et les contradictions qui habitaient cet homme. Ainsi menait-il une vie amoureuse parfois tumultueuse tout en manifestant une attitude de père de famille attentionné et d'ami fidèle, conscient du temps qui passe et sincèrement attaché aux valeurs simples de la campagne et de la nature. Il avait aussi une véritable névrose de la nouveauté, dont il s'est d'ailleurs lui-même longuement expliqué. Il avait érigé l'originalité en esthétique de vie et était en quête perpétuelle d'inspiration nouvelle. C'était à la fois sa force et sa faiblesse.

**Jacques De Decker.** Dans quelques instants, nous allons assister à une représentation du *Mort*. Philippe Roy, pourriez-vous contextualiser cette œuvre en quelques mots ?

**Philippe Roy.** *Le Mort* est un roman assez court, inspiré à Lemonnier par une promenade effectuée dans le Brabant en compagnie du peintre Jean-François Talemans. Au cours de ladite promenade, il aperçoit un paysan effrayant sortir d'une cour et imagine qu'il s'agit d'un assassin. Il en conçoit un roman merveilleux, bâti comme une eau-forte. Le paysan, avare comme il se doit, y est présenté de manière très dure et négative. L'auteur raconte une sombre histoire de rivalité entre deux paysans, qui dévalisent un parent de passage, le tuent, et cachent ensuite le corps dans la fosse à purin. Un personnage féminin apparaît également mais Georges Eekhoud trouvait sa présence superflue.

Ce récit a d'abord inspiré un mimodrame à Paul Martinetti, puis un drame en trois actes, et enfin une tragédie en cinq actes. Un chercheur toulousain ayant travaillé sur le théâtre naturaliste a montré que les personnages du *Mort* sont à ce point brutaux et expriment une nature à ce point primitive que la pantomime est la forme la mieux adaptée à sa représentation.

**Jacques De Decker.** Merci pour ces précieux éclaircissements.

Nous allons effectuer une transition en douceur vers le théâtre. Je vous propose en effet une lecture à deux voix d'une seconde nouvelle tirée du recueil que nous publions : *La Gérance du ménage*<sup>1</sup>. Elle montre que Lemonnier pouvait aussi se laisser tenter par le Vaudeville.

*Un ménage. L'homme, dessinateur chez un architecte. La femme, trente ans, encore jolie. Mariés depuis six ans. Deux enfants : deux filles.*

**Scène I<sup>re</sup>**

LE MARI. — Comment ? ton billet de cent est déjà dépensé ?

LA FEMME. — Mais oui, mon ami... Si tu voulais seulement te rappeler...

LE MARI. — Oh ! je sais bien, tu as réponse à tout. Il n'en est pas moins vrai que cent francs en huit jours...

LA FEMME. — Tu avoueras cependant que je ne puis pas te nourrir avec rien.

LE MARI. — Me nourrir... C'est ça ! Est-ce que j'ai mangé à moi tout seul ces cent francs ?

1. Camille Lemonnier, *La Minute du bonheur*, op.cit., p. 192-195.



LA FEMME. — Non, mais reconnais du moins que je ne fus pas seule non plus à les dépenser... C'est horrible, à la fin !

LE MARI. — Cent francs ! Une famille de pauvres gens en aurait pour tout un mois à vivre.

LA FEMME. — À vivre comme de pauvres gens. Mais voilà la différence... Tu aimes les apparences, la bonne vie... Est-ce moi qui ai invité, l'autre semaine, ton ami le peintre et sa femme ? Cela nous a coûté plus d'un louis. Il nous restait, heureusement, un peu de vin. Je ne te fais pas de reproche ; mais tu pourrais t'épargner de m'en faire, à moi.

LE MARI, impatient. — Montre-moi ton livre de dépenses.

LA FEMME. — Mon livre de dépenses ?

LE MARI. — Oui.

LA FEMME. — Tu te défies de moi ?

LE MARI. — Mais non, je ne me défie pas. Seulement, tu admettras bien qu'il n'est que juste que je sache à quoi passe l'argent... Je ne le gagne déjà pas si facilement ! Cent francs ! C'est le quart de tout un mois de travail de dessin au bureau, pense donc ! Et je me prive de tout : je ne vais pas au café, je regarde à prendre l'omnibus, je trotte comme un chien mouillé... Ah ! cela t'est facile, à toi, de me demander de l'argent ! S'il te fallait le gagner !

LA FEMME. — Voilà le gros mot... C'est vrai, je ne le gagne pas. Et toutes les femmes en sont là, toutes celles qui n'ont pas de dot, qui doivent vivre aux crochets de leur mari... Si elles savaient, elles ne se marieraient jamais.

LE MARI. — Mais justement, elles se marient pour cela... Il n'y a pas d'exemple d'une femme qui, en se mariant, ne pense surtout à elle, à la faculté de vivre avec un mari qui lui apportera de l'argent.

LA FEMME, *avec énergie*. — C'est faux ! Tu les calomnies... On se marie pour prendre en commun les charges et les responsabilités de la vie... Et le plus lourd est encore pour la femme obligée de se débattre avec un budget insuffisant. Tu ne connais pas toutes nos misères. Tandis que tu dors, toi, la nuit, je demeure éveillée, je pense à nos échéances... Voyons, oserais-tu répéter cela à propos de moi ?

LE MARI. — À propos de toi, je ne dis pas... Il n'en est pas moins vrai que c'est au mari de trouver de l'argent. C'est la vie sauvage. Chaque matin, il faut partir en chasse... J'ai été tout un mois sans emploi. Je battais la rue, j'entrais dans les bureaux, je montais des escaliers, je tirais des coups de chapeau à des gens

qui ne me valent pas... pensant à toi, aux enfants, à toutes ces bouches qu'il me fallait nourrir. Le soir, je n'osais pas rentrer.

LA FEMME. — Oui, à l'homme la lutte au dehors. Il est armé pour cela : il a des bras, des muscles, des pieds pour arpenter les routes.... La nature en a fait le pourvoyeur de la famille. Mais à nous l'énergie, la force au-dedans... Nous élevons les petits, nous vous cachons nos larmes, nous effaçons les vôtres sous nos baisers. Crois-tu donc que ce ne soit rien ? À force de couper un sou en quatre, je t'ai fait vivre pendant tout ce mois dont tu parles. Et cependant nous manquions de tout !

LE MARI. — Le malheur, c'est qu'on est toujours économe tant qu'on n'a rien... Et, ensuite... Je ne puis pas pourtant toujours suer des billets de cent à moi tout seul.

LA FEMME. — Il fallait t'y prendre autrement avec moi... J'avais de la bonne volonté, je ne manque pas d'intelligence... Tout en élevant les enfants, j'aurais pu prendre une part dans ton travail. J'aurais ainsi gagné de l'argent avec toi ; tu m'aurais relevée à mes propres yeux. Maintenant, je ne suis que ta servante.

LE MARI. — Cela, vois-tu, c'est encore une affaire... Vous n'êtes pas faites pour manier des outils.

LA FEMME. — Alors, pourquoi te plaindre ? Pourquoi nous reprocher de ne pas participer au gain de la famille si vous seuls en avez les moyens ? Et pourtant cela est faux. Nous avons des âmes vaillantes ; il y a des mères du peuple qui sont une leçon pour les hommes.

LE MARI. — Oui ; mais nous sommes des bourgeois, nous. Ta mère t'a élevée dans la pensée que tu n'aurais pas à travailler de tes mains.

LA FEMME. — Dis alors que c'est la faute à notre éducation... Et peut-être, toi aussi, tu élèveras tes filles dans l'idée qu'elles trouveront plus tard un mari qui gagnera pour elles.

LE MARI. — Tout cela, en effet, est bien délicat. On subit l'influence des milieux. Ce n'est pas nous qui allons réformer la société.

LA FEMME. — Non ; mais il faut bien pourtant que quelqu'un commence. Le jour où toutes les femmes auront appris à travailler, le mari ne sera plus seul à traîner le boulet de l'argent. Et cela, vois-tu, c'est la moralité même pour la femme. Toute sa dignité en dépend. Jusqu'alors elle restera l'esclave d'un maître souvent injuste qui n'attend d'elle que des services.

LE MARI. — Tu voudrais donc que la femme soit l'égale de l'homme ?

LA FEMME. — Oui, en attendant qu'elle puisse se révéler supérieure à lui.

LE MARI. — Oh ! cette supériorité, elle l'a déjà, puisque c'est bien plutôt le mari qui est l'esclave dans la maison. Voyons, n'est-ce pas une preuve de sa supériorité intellectuelle qu'à travers tous les temps elle ait trouvé le moyen de se faire nourrir par lui ?

LA FEMME. — Eh bien, cela ne doit plus être, cela ne sera plus le jour où les femmes se donneront la peine de réfléchir... où elles se diront qu'elles aussi sont des forces de vie. Plutôt que de subir encore votre dépendance, elles se feront libres et vous rendront vous-mêmes leurs obligés.

LE MARI. — Oh ! nous pouvons être tranquilles : ce jour-là n'est pas si près d'arriver.

LA FEMME. — Pauvre homme, qui ne voit pas que l'égalité dans le ménage tient à si peu de chose si c'est l'argent qui doit le procurer ! Voyons, ne me céderais-tu pas volontiers une partie de ces droits que tu t'arrogés pour toi seul si seulement je trouvais le moyen de t'apporter un peu de cet argent que tu me reproches de dépenser légèrement ?

LE MARI. — Mais il faudrait bien, dans ce cas... Seulement...

LA FEMME. — Seulement ?... Il ne faut jamais pousser une femme à bout, mon cher. Tout le reste n'est plus rien à partir du moment où la différence entre l'homme et la femme, c'est qu'il gagne un argent qu'après tout il ne lui serait pas difficile à elle, de gagner pour lui. Et, maintenant, avance-moi quelques louis ; je te les rendrai... Voilà mon livre.

## Scène II

*Deux mois après. Il y a des touffes de violettes et de mimosas sur la cheminée. Le mari, assis près du feu, sous la lampe, travaillant, les pieds dans des pantoufles chaudes, nouvelles. Un coup de timbre. Madame rentre, effarée.*

LE MARI. — Toi ? Je ne t'attendais plus. Voilà plus d'une heure que le rôti brûle au four. La bonne menace de donner ses quinze jours.

LA FEMME. — Plaisante, toi ! J'ai vu ton architecte.

LE MARI. — Eh bien ?

LA FEMME. — Eh bien, c'est entendu, six mille francs par an.

LE MARI. — Admirable ! Il n'y a que toi, vraiment... Viens que je t'embrasse.

LA FEMME. — Pas maintenant ! Le temps de me mettre en peignoir... (Elle passe dans la chambre à côté.)

LE MARI. — Dis, et cette note du boucher ?

LA FEMME, *de l'autre chambre*. — Payée.

LE MARI. — C'est bien extraordinaire... Il t'est venu vraiment un sens de l'économie... Nous ne manquons plus de rien, et c'est à peine si je m'aperçois de la dépense.

LA FEMME. — Maintenant, tu n'auras plus rien à me reprocher. Le tout, vois-tu, était de savoir s'y prendre.

(*Gil Blas*, 4 juillet 1895)

Pour finir, permettez-moi d'évoquer la mémoire de deux personnalités à qui nous dédions la manifestation d'aujourd'hui : d'une part, M. Émile Kesteman, qui a travaillé bénévolement pendant des décennies au musée Lemonnier ; d'autre part, M. Guy Lejeune, qui a réalisé naguère, pour la RTBF, un remarquable film-documentaire sur Camille Lemonnier. Vous pourrez d'ailleurs le visionner dans la salle des Marbres, au cours de la réception qui suivra la représentation du *Mort*.

À présent, place au spectacle !

(*Applaudissements*)

# Communications



# Note sur l'emploi de *on* chez Charles-Ferdinand Ramuz

Communication de Mme Marie-José Béguelin  
à la séance mensuelle du 12 janvier 2013

La concurrence entre *on* et *nous* qui s'est instaurée en français familier a retenu l'attention de nombreux commentateurs, du puriste inquiet au sociolinguiste soucieux d'éclairer les conditions d'emploi respectives de ces deux pronoms<sup>1</sup>. Dans la présente communication<sup>2</sup>, je commencerai par faire le point sur cette situation de variation linguistique intrigante (§§ 1-4). Puis j'examinerai, au § 5, le sort du couple *on* et *nous* dans un roman de l'écrivain vaudois Charles-Ferdinand Ramuz intitulé *La Beauté sur la terre* (1927). On verra que l'écrivain vaudois, indifférent aux prescriptions normatives, privilégie *on* au détriment de *nous* chaque fois qu'une alternance est grammaticalement possible ; on verra aussi que sous sa plume, l'usage de *on* est mis au service d'intentions stylistiques raffinées, quasi expérimentales par endroit.

1. Cette concurrence (p. ex. entre *nous*, **nous** mangeons et *nous*, **on** mange) est réputée propre au français. Elle trouve un analogue dans la structure *noi si va a cenare* de l'italien toscan, dont l'acceptabilité prête à discussions sur les forums électroniques traitant de la langue italienne.

2. Une version plus développée de ce texte est parue dans les actes du colloque « *Noi – nous – nosotros* ». *Sulle tracce di un pronome*, qui s'est tenu à l'Université de Zurich (19-20 octobre 2012). Outre mes confrères et consœurs de l'Académie royale, je remercie, pour leurs réactions et leurs fructueuses remarques, Alain Berrendonner, Laure Anne Johnsen, Thérèse Jeanneret et Nunzio La Fauci.

## 1. *Nous* et *on* dans le système des pronoms

### 1.1. Valeurs sémantiques

Abordé de manière un peu large, en y incluant *on* et *ça*, le système des pronoms personnels sujets du français peut être synthétisé sous la forme du tableau suivant :

	+ personne		- personne		
	+ locuteur	+ interlocuteur	+ catégorisé (masc. / fém.)	+ animé	- catégorisé
+ singulier (= individu)	1. JE	2. TU	3. IL, ELLE		
+ pluriel (=classe)			6. ILS, ELLES		
∅ (extension vague)	4. NOUS	5. VOUS		ON	ÇA

Tableau 1. Aperçu du système des indices clitiques du français

Ci-dessus, les pronoms (ou mieux : indices personnels) sont d'abord opposés selon l'axe *personne-non personne* — au sens d'acteur ou non de la situation de parole (Benveniste, 1966 = 1946). À son tour, la catégorie [+ personne] est articulée en formes marquées [+ locuteur] (*je, nous*) et formes marquées [+ interlocuteur] (*tu, vous*). Quant à la catégorie [- personne], trois indices en relèvent : *il(s)/elle(s), ça* et *on*. *Il(s)/elle(s)* reçoit le trait [+ catégorisé], car il intègre une marque de genre, imposée par une entité lexicale sous-jacente<sup>3</sup> ; *ça* est, au contraire, [- catégorisé] ; enfin *on* se distingue des deux précédents par un trait [+ animé], du fait qu'il ne se dit pas des choses.

Relevons que *nous* et *vous* ne sont pas assignés ici, comme le font les grammaires traditionnelles, à la catégorie du « pluriel ». En effet, ces indices sont compatibles avec le singulier, comme en témoignent les *nous* dits « de majesté » ou « d'auteur », ou le *vous* de politesse. Dans la foulée de Guillaume, 1919, Benveniste, 1966 (= 1945), Riegel *et al.*, 2009 : 363, on considérera donc que *nous* et *vous* relèvent non du pluriel, mais de l'*extension vague*<sup>4</sup>, propriété

3. Cf. Tasmowski & Verluyten, 1985 ; Berrendonner & Béguelin, 1995. Le cas du *il* impersonnel est évidemment réservé.

4. *Nous* n'est pas en effet « un ' je ' quantifié ou multiplié, c'est un ' je ' dilaté au-delà de la personne stricte, à la fois accru et de contours vagues » (Benveniste, 1966 : 235 (= 1946)).



qu'ils partagent avec *on* et *ça* du côté de la non-personne. Cette affinité explique d'ailleurs que dans la langue de tous les jours, *on* soit entré en concurrence avec *nous* sujet (voir la flèche dans le Tableau 1<sup>5</sup>). Quant à l'indice *il(s)/elle(s)*, il relève bel et bien de l'opposition singulier-pluriel, celle même qui dans la catégorie nominale oppose *un chat* (= individu) à *des chats* (= classe).

## 1.2. Latitudes référentielles

Bien qu'ils s'opposent au plan sémantique, les indices personnels ont en commun une grande plasticité référentielle. Ainsi, il est bien connu que certains *je* désignent *de facto* l'allocutaire, et certains *il / elle* le locuteur (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 62-66). Voici des exemples qui illustrent les virtualités référentielles de *nous* :

- (1) (a) Il fait froid. Boutonnons **mon** pardessus. (E. Dujardin)
- (b) **Vous et moi, nous** devons décider du décor. (Bosquet, 1978 < F)
- (c) Alors **on** s'est fait maçons, **Décosterd et moi**. (Ramuz, *La Beauté sur la terre*, 57)
- (d) L'huître n'est pas si malheureuse que **nous** [*i.e.* nous autres, êtres humains] (Montesquieu, 1755 < F)

Dans (1a), l'énonciateur s'adresse à lui-même une injonction à l'impératif, et le flexif de quatrième personne *-ons* de *boutonnons* est compatible avec la première personne exprimée par le possessif *mon*. Dans les items suivants, la référence de *nous* inclut, en plus du locuteur, un *tu-vous* (1b), ou alors un *il(s)/elle(s)* excluant le *tu* (1c)<sup>6</sup>. Par ailleurs, en fonction des contextes et des genres de discours, la quatrième personne s'interprète à différents degrés de généralité (cf. Coursil, 2000 ; La Fauci & Tronci, 2013 et plus bas les exemples (9)) ; dans l'extrait de Montesquieu (1d), *nous* vise ainsi l'espèce humaine dans toute son étendue.

Quant à *on*, ses emplois tantôt se différencient de ceux de *nous*, tantôt au contraire ils se recoupent avec eux. Alors que Moignet (1965 : 158) a vu dans *on* « le maximum indépassable de l'indétermination du sujet », d'autres chercheurs l'ont comparé à Protée, à un illusionniste ou à un caméléon (cf. Peeters, 2006 : 204). Voici quelques exemples de cette remarquable souplesse référentielle :

5. Dans le Tableau 1, c'est donc par commodité que cet indice a été assigné à une case déterminée ; en réalité il fonctionne comme hyperonyme de tous les animés (cf. Moignet, 1965).

6. Interprétations inclusive vs exclusive de *nous*.

- (2) (a) **On** m'a proposé de rester ; j'ai refusé. (Alain-Fournier, 1914)
- (b) [À quelqu'un qui frappe à la porte] **On** arrive, **on** arrive!
- (c) Quand tu étais loin, **on était fières de toi**. (Birabeau < Sandfeld, 1970: 333)
- (d) Alors, **on** ne salue plus?
- (e) **On** a bien mangé, ces messieurs-dames? (adressé aux dîneurs par le restaurateur)
- (f) **Vous et moi, on** est maudites! (Thérème, 1985 < F)
- Lui et moi, on** se causera un jour. (Carco, 1925 < F)
- (g) **On** se calme ! / **On** applaudit bien fort ! (= toutes les personnes présentes ; cf. Manno, 1998)
- (h) **On** a souvent besoin d'un plus petit que soi. (La Fontaine)

En (2a), *on* pointe un référent « délocuté », qui n'est ni locuteur, ni interlocuteur et qui n'a pas à être désigné plus précisément ; son sens est celui d'un indéfini, et *nous* serait ici exclu. Dans (2b-c) au contraire, *on* semble inclure le locuteur (ce qui dans (2c) pourrait être explicité à l'aide d'une apposition du type *elle(s) et moi*, voir l'exemple (2f)<sup>7</sup>). Dans (2d-e), la référence est en revanche centrée sur la deuxième personne, avec possibilité de déborder, mais l'énonciateur lui-même n'est pas concerné. Les *on* des exemples (2f) équivalent à un *nous* soit inclusif, soit exclusif. Quant aux *on* de (2g-h), ils sont génériques à des degrés divers.

La polyvalence référentielle de *on* trouve une contrepartie dans les accords auxquels il donne lieu ; ainsi la séquence *on est couvert / couverts / couverte / couvertes* admet les quatre possibilités d'accord du prédicat, ce dont témoigne l'exemple (2c) ci-dessus. Enfin, confronté à la quatrième personne *calmons-nous*, (2g) maintient une ambiguïté intéressante, amplement exploitée par les sujets parlants : le *on* qu'il contient peut ou non inclure *je*, alors que *nous* l'inclurait forcément :

Le pronom *ON*, comme beaucoup d'autres, est malléable selon l'axe de la plus ou moins grande généralité. Ce qui fait son origi-

7. À date ancienne déjà : **On** le visitera / **Moy et vous**, chaque semaine (Miracles de Notre-Dame, XIVe siècle < Moignet, 1965). La référence de *on* peut d'ailleurs être précisée par d'autres moyens encore, ainsi dans le passage suivant : *On fait la cueillette de la mousse pour les guirlandes et on est trois filles*. (Ramuz, *La Beauté sur la terre*, 225).

nalité, en revanche, c'est qu'il semble être le seul à pouvoir manifester cette dualité d'interprétation entre « un ensemble de personnes dont je fais partie » et « un ensemble de personnes dont je suis exclu ». Là réside la très grande différence avec *nous*, qui inclut toujours la présence du « moi ». (Blanche-Benveniste, 2003)

Qui plus est, il n'est pas rare de voir se succéder dans le discours deux *on* non coréférentiels<sup>8</sup>, dont l'un inclut et l'autre exclut le locuteur ((3). mais aussi par exemple (5c), (10d), illustrent ce phénomène :

(3) (a) **on<sub>i</sub>** le renvoie comme ça et **on<sub>j</sub>** nous le renvoie comme ça (au guichet d'une banque, à propos d'un chèque, < Blanche-Benveniste, 2003 : 43)

(b) L'huître n'est pas si malheureuse que nous, **on<sub>i</sub>** l'avale sans qu'elle s'en doute ; mais pour nous, **on<sub>j</sub>** vient nous dire que nous allons être avalés et **on<sub>j</sub>** nous fait toucher au doigt et à l'œil que nous serons digérés éternellement. (Montesquieu, *Correspondance*, 1754)

Des études comme celles de Bouquet, 2004, et de Malrieu, 2007, ont pris pour objet l'interprétation de *on*, en la mettant en lien avec les genres de discours.

## 2. Contextes où *on* équivaut à *nous*

*On* « s'emploie souvent pêle-mêle avec *nous* » (Sandfeld, 1970 : 336), au point qu'il est devenu en français un « concurrent de *nous*, surtout dans la langue familière » (Goosse-Grevisse, § 724). Cette situation résulte des propriétés grammaticales de *on*, qui est exclusivement réservé à la fonction sujet. Il ne peut être régi ni par un verbe, ni par une préposition et il n'a en propre ni forme de possessif, ni forme adaptée à l'expression de l'impératif. Aussi est-ce *nous* qui intervient, du moins quand la référence s'y prête, pour pallier ces lacunes systémiques :

8. « Dépourvu de toute marque de nombre (a fortiori d'unicité) et de toute marque de personne, ce pronom [i.e. *on*] se trouve apte à désigner déictiquement n'importe quel ensemble d'êtres animés, qu'il ne situe pas par rapport à la situation d'interlocution et les rôles qui y sont distribués. Il s'ensuit que deux occurrences de /on/ peuvent bien apparaître dans la même phrase, sans pour autant être nécessairement coréférentielles [...] » (Berrendonner, 1981 : 45). Les études sur *on*, notamment celles qui sont fondées sur des corpus oraux, fournissent maints exemples de ce phénomène.

- (4) (a) **Notre** vie n'est pas à **nous, on** s'en aperçoit ; tâchons qu'elle soit tout entière à Dieu, c'est le moyen de retrouver, bien au-delà, ce que **nous** semblons perdre. (Lamennais, 1854)
- (b) N'importe, **nous** avons quatre ou cinq mois devant **nous, on** s'en tirera. (Daudet, 1897)
- (c) Si **l'on** s'attache à quelqu'un qui a exposé sa vie pour **nous, on** s'attache aussi naturellement à quelqu'un pour qui **l'on** a exposé sa vie ; (Marmontel, 1761)
- (d) Entre **nous, on** peut se dire de ces choses-là. (Zola, 1871)
- (e) Chez **nous, on** trouve que c'est trop triste. (Daudet, 1879)
- (f) **On** n'a pas **nos** jambes de vingt ans. (Descaves & Nozière < Sandfeld 337)

Dans les exemples réunis sous (4), *on* ne peut ainsi remplacer que les *nous* préverbaux (*nous* semblons, *nous* avons). Les *nous* post-prépositionnels (à *nous*, devant *nous*, pour *nous*, entre *nous*, chez *nous*) et les *nous* sous-jacents au possessif (*Notre* vie, *nos* jambes) sont à l'abri de toute variation. Au contraire de *nous*, *on* est donc toujours préverbal et clitique ; *ipso facto*, il est exclu des positions détachées et de la mise en relief par *c'est... que*, où *nous* le supplée dès que la référence inclut l'énonciateur :

- (5) (a) **Nous, on** est vraiment au danger ; (Barbusse, 1916)
- (b) **Nous, on** veut pus se l'laisser mettre,  
Vaut mieux s'tourner les pouc's en rond ;  
Quand un larbin y parvient maître  
L'est cor pus carn' que son patron !  
(Rictus, *Les soliloques du pauvre*, 1897)
- (c) et puis, c'est loin du château... faut ça... les maîtres n'aiment pas quand les jardiniers sont trop près... et **nous, on** craint de gêner... de cette façon **on** est chacun chez soi... ça vaut mieux pour tout le monde... (Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, 1900)
- (d) **On** grimpe, **nous**. (Guillaume, 2 ans, le 6. 10. 2012)
- (e) C'est **nous** qu'**on** dansera avec les p'tites Allemandes (Benjamin, 1915 < Sandfeld 339)

Ainsi, dans (5a-d), les détachements initiaux ou finaux se réalisent sous la forme *nous, on* ou *on...*, *nous* ; *nous* apparaît également dans la structure dite clivée *c'est nous qu'on dansera* (5e), qui concurrence dans le parler populaire la version normative *c'est nous qui*

*danserons*. Dans ces contextes, l'alternance entre *on* et *nous* s'accompagne d'une coréférence parfaite<sup>9</sup>, et l'on ne saurait soutenir que *on* y est indéfini. Une polysémie de *on* s'est donc instaurée, à partir des contextes où un *on*, à sens indéterminé, est localement glosé par un *nous*, implicite ou explicite.

Omniprésente en français actuel, désormais ritualisée<sup>10</sup>, la séquence *nous*(,) *on* + verbe conjugué n'est cependant attestée, dans les textes littéraires de la base Frantext, qu'à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. Absente par exemple chez Émile Zola<sup>12</sup>, elle apparaît pour la première fois sous la plume d'écrivains comme Rictus ou Mirbeau, soucieux de réalisme syntaxique dans leur représentation de la « parlure populaire » : voir (5a-c), où l'emploi de *nous*,...*on*... s'accompagne d'autres traits de la langue familière. Sans surprise, la séquence investit les romans consacrés à la vie des poilus de la première guerre mondiale (Benjamin, Barbusse, Genevoix ; p. ex. : *Nous, on va s' battre, nous on va s' tuer*, Benjamin, 1915 < F). Céline écrira de préférence *nous on* sans virgule : *Nous on ne discutait jamais de politique nous*. (Céline, 1932 < F), et le fera figurer en subordination : *Mme Divonne, c'est elle qui gardait la boutique jusqu'à midi tous les matins, pendant que nous on traçait dehors à la recherche d'une position* (Céline, 1934 < F).

### 3. Réticences des puristes, ou les ambivalences d'un succès

Épris de monosémie et soucieux de proscrire les ambiguïtés<sup>13</sup>, les puristes ont vu d'un mauvais œil l'essor de *on*. Ils s'en sont pris notamment aux suites de *on* non coréférentiels (cf. (3a-b) *supra*), traitées comme des négligences. Voici trois citations représentatives (la dernière a le mérite de rappeler l'histoire de *on*, dont il n'a pas encore été question jusqu'ici).

9. Ce qui n'est pas forcément le cas : voir p. ex. (4a) ci-dessus.

10. Cf. ces exemples authentiques, parmi bien d'autres possibles : *donc nous on a tout fait à pied* (oral < OFROM) ; *ns on rentre tt de suite* (texto, Corpus suisse de SMS en français).

11. Les bases FRANTEXT, OFROM ainsi que le Corpus suisse de SMS en français ont été consultés en juin et juillet 2013.

12. On lit ainsi dans les dialogues de Zola : *Nous autres, nous travaillons ; Nous autres, nous nous en fichons* (Zola, 1880 et 1887 < FRANTEXT), etc., et chez lui, *on* ne relaie *nous* que quand le détachement est prépositionnel : *Chez nous / Entre nous, on V*, cf. exemple (4d) ci-dessus. Sur cette question traitée ici à grands traits, voir les dépouillements minutieux de Sandfeld, 1970 : 330 *sqq.*

13. Qui sont pourtant, on le sait, inhérentes au fonctionnement des langues naturelles.

- (6) (a) « *(Faute)*. — *On* doit suivre les bons conseils que l'*on* nous donne. *On* a fait ce que l'*on* nous a commandé. *On* vous a dit qu'*on* ne passe pas par ici, parce qu'*on* l'a défendu.

*(Correct)*. — *Nous* devons suivre les bons conseils que l'*on* nous donne. *Nous* avons fait ce que l'*on* nous a commandé. **Les grammairiens exigent aujourd'hui que le pronom *on*, répété dans une phrase, se rapporte à la même personne : [...]** » (L. Durrieu, *Parlons correctement. Dictionnaire raisonné de locutions vicieuses et de difficultés grammaticales*, Toulouse, Fournier Frères, sans indication de date, 274, mes caractères gras)

(b) « **Inadvertances gênantes, aussi, que celles consistant à utiliser dans une même phrase des *on* se rapportant à des sujets différents. Il vaut mieux ne pas imiter Théophile Gautier, qui, dans *Jean et Jeannette*, a écrit :**

*On* [= la servante ou le maître d'hôtel, probablement] vint dire à Mme de Kerkaradec qu'elle était servie, et l'*on* [= les convives] passa dans la salle à manger. »

(Pierre-Valentin Berthier & Jean-Pierre Colignon, *Le français écorché*, Paris, Belin, 1988, 159, mes caractères gras)

(c) [À propos de *on*] « **S'il est un mot qui plaise aux Vaudois que nous sommes, c'est bien celui-là.** Notre sympathie s'est portée tout entière sur ce mot si latin, si français. Il nous a pris le cœur. Nous l'avons naturalisé vaudois, et déclaré bourgeois d'honneur de toutes nos communes.

Et nous avons bien fait. **Encore qu'à cela, il y ait certain danger.**

Si *homme* vient de l'accusatif latin *hominem*, *on* vient du nominatif *homo*. Il signifie donc en raccourci : *homme*, et c'est pourquoi il retrouve parfois son article: *l'on* (" Ce que *l'on* dit et ce que *l'on* pense. ") Et venant du nominatif, il est toujours sujet. Fait d'un son, et figuré par deux lettres, nasal, sonore, bref, **il est rapide et net, très français et bien de chez nous. Et le coquin a toutes les nuances et les souplesses: " Mon garçon, *on* est courageux ", " Ma fille, *on* est courageuse " ; le voilà masculin et féminin. Il est des deux genres au singulier, il le reste au pluriel : " *On* est tous égaux devant la loi " ; quand Madame de Sévigné et sa fille ne se querellaient plus, *on* disait d'elles: " *On* est réconciliées. " » (Camille Dudan, *Le Français, notre langue*, Bienne, Les Éditions du**

Les auteurs de ces extraits expriment clairement leur gêne devant la plasticité référentielle de *on*. Ils cherchent à en cadrer l'emploi et à cette fin, ils préconisent tantôt le recours à *nous* pour remplacer les *on* inclusifs, tantôt le recours à des désignateurs plus explicites. La position de Camille Dudan, qui dirigea le lycée classique cantonal vaudois, est plus nuancée (6c) ; il n'en voit pas moins un « danger » dans l'engouement de ses compatriotes pour *on*. Aurait-il en tête le cas de Ramuz, qui sera abordé plus bas ? Cela n'est pas exclu...

#### 4. L'essor de *on* : explications avancées

Diverses raisons, plus ou moins convaincantes, ont été invoquées pour expliquer le succès de *on* au détriment de *nous* sujet. D'abord, l'argument du substrat dialectologique : dans les dialectes d'oïl, il n'existait pas, semble-t-il, de quatrième personne spécifique, et les formes de type *je sommes, j'étions...* valaient tantôt pour la première, tantôt pour la quatrième personne (Coveney, 2000). Ensuite, l'argument de l'économie : *on sait, on chante, on finit* sont, sous leur forme orale, conjuguées uniquement « par l'avant », alors que *nous savons, nous chantons, nous finissons* sont fléchies à la fois par l'avant et par l'arrière, ce que d'aucuns considèrent comme plus coûteux. Dans sa *Grammaire des fautes* de 1929, Frei a aussi évoqué le rôle possible de stratégies d'évitement : sont concernées certaines formes d'imparfait qui, à la quatrième personne (*nous, nous croyions..., nous, nous travaillions*), se prononcent comme celles du présent (*nous, nous croyons..., nous, nous travaillons*), engendrant une équivoque absente dans *nous, on croyait, nous on travaillait* ; évitement également de séquences (soi-disant) cacophoniques de type *nous, nous nous...* en cas de séquence sujet détaché + verbe pronominal. Ainsi, à partir de (4b) *supra*, reproduit ci-dessous sous (7), l'énoncé remanié (7') donnerait, si l'on en croit l'explication de Frei, un résultat peu optimal :

- (7) = (4 b) N'importe, nous avons quatre ou cinq mois devant **nous, on s'en tirera.** (Daudet)
- (7') N'importe, nous avons quatre ou cinq mois devant **nous, nous nous** en tirerons. (Énoncé remanié)

Coveney, 2000, s'est cependant demandé, à juste titre, pourquoi les séquences de type *vous, vous vous...* ne sont pas affectées de la sorte. Pour quelle raison (7') serait-il jugé cacophonique et non (7'') ? :

- (7'') N'importe, vous avez quatre ou cinq mois devant **vous, vous vous** en tirerez. (Énoncé remanié)

En suivant Coveney (2000), les contextes qui admettent *nous* en français vernaculaire contemporain relèvent en gros des types suivants :

(8) (a) [...] **nous**, on n'est ici que de passage... (Ramuz, 1934)

(b) Tu mettrais des amis, toi, tu oserais, toi, les loger dans un endroit pareil ? En ce qui me concerne, pas question : **on** leur laisse **notre** chambre, et **c'est nous qui montons** au second où je suis en train d'installer un lit [...] (Benoziglio, 2004)

(c) **Chantons** tous en chœur... / **Dépêchons-nous**. / **Allons-y**. / **Parlons-en**.

(d) Il s'appelle X... et enseigne, **mettons**, la littérature. (Green, 1943)

Ceux qui sont assis ont réservé par avance, ce sont, **disons**, les abonnés. (Perrut, 2009)

(e) **nous** n'**avons** que quatre repas à assurer par semaine parce qu'i n mangent pas là le soir (oral < corpus Coveney 2000 : 469)

*Nous* supplée *on* en détachement (8a) ou en construction clivée avec *c'est... que* (8b), sans qu'il y ait de variation possible (§ 2 *supra*) ; il en va de même pour les impératifs de quatrième personne (8c), dont certains sont figés, réinterprétés comme des sortes de marqueurs discursifs. Dans la liste ci-dessus, seul (8e) relève d'un emploi productif de *nous*, qui pourrait entrer en concurrence avec *on* (*n'a...* ou *nous(,) on (n') a...*). Or, dans le corpus oral dépouillé par Coveney, les emplois de cette espèce, avec *nous* sujet, ne représentent que 4,4% des occurrences. Les emplois concernés relèvent d'un registre soutenu, ce que confirment le cas échéant d'autres indicateurs (ainsi, dans (8e) la réalisation du *ne* de négation, souvent omis dans la langue familière). Dans le corpus étudié par Coveney, *nous* sujet apparaît dans la bouche de locuteurs qui s'expriment au nom d'une institution, à laquelle ils s'identifient et dans laquelle ils jouent un rôle actif (Coveney, 2000).

### 5. Les pronoms d'extension vague dans *La Beauté sur la terre* de Charles-Ferdinand Ramuz (1927)

Après ce bilan, venons-en à l'emploi de *nous* et de *on* dans *La Beauté sur la terre*. Ce roman de Ramuz narre l'arrivée en terre vaudoise de Juliette, une orpheline de dix-neuf ans élevée jusqu'alors à Santiago-de-Cuba. Voici, à travers quelques exemples caractéristiques, les contextes dans lesquels *nous* apparaît dans ce roman :



- (9) (a) Il fallut trois semaines à la réponse de Milliquet pour parvenir à destination, ce qui **nous** mène au commencement d'avril. Peu de temps après, une dépêche du consul **nous** avait appris que la jeune fille s'était embarquée. (Ramuz, *La Beauté sur la terre*, 11, mes caractères gras)
- (b) Il voit tout à présent avec précision et comme dans une lunette ; il voit qu'elle est là, qu'elle se redresse, qu'elle s'est à demi tournée, riant par-dessus son épaule et la belle étoffe de soie jaune ; qu'elle revient sur ses pas lentement ; — ensuite, tout à coup le biais du mur **nous** l'a reprise. (*Ibid.*, 124)
- (c) mais alors **notre** place à **nous**, est-ce que ce sera ici ? (*Ibid.*, 200)
- (d) **Nous**, dit-il, **on** va où **on** veut. **On** a tout parce qu'**on** a rien... (*Ibid.*, 139)
- (e) Et, **nous** qu'**on** est des clients sérieux, voilà que tu **nous** envoies une gamine, ou bien si c'est que tu veux garder l'autre pour toi tout seul ? (*Ibid.*, 71)
- (f) [...] ; regrettant de ne pas avoir déchiré la lettre dès sa venue, mais enfin le facteur déjà avait dû remarquer le timbre, **on** n'en voit pas souvent de cette espèce **par chez nous** ; de toute façon... (*Ibid.*, 9)
- (g) [L'héroïne est assaillie par un prétendant brutal] [...] ; il a couru, elle court devant, il la rattrape par la manche, la manche cède ; voilà comment **on** est **traitée**, ah ! qu'est-ce qu'**on nous** veut parmi les hommes ? où faut-il fuir ? que faut-il faire ? (*Ibid.*, 149)
- (h) **Nous**, ils [i.e. les oiseaux] ne **nous** gênent pas, parce qu'**on** est levé en même temps qu'eux et bien souvent avant eux dans le métier, [...] (*Ibid.*, 95)
- (i) Elle était avec **nous** et était comme une parure qu'**on** aurait eue à **notre** vie. (*Ibid.*, 137)

Dans ce roman de 271 pages, le pronom de quatrième personne ne figure que comme régime d'un verbe ou d'une préposition, sous forme de possessif ou de constituant détaché, et dans de rares impératifs de type *disons*, autant de contextes où *on* comme nous l'avons vu plus haut (§ 2) est syntaxiquement exclu. À partir de l'exemple (9d), *on* voit *nous* alterner, à référence égale, avec un sujet *on*, interprété *ipso facto* comme incluant l'énonciateur — que ce soit en discours direct (9d-e), en discours direct libre ((9f-g) ; cf. la marque de féminin singulier de *traitée* dans g), ou dans un passage traduisant un point de vue interne au récit (9i). L'indice *on* investit donc ici, de manière plus constante encore que dans le

corpus oral de Coveney, 2000, la position sujet où, sauf erreur ou omission de ma part, aucun *nous* n'est attesté de tout le livre<sup>14</sup>.

Qu'en est-il, au plan référentiel, de ces *on* généralisés par Ramuz ? On observe d'abord qu'en l'absence de relais par la quatrième personne, nombre d'entre eux demeurent équivoques, à l'instar de (2g) *supra* : ils peuvent inclure ou non l'énonciateur, cela même quand la référence est circonscrite, comme dans les exemples (10), grâce à des indicateurs locatifs (deux successivement dans (10c), et quatre dans (10d)) :

(10) (a) Et c'était sous des oiseaux de mer, **ici on** n'a que des moineaux ; c'était dans le grand soleil, **ici** il faisait froid encore, [...] (*Ibid.*, 13)

(b) **Dans le café, on** avait ouvert une fois de plus l'atlas [...] (*Ibid.*, 14)

(c) **On** disait **dans le village** : « Elle ne fait pas beaucoup de bruit, la demoiselle ; » — en même temps, une échelle de soleil a été déroulée par un trou dans les nuages jusqu'à l'eau, comme quand **d'un navire on** jette une corde à des naufragés. (*Ibid.*, 21)

(d) Rouge seul ne regardait pas ; tout regarde. [...] **On** regarde du haut de la falaise, **on** regarde de la barque, **on** regarde de la rive, **on** regarde de dessus le banc. (*Ibid.*, 213)

Ce qui donne toutefois sa particularité au style de Ramuz, c'est la propension du romancier à désigner successivement, à l'aide d'indices personnels distincts, un référent [+ humain] aux contours plus ou moins flous :

(11) (a) Il faisait un grand soleil que le lac renvoyait. **On** voyait les branches nues des platanes aller à la rencontre l'une de l'autre comme les poutres d'un plafond ; elles projetaient leurs ombres rejointes jusque sur les tables de la salle à boire, dans le bout desquelles elles se cassaient, laissant tomber leur autre moitié sur le plancher. Mais il y avait aussi leurs ombres au-dessus de **vous**, à cause de la lumière d'en bas. **On** la voyait venir par-dessus le mur bordant la terrasse ; elle frappait de bas en haut les branches et les gros troncs verts, faisant bouger au plafond ces autres ombres un peu plus pâles. (*Ibid.*, 9)

(b) Et, peu à peu, **on** rentrait dans le monde qui venait à **vous** par une espèce de grande voûte [...]. (*Ibid.*, 229)

14. Voir, dans les exemples (9h-i), la façon systématique dont *nous* « cède la place » à *on* dès que la position sujet est concernée.

(c) Volontiers **on** descend le dimanche **du haut pays et des villages qui sont sur le mont ou en arrière** : des jeunes gens, garçons et filles ; et c'est quand cette belle eau se met à briller d'en bas entre **vos** échaldas et **vous** appelle par-dessus **vos** petits murs. Volontiers **ils** venaient et louaient à Perrin un de ses bateaux pour une heure ou deux. (*Ibid.*, 121)

(d) [Trois jeunes filles cueillent de la mousse dans la forêt] **On** arrive dans un taillis. C'est une ancienne clairière. **On** voyait les hauts poteaux électriques avec leurs anneaux de peinture rouge et l'inscription : *Danger de Mort*, qui **vous** fait rire. Un merle est parti à plat devant **elles**, en battant des ailes avec de grands cris, et **elles** ont marché un petit moment encore entre deux haies qui empêchaient de rien voir. (*Ibid.*, 228-229)

Ramuz s'est fait délibérément, on le sait, le porte-parole d'une collectivité, la population rurale vaudoise de son temps. Alors que *nous* de (9a-b) construisait ce que l'on appelle un narrateur intradiégétique, solidaire des protagonistes issus de cette communauté, c'est un *vous* générique qui, dans (11a-d), vient relayer le *on* acteur ou spectateur des événements. Il en résulte un effet complexe : d'une part, la communauté dépeinte se voit attribuer un statut d'interlocutrice ; d'autre part, tout lecteur quel qu'il soit est invité à s'identifier, fugitivement au moins, avec cette communauté. Les SN démonstratifs déictiques *ces autres ombres un peu plus pâles, cette belle eau*, concourent à cet effet : ils obligent l'interprète à restituer de l'information non fournie au préalable et, partant, à se placer lui-même dans la situation décrite. En (11c-d), un référent collectif et modulable est saisi tour à tour par *on*, *vous* et *ils / elles*, ce dernier signalant, dans l'un et l'autre cas, un retour à la perspective du narrateur principal<sup>15</sup>.

L'extrait qui va suivre présente un condensé des potentialités de *on*, « indice-caméléon » omniprésent dans le roman de Ramuz. La jeune orpheline Juliette vient de débarquer d'Amérique latine, après un long voyage ; elle est hébergée dans une chambre de l'auberge de son oncle où, tout en découvrant son nouvel environnement, elle revit en désordre, dans un état de conscience altéré, une série d'épisodes éprouvants (visite à l'hôpital, décès de son

15. Voir Creissels, 2008, qui établit une typologie des emplois de *on* selon leurs potentialités de coréférence. Outre le *on* grammaticalisé de quatrième personne, variante de *nous*, il pose ainsi un *on* *gnomique* compatible, en termes de coréférence, avec le possessif de troisième personne (*son / sa / ses*), avec le réfléchi *soi(-même)*, et avec la cinquième personne (*vous*). Bien plus contraint, le *on* dit *existentiel* (ou indéfini) est considéré quant à lui comme « discursivement inerte ».

père, démarches administratives, traversée en bateau, voyage en train...) :

- (12) Il y avait un mélange de toute espèce de choses dans sa tête, puis l'une d'elles grandissait avant de se placer devant les autres : c'était un bateau. C'est une toile cirée avec une assiette et un verre, une grosse dame portant un brassard jaune et blanc autour de la manche de sa jaquette grise serrée à la taille et boutonnant sur une guimpe à col montant. **On** voyait comme une des baleines entrant dans un pli de la peau sous le menton chaque fois qu'elle ouvrait la bouche, parce qu'elle **vous** parlait. Elle ne **vous** parle plus... **On** voit en face de **soi** un mur avec un papier gris à petites roses blanches. Le mur vient à elle à travers l'autre image qui s'amincissait, qui est devenue transparente, comme quand la trame d'une étoffe s'use. S'étant levée, elle va au mur et le touche, et c'est bien un mur. Puis, de nouveau, elle est sur sa chaise, de nouveau elle est balancée, la chaise montant sous elle pour commencer ensuite à descendre, à descendre toujours plus, pendant qu'**on** a froid autour du cœur. Il lui a semblé que la nuit était venue. **On** a entendu crier les sirènes dans la brume. **On** heurte, la porte s'ouvre. Elle voit, sans lever la tête, elle voit entre ses doigts qu'**on** lui apporte son repas sur un plateau, puis elle a dû pleurer longtemps. Elle a dû dormir et dormir beaucoup, seulement **on** ne sait plus quand **on** commence à dormir et quand **on** cesse de dormir. Les nuits et les jours s'emmêlent, comme quand **on** met les doigts d'une main entre les doigts de l'autre main. **On** est ici, et, en même temps, c'est l'hôpital, un pot de tisane, le lit de fer, les draps blancs, la veilleuse, la feuille de température fixée au mur par des punaises ; — **on** entend les moineaux venir piquer du bec dans le chéneau à petits coups secs ou bien le fer-blanc grince sous leurs pattes ; — et, à présent ? oh ! **on** l'a enterré. **On** la mène dans des bureaux. Elle va chez un photographe, **on** a collé la photographie sur une page de carnet ; **on** a appliqué le sceau humide moitié sur la photographie, moitié sur la page écrite. Elle a froid. Elle s'étend sur son lit ; elle se roule dans ses couvertures. Le wagon où elle se trouve est tout près de la locomotive ; la locomotive siffle, siffle encore, les freins frottent contre les roues ; une secousse, **on** s'arrête brusquement : [...] (*Ibid.*, 26-28)

À partir de la deuxième phrase du passage, la narration adopte le point de vue de Juliette, ou éventuellement d'un narrateur-témoin : *on*, puis *vous* assure alors deux modes distincts de généralisation, à

partir de l'expérience individuelle vécue par l'orpheline (*on voyait..., elle vous parlait*). Avec *Le mur vient à elle...*, c'est un retour à la perspective du narrateur-zéro, mais avec des îlots où le point de vue de l'héroïne reprend le dessus (*pendant qu'on a froid autour du cœur ; On a entendu crier les sirènes...*) Le passage *On heurte... on lui apporte son repas* introduit ensuite un *on* qui exclut Juliette, suivi d'une nouvelle série de *on* qui au contraire la désignent en amplifiant son point de vue (*on ne sait plus..., on met les doigts, on est ici..., on entend...*). Affranchie des consignes normatives (voir § 3), la fin de l'extrait aligne les *on* non coréférentiels, ce qui permet d'illustrer à la fois la confusion des pensées de l'héroïne et sa passivité de mineure ballottée par les événements : *on l'a enterré [i.e. le père], on la mène..., on a collé la photographie..., on a appliqué le sceau... on s'arrête*. En lisant cet extrait, on mesure les difficultés que peuvent rencontrer les traducteurs (cf. François, 1984 ; Fløttum & al., 2007) : impossible en effet, en passant à une autre langue, de préserver la continuité du *on* français, qui permet d'indifférencier de manière si efficace les actants anonymes successifs des différents procès.

Dans le passage suivant, tout aussi maîtrisé, *on* apparaît comme sujet de plusieurs verbes de perception et de connaissance, dans des commentaires relatifs aux actions de l'héroïne :

- (13) Dans le bout du jeu de quilles, une sorte de passage s'ouvrait entre deux murs. Elle était entrée dans le passage ; elle s'arrête. Elle lève la tête, la tournant à droite et à gauche. C'était à droite ; le mur était plus haut qu'elle. Mais alors **on a commencé à voir qui elle était**, parce qu'elle n'a pas été empêchée. Un char à échelles avait été poussé contre le mur ; elle l'empoigne des deux mains par derrière, ayant noué son châle autour de sa ceinture, puis elle se met à grimper le long de l'échelle, dans la lune, car la lune venait de sortir de derrière les nuages, et la lune a été sur elle, sur ses cheveux d'abord, puis ses épaules, puis sur sa jupe, sur ses jambes. Et **on a connu sa souplesse**. Elle s'est tenue un instant en haut du mur, toute ramenée sur ses mains qu'elle tient à plat devant elle ; c'était le bord d'une terrasse cimentée où **on** venait étendre la lessive, comme **on** voyait à des fils de fer fixés entre leurs supports. C'était tout bleu de lune là ; elle a été toute noire et blanche dans ce bleu. **On a vu qu'elle savait faire. On a vu qu'elle savait s'y prendre**. Elle ne s'est pas redressée, elle ne s'est pas mise debout **on** aurait pu la découvrir bien trop facilement. (41-42).

Si l'on excepte *c'était le bord d'une terrasse cimentée où on venait étendre la lessive, comme on voyait à des fils de fer...*, dont le

premier *on* renvoie à un actant indéterminé et le second, au point de vue « amplifié » du personnage, les *on* de ce passage renvoient à une entité quelque peu énigmatique à première vue : elle ne relève ni d'un point de vue intradiégétique, car personne n'est là pour observer l'escapade nocturne de Juliette, ni, à l'évidence, du point de vue d'un narrateur omniscient. Dans cette scène à connotation quasi cinématographique, il semble que *on* renvoie plutôt à un spectateur externe à l'espace narratif, tirant les inférences des images qui lui sont montrées.

En guise de conclusion toute provisoire, voici un dernier extrait où l'auteur exploite de manière particulièrement originale les virtualités référentielles de *on*. Dans ce passage, deux personnages, Décosterd et Maurice, se retirent dans un lieu solitaire en vue d'un conciliabule qui doit rester secret :

- (14) Malgré que la ruelle fût déserte, une vieille prudence avait conseillé Décosterd ; ayant pris Maurice par le bras, il l'avait entraîné derrière les remises. **Là rien que du foin, de la paille, des machines agricoles, des outils, et rien, en fait d'êtres vivants**, que des souris et les chats, quand ceux-ci veulent bien encore faire leur métier et ne pas se laisser trop attirer par les rencontres dont ils ont l'occasion dans les vergers au clair de lune. **Point d'oreilles ici, du moins de celles qui peuvent comprendre, et point d'yeux qui puissent connaître, ce qui est encore autre chose que de voir.**

[Dialogue des deux conspirateurs]

**On** a entendu la voix de Maurice :

[Suite du dialogue]

Il y a eu un petit silence, **on** ne voit rien. Et donc il y a eu juste le temps qu'il a fallu à Décosterd pour porter la main à sa nuque parmi ses cheveux coupés ras sous la casquette ; après quoi **on a entendu** :

[Suite du dialogue]

**Le reste des paroles que les deux hommes ont dites se perd dans le pied de ce mur en briques de béton, sans fenêtre**, au-dessus duquel il n'y a que le gros papier d'emballage tout froissé du ciel ; [...] (185-187)

Le narrateur principal insiste longuement, au début comme à la fin du passage, sur l'absence de témoins humains. Cela ne l'empêche pas d'introduire à deux reprises, dans la suite, le prédicat de perception *on a entendu...*, qui implique, de manière paradoxale, la

présence d'un narrateur-témoin des faits<sup>16</sup>, alors que le paragraphe final assure, quant à lui, le retour à la perspective du narrateur-zéro.

Maingueneau, 2000, s'est penché sur ce type de phénomène, auquel il a donné le nom d'« angélisme narratif ». À propos d'un passage de *L'Assommoir* de Zola qui présente, en particulier grâce à l'usage de *on*, un semblable « brouillage dans la distribution régulière des plans de narration », il écrit :

Tout se passe comme s'il se produisait ici une sorte de trou interprétatif par un brouillage entre trois plans : celui du narrateur zéro, celui du narrateur-témoin (qui reste extérieur à l'histoire, même s'il participe du monde évoqué), et celui des personnes de l'histoire [...]).

[...] l'angélisme narratif implique un plan énonciatif d'un type très singulier, qui ne serait rapportable à aucune instance, mais qui serait plutôt une zone mouvante où diverses instances, passant l'une dans l'autre, perdent leurs contours. (*Ibid.* : 85)

Jugé rare par Maingueneau, ce phénomène de brouillage est pourtant mis en œuvre plus d'une fois par Ramuz, qui semble même, dans un passage tel que (14), en fournir une théorisation implicite.

## Bibliographie sommaire

Avanzi, M., Béguelin, M.-J. & Diémoz, F. (2014). Présentation du corpus OFROM – corpus oral de français de Suisse romande. Université de Neuchâtel, <http://www.unine.ch/ofrom>

Béguelin, M.-J. (sous presse). La concurrence entre *nous* et *on* en français. In : Janner, M. C., Della Costanza, M. A., Sutermeister, P. (éds). *Noi – Nous – Nosotros: Studi romanzi – Études romanes – Estudios románicos*. Berne, Peter Lang, 73-96.

Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard.

Berrendonner, A. (1981). *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris, Éditions de Minuit.

Berrendonner, A. & M.-J. [Reichler-]Béguelin (1995). « Accords associatifs ». *Cahiers de Praxématique*, 24, 21-42.

16. Le passage *on ne voit rien* est plus ambigu : il peut refléter aussi bien le point de vue des personnages que celui de ce témoin dont l'existence a été niée au préalable.

- Blanche-Benveniste, C. (1987). Le pronom *ON* : propositions pour une analyse. In : *Mélanges offerts à Maurice Molho*. Volume III. *Linguistique*. Paris, Les Cahiers de Fontenay, 15-30.
- Blanche-Benveniste, C. (2003). Le double jeu du pronom *ON*. In: *La Syntaxe raisonnée. Mélanges de linguistique générale et française offerts à Annie Boone à l'occasion de son 60e anniversaire*. Hadermann, P., Van Slijcke A. & Berré M. (éds). Bruxelles, De Boeck-Duculot, 45-56.
- Blondeau, H. (1994). De la rareté des formes simples des pronoms disjoints du pluriel dans le français parlé à Montréal. *Culture* 14, 63-72.
- Bouquet, S., 2004. Sémiotique grammaticale et sémantique des (genres de) jeux de langage : les pronoms personnels clitiques en français. *Langages* 153, 28-40.
- Boutet, J. (1984). La référence à la personne en français parlé : le cas de *on*. *Langage et Société* 38, 19-50.
- Coursil, J. (2000). *La fonction muette du langage*. Petit-Bourg, Ibis Rouge Editions.
- Coveney, A. (2000). Vestiges of *nous* and the 1st person plural verb in informal spoken French. *Language Science* 22, 447-481.
- Creissels, D. (2008). Impersonal pronouns and coreference : the case of French *on*. To appear in Manninen, S., K. Hietaam, E. Keiser & V. Vihman (éds.), *Passives and Impersonals in European Languages*. En ligne : <http://www.deniscreissels.fr/public/Creissels-ON.pdf>, consulté en septembre 2013.
- Damourette, J. & Pichon, E. (1911-1940). *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*. Paris, D'Artrey.
- Deshaies, D. (1991). Contribution à l'analyse du français québécois: études des pronoms personnels. *Revue québécoise de linguistique théorique et appliquée* 10, 11-40.
- FIOttum, K., Jonasson, K., Norén, C. (2007). *ON. Pronom à facettes*. Bruxelles, de Boeck.
- François, J. (1984). Analyse énonciative des équivalents allemands du pronom indéfini *on*. In: Kleiber, G. (éd.), *Recherches en pragmasémantique*. Paris, Klincksieck: 37-73.
- Frei, H. (1929). *La Grammaire des fautes*. Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1982.
- Grafström, A. (1969). *On* remplaçant *nous* en français contemporain. *Revue de linguistique romane* 33, 270-298.



Grevisse, M. & Goosse (A.) (2009<sup>15</sup>). *Le Bon Usage : grammaire française*. Bruxelles, De Boeck-Duculot.

Guillaume, G. (1919). *Le problème de l'article et sa solution dans la langue française*. Préfacé par R. Valin. Limoges, Lambert Lucas, 2010.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1980). *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1990, 1992, 1994). *Les interactions verbales. Tomes 1, 2, 3*. Paris, Armand Colin.

La Fauci, N. & Tronci, (2013). Una ricognizione del NOI nel romanzo ' Se questo è un uomo ' di Primo Levi. *Prometeo*, Anno 31, Numero 122, 139-145.

Leeman, D. 1991. *On* thème. *Lingvisticae Investigationes* 15, 101-113.

Maingueneau, D. (2000). Instances frontières et angélisme narratif. *Langue française* 128, 74-95.

Manno, G. (1998). « On l'applaudit ! » : être péremptoire tout en sauvant la face de tout le monde. In : *Actes du XXI<sup>e</sup> Congrès de Linguistique et Philologie Romanes (Palerme, 1995)*, Ruffino, G (éd.), vol. 2 *Morfologia e sintassi delle lingue romanze*, Tübingen, Niemeyer, 1998, 605-617.

Malrieu, D. (2007). Contribution à une linguistique néo-saussurienne des genres de la parole (2) : analyse des valeurs d'indexicalité interlocutoire de *on* selon les genres textuels. *Linx* [En ligne], 56 | 2007, mis en ligne le 21 février 2011, consulté le 11 octobre 2012. URL : <http://linx.revues.org/377> ; DOI : 10.4000/linx.377.

Moignet, G. (1965). *Le pronom personnel français. Essai de psychosystématique historique*, Paris, Klincksieck.

Muller, C. (1970). Sur les emplois personnels de l'indéfini *on*. *Revue de linguistique romane* 34, 48-55.

Peeters, B. (2006). « Nous on vous tu(e). » La guerre pacifique des pronoms personnels. *Zeitschrift für romanische Philologie* 122/2, 201-220.

Rabatel, A. (2001). La valeur de *on* pronom indéfini / pronom personnel dans les perceptions représentées. *L'Information grammaticale* 88, 28-32.

Riegel, M., Pellat, J.-C. & Rioul R. (<sup>4</sup>2009). *Grammaire méthodique du français*. Paris, PUF.

Sandfeld, Kr. (1970). *Syntaxe du français contemporain. I. Les pronoms*. Paris, Champion.

Söll, L. (1969). Zur Situierung von *on*, *nous* in neueren Französisch. *Romanische Forschungen* 81, 535-549.

Tasmowski, L. & Verluyten, P. (1985). Control Mechanism of Anaphora. *Journal of Semantics* 4, 341-370.

Viollet, C. (1988). Mais qui est *ON*? *Linx* 18, 67-75.

### **Roman étudié**

Ramuz, C.-F., *La Beauté sur la terre*, 10<sup>e</sup> éd., Paris, Grasset, 1928.

### **Bases de données**

Base textuelle Frantext, ATILF-CNRS : <http://www.frantext.fr/>

OFROM – corpus oral de français de Suisse romande. Université de Neuchâtel, <http://www.unine.ch/ofrom>

The Swiss SMS Corpus, version 2013.04.04. Distributed by the University of Zürich on behalf of sms4science : <http://www.sms4science.uzh.ch>.

# L'effacement de Dieu chez quelques moines-poètes contemporains

Communication de M. Gabriel Ringlet  
à la séance mensuelle du 9 février 2013

## AVANT-PROPOS

Au moment de publier *Effacement de Dieu. La voie des moines-poètes*<sup>1</sup>, mon éditeur m'a demandé — avec raison — de situer très brièvement les moines-poètes contemporains dans une tradition monastique et mystique plus large, d'où un chapitre introductif proposant, à grandes enjambées, une « petite histoire » qui va des moines du désert à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle.

Juste un mot pour rappeler que des Bernard de Clairvaux (1090–1153), Hildegarde de Bingen (1098–1179), Mechtilde de Magdebourg (1207/1210–1282/1294), Thérèse d'Avila (1515–1582) ou Jean de la Croix (1542–1582), tous moines et moniales, sont non seulement d'importants poètes mais qu'ils vont parler de Dieu avec une audace théologique assez exceptionnelle. Et cela, souvent, dans un langage érotique inspiré du *Cantique des Cantiques*.

Un seul exemple avant d'en venir aux moines et moniales d'aujourd'hui, Thérèse d'Avila, là où elle commente pour ses sœurs carmélites le chapitre 1, verset 2 du fameux *Cantique* :

1. Gabriel Ringlet, *Effacement de Dieu. La voie des moines-poètes*, Paris, Albin Michel, 2013.

Qu'il me baise des baisers de sa bouche ;  
Plus enivrante est ton étreinte que le vin.

Par parenthèse, dans l'édition des œuvres complètes, les Carmélites de Clamart suivent de très près le texte espagnol et traduisent :

Vos mamelles sont meilleures que le vin.

Je ne dis pas que ça change tout, mais ce n'est pas sans conséquences théologiques...

Écoutons Thérèse parler de ce Dieu qui entre dans l'âme et la remplit de plaisir :

Lorsque ce très riche Époux veut l'enrichir et la caresser davantage encore [l'âme], il l'attire tellement en Lui-même, que, semblable à une personne que l'excès du plaisir et de la joie fait défaillir, elle se sent alors comme portée entre ses bras divins, collée à ce sacré côté et à ces divines mamelles. Elle ne sait plus que jouir, sustentée qu'elle est par ce lait divin, dont son Époux la nourrit et la fortifie. (...) Quand l'âme se réveille de ce sommeil et de ce céleste enivrement, elle est toute surprise et comme interdite. C'est alors que dans un saint délire, elle peut s'écrier, ce me semble : *Vos mamelles sont meilleures que le vin*<sup>2</sup>.

J'ajoute que tout au long de ses *Pensées sur le Cantique des Cantiques*, elle encourage ses filles à faire « l'expérience de la joie du peu » — ce sont ses mots — et, en particulier, du peu de Dieu. Exactement comme Marguerite Porète, trois siècles plus tôt, dont toute l'œuvre se résume en un seul impératif : il faut se désencombrer de Dieu ! Ce qui lui vaudra le bûcher à Paris le 1<sup>er</sup> juin 1310.

Je termine cette toute brève allusion historique en rappelant qu'à côté des noms connus qui viennent d'être évoqués, il en est d'autres comme, par exemple, Cyprien de la Nativité. Qui parle encore de ce carme que Valéry considérait comme « l'un des plus parfaits poètes de France », et qu'André Gide va d'ailleurs reprendre dans son *Anthologie de la poésie française*<sup>3</sup>.

2. Sainte Thérèse d'Avila, *Œuvres complètes*, Tome 3. *Le chemin de la perfection. Les exclamations. Avis. Les Pensées sur le Cantique des Cantiques*, ch. 3,2 et 4, 1...4, Paris, Cerf, 1982.

3. *Les Cantiques spirituels*, traduits en vers français par le R.P. Cyprien. Texte présenté par Paul Valéry, Paris, Rouart et Fils, 1941 et Desclée de Brouwer, 1996.

## L'abbaye Saint-Jean-de-Matha

Avant de vous entraîner sous un pommier avec « mes » moines-poètes, je dois raconter le départ de cette aventure.

En mai 2010, je me trouvais à Montréal pour y donner une conférence et je dis aux amis qui me recevaient mon souhait de visiter l'abbaye Val Notre-Dame à Saint-Jean-de-Matha, dont on m'avait beaucoup parlé. Une abbaye cistercienne inaugurée en 2009 et due à un des plus grands architectes du Québec : Pierre Thibault. Comment cet architecte a-t-il réussi ce miracle ? Une abbaye tout à fait fidèle à la ligne cistercienne traditionnelle et d'une audace contemporaine inouïe. Le travail sur le matériau, sur le son, sur la lumière sont exceptionnels. Par exemple, quand vous vous trouvez dans les stalles avec les moines et que vous regardez vers le chœur, vous êtes face à une immense verrière qui ouvre sur la montagne et vous entraîne dans un paysage qu'on voit changer, d'office en office, à chaque heure du jour. Pierre Thibault est un grand poète. Un aquarelliste aussi. Cette abbaye, il l'a rêvée, il l'a dessinée, il a tenté d'imaginer les hommes mais aussi les neiges et les vents qui allaient l'habiter. Pas étonnant qu'en me présentant ce père de famille qui a voulu expérimenter la vie monastique avant d'élaborer ses plans, le père-abbé me dise : « Voici le plus moine d'entre nous<sup>4</sup> ! »

De retour à l'abbaye deux ans plus tard pour y prêcher la retraite monastique annuelle, je propose comme fil rouge : *Dieu est un grand romancier* avec, en sous-titre : *Éloge de l'effacement*. Une retraite où il sera question des Frères Dardenne, de Bernard Emond, de Sylvie Germain, d'Armel Job, d'Amin Maalouf, de Jean Grosjean, d'Erri De Luca... mais où, chaque jour, j'évoquerai aussi, brièvement, un moine-poète contemporain.

Mais pourquoi l'effacement ? Parce que j'ai été marqué par l'étonnant roman de Sylvie Germain : *Hors champ*<sup>5</sup> où elle raconte l'histoire d'un homme ordinaire, Aurélien, qui va progressivement disparaître aux yeux des autres. En plein jour. En pleine ville. Il est là. Il marche. Il mange, il boit au milieu de tous mais on ne le voit plus, on ne l'entend plus, on ne le sent plus. Il s'efface. Et plus il s'efface — on reconnaît bien là Sylvie Germain — et plus ses sens à lui s'aiguisent et plus il se sent proche des autres. J'ai senti à travers cette formidable parabole que je tenais mon fil rouge. Être moine, être moniale, n'est-ce pas, d'une certaine manière, se mettre

4. Pour visualiser l'abbaye Val Notre-Dame : [www.abbayeval-notre-dame.ca](http://www.abbayeval-notre-dame.ca)

5. Sylvie Germain, *Hors champ*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 173-174.

hors champ ? Pas pour fuir le monde mais pour le rejoindre plus en profondeur. Et Dieu lui-même, ne se trouve-t-il pas hors champ aujourd'hui ? C'est en tout cas ce que soulignait dom André Louf le 2 février 1994, lors de son doctorat honoris causa à l'université catholique de Louvain :

Cela valait-il vraiment la peine qu'un Dieu apparaisse sur terre, pour disparaître presque aussitôt dans la mêlée des hommes ? Lumière de Dieu, mais sous le boisseau ; Feu de Dieu, mais couvant sous la cendre ; Verbe de Dieu, mais quasiment aphone ; Parole de Dieu, mais réduite au silence ; Puissance de Dieu, désormais infiniment fragile ; Fils de Dieu, mais en apparence petit d'homme. Incarnation de Dieu, certes, mais comme rampante dirions-nous aujourd'hui, furtive, qui s'accomplit à l'abri des regards, à l'insu de presque tous, sauf de quelques rares initiés. Telle est l'économie constante de Dieu au milieu de nous. Il n'y a pas à s'en étonner, ni à s'en scandaliser, encore moins à s'en impatienter comme si une injustice était faite à Dieu ou à notre zèle pour l'annoncer. C'est Dieu lui-même qui se cache, qui s'enfouit, tel un levain dans la pâte<sup>6</sup>.

### 1. François Cassingena-Trévedy

Parmi les six poètes présentés ici, François Cassingena-Trévedy est certainement celui qui offre la réflexion la plus fondamentale sur l'effacement.

Moine bénédictin à Ligugé près de Poitiers, il a beaucoup étudié Ephrem le Syrien, Père de l'Église et moine-poète du IV<sup>e</sup> siècle à qui l'on doit notamment cette audacieuse comparaison entre la conception du verbe en Marie et la conception du verbe poétique :

Et puisque la cithare  
 À son maître est attentive,  
 C'est à toi qu'est attentive ma bouche,  
 Que ta volonté imprime mouvement  
 À la langue de ta Mère!

Et puisque j'ai appris de toi  
 Un nouveau mode de concevoir  
 Que de toi ma bouche apprenne  
 Le nouvel enfantement  
 D'une nouvelle louange<sup>7</sup> !

6 Dom André Louf, « Comme un moine traversant le désert... », livret liturgique, Université catholique de Louvain, fête patronale, 2 février 1994.

7. François Cassingena-Trévedy, *Poétique de la théologie*, Paris, Ad Solem, 2011, p. 34-35.

Frère François est aussi professeur de liturgie et... marin. Je ne caricature pas. La mer est si importante pour lui que, deux ou trois fois par an, son père-abbé lui permet d'embarquer quelques jours comme moine-ouvrier sur un bateau de pêche où il partage le quotidien de ce « grand métier d'homme » comme il tient à le souligner.

Sa réflexion sur l'effacement de Dieu est à la fois poétique et théologique. D'ailleurs, il se refuse à séparer.

Avant d'en venir à son regard sur Dieu, quelques mots sur sa conception de la théologie.

Pour lui — et pour d'autres — il y a deux théologies.

La théologie « conceptuelle », qu'il appelle aussi « usuelle », « officielle », « fonctionnelle », « professionnelle » dont le but est de discourir. Il ne s'en moque pas. On a besoin d'une approche historico-critique. Mais sa tentation, c'est la préhension : prendre l'objet.

La théologie « poétique » est plus admirative que spéculative. Il l'appelle théologie de « l'interstice », de « l'intrigue », du « clair-obscur », du « sous-entendu », du « raccourci »... Une théologie qui, justement, est capable d'évoquer l'effacement de Dieu. Parce que Dieu n'aime pas que l'on parle officiellement de lui : il préfère qu'on le suggère, qu'on l'évoque, qu'on l'éveille dans les choses et les êtres où il se cache, « sous le pommier où il dort... ». Autrement dit, « c'est toujours à la faveur d'un détour » qu'on a quelque chance de le rencontrer.

Je ne surprendrai pas si je dis que Cassingena s'inscrit dans la grande tradition apophatique (définir Dieu par la négative) mais à cette nuance près que pour lui l'apophase est d'abord une ascèse : n'en dites pas trop. Moins on en dit, mieux c'est. C'est que Dieu tient à un « détail », à une « miette », à un « brin », à un « rien », « mais, au vrai, est un rien qu'un rien de Dieu<sup>8</sup> ? ».

Pour exprimer ce « rien », on a besoin, dit-il, de la poésie. Mais attention : la poésie ! Pas la verroterie. Pas la sensiblerie. Pas le vague. Pas le flou. La poésie. C'est-à-dire la précision, la percussion. La poésie, « la science la plus exacte qui soit au monde ». Elle se tient dans la sobriété, la poésie, dans le manque, pas au-dessus de la mêlée, mais tout en bas, dans les tranchées, sous les éboulements, là où le verbe se fait chair... (verbe avec minuscule).

Voici quelques « étincelles » de frère François, des « élucubrations » dit-il, « écrites à la clarté de la chandelle ». Car c'est vrai que

tous les soirs après l'office, il va se réfugier dans les combles de l'abbaye où il s'est aménagé une cabine de marin pour y accueillir l'écriture à l'entrée de la nuit :

La Samaritaine :

Jésus était au bord du puits, et la femme.  
 Jésus était au bord de la femme, et la femme  
 était au bord de Jésus. Et la femme se désaltérait  
 à Jésus, et Jésus se désaltérait à la femme,  
 tout aussi étonnante que lui. Et le puits était  
 entre eux. Et le puits était en eux (Jn 4).

Marie-Madeleine :

Noli me tangere. Elle voulait faire le tour  
 de l'Arbre avec ses bras, et l'Arbre lui disait :  
 « Ne me retarde pas : je suis aussi l'oiseau » (Jn 20,17).

La femme adultère :

Au lieu de lui jeter la première pierre, Jésus  
 la pose comme la première pierre ; au lieu de  
 la démolir, il fait d'elle une cathédrale ; il  
 l'ouvre, il l'offre aux hommes comme un chantier  
 au milieu de la ville : elle aussi sera Notre-Dame (Jn 8, 1-11)<sup>9</sup>.

Je m'en voudrais de quitter François Cassingena-Trévedy sans évoquer le « Jour de colère » qui ouvre un de ses derniers livres<sup>10</sup>. Colère contre les idolâtries, d'où qu'elles viennent, y compris et notamment dans les Églises. Petit échantillon. On va voir qu'il était en pleine forme. Colère. Colère contre « une mentalité infantile et béatement triomphante du “on y revient” ». Cette « fringale endémique du vieillot (...) n'est peut-être, au fond, qu'un luxe de riches et un réflexe compensatoire de gens apeurés<sup>11</sup> ». Colère plus encore contre ces « petits propriétaires de certitudes impitoyables (...) qui fabriquent des produits conditionnés avec le mystère de la foi ». Et ce n'est pas tout ! Car le cher frère François ne veut pas passer sous silence « les esclandres de rapporteurs à gages, de croisés, d'inquisiteurs et de ligueurs au petit pied (...) dont la mesquinerie fait insulte à la gravité des questions contemporaines<sup>12</sup> ».

9. Toute l'œuvre de François Cassingena Trévedy est parsemée d'évocations bibliques et évangéliques à travers, surtout, *Étincelles I, II et III*, Paris, Ad Solem, 2004, 2007 et 2010.

10. François-Cassingena-Trévedy, *Étincelles III*, Paris, Ad Solem, 2010.

11. *Ibid.*, p.40.

12. *Ibid.*, p.40.



Dénonçant un christianisme en train de souscrire — je cite — « à un protocole de soins palliatifs », il se met à rêver d'un nouveau *Génie du christianisme*. Un christianisme du courage et de la confrontation à la gravité, un christianisme de l'intériorité, de l'inquiétude, de l'interprétation. Et même de l'effroi. Un christianisme de l'intelligence et de la tendresse qui se tienne « loin de tous les débits de tranquillisants<sup>13</sup> ».

## 2. Gilles Baudry

Moine bénédictin à Landévennec en Loire-Atlantique, Gilles Baudry a publié chez Rougerie plusieurs recueils importants dont notamment *Il a neigé tant de silence* qui lui vaudra le prix Antonin Artaud<sup>14</sup>.

De sa cellule, frère Gilles aperçoit l'estuaire de l'Aulne et ne cesse d'écouter la mer, un peu à la manière de Charles Le Quintrec. Mais ce qui me frappe le plus, c'est qu'il y a chez lui un dialogue permanent entre la mer et la mort, entre la mort et la neige, comme dans le magnifique hommage qu'il a consacré au poète russe Ossip Mandelstam dont le nom d'origine germanique signifie « tronc d'amandier ». Voici ce texte où il s'adresse à l'épouse du poète décédé sur le chemin du goulag en 1938.

Il neige, Nadejda, sur Voronej  
et le silence linge un mort  
qui dort à côté du sommeil  
là-bas  
dans un goulag  
en Sibérie  
à deux pas de la Kolyma.

Seule à l'insu du monde  
pour conjurer l'inexorable nuit  
vos lèvres Nadejda  
par cœur murmurent  
les vers du bien-aimé

Là-bas  
sur les steppes de la mémoire  
tombent les pétales de neige  
d'un amandier en fleurs<sup>15</sup>.

13. *Ibid.*, p.30.

14. Gilles Baudry, *Il a neigé tant de silence*, recueil épuisé et repris dans *Présent intérieur*, Mortemart, Rougerie, 1996.

15. Gilles Baudry, *Instants de préface*, Mortemart, Rougerie, 2009, p.49.

La neige, la mer, la mort, mais aussi Dieu. Un Dieu — nous sommes au cœur de l'effacement — qu'on ne peut approcher qu'« à pas de porcelaine », qui vient délicatement nous « effleurer l'épaule ». Comment savoir si c'est bien lui ? Réponse du poète :

De l'âme d'un violon oseriez-vous  
relever les empreintes digitales<sup>16</sup> ?

Et ce Dieu, Gilles Baudry le rencontre aussi, bien entendu, dans l'Écriture, mais pour cela il faut devenir mince comme un signet... :

Si tu pouvais, mince comme un signet,  
te glisser subrepticement  
entre les pages,  
entendre leur bruissement végétal  
et dans le grain du papier,  
le grain de la voix de Dieu.  
Le livre attendrait patiemment tes yeux  
et s'ouvrirait en confiance.  
La voix de l'Écriture s'inviterait  
chez toi par une porte basse<sup>17</sup>.

Tout au long de son œuvre, Gilles Baudry évoque des musiciens, des peintres et notamment le tableau de Rembrandt, *Les Pèlerins d'Emmaüs*, (exposé à Paris au Musée Jacquemart-André). Ce qui nous vaut un poème dont la seule finale peut remplacer des dizaines de traités de théologie :

Au fond  
dans un halo  
la servante s'affaire humblement rayonnante

Tout à coup            il est là le Maître

Son ombre immense se profile  
sur le mur

À la fraction du pain  
le geste s'infini<sup>18</sup>.

Un dernier mot pour dire que l'actualité est aussi très présente dans cette œuvre. Les génocides par exemple. L'auteur est très sensible à ce qu'il appelle « la fêlure du monde ». Mais il ne reste pas passif. Il invite à redresser la tête. Je dirai que, fondamentalement, sa poésie est une poésie du relèvement.

16. *Id.*, *Versants du secret*, Mortemart, Rougerie, 2002, p.81.

17. *Id.*, *Nulle autre lampe que la voix*, Mortemart, Rougerie, 2006, p.11.

18. *Id.*, *Versants du secret*, *op.cit.*, p.64.

### 3. Jean-Yves Quelled

J'en viens au troisième larron de notre histoire, breton lui aussi, et néanmoins prieur du monastère de Clerlande, juste à côté de Louvain-la-Neuve : Jean-Yves Quelled.

Comme frère François, il est un peu « marin » à sa manière puisqu'il y a quelques années, pour ses soixante ans, il s'est offert, si j'ose dire, un petit séjour sur une île déserte, l'île de Quéménès, juste en face de sa maison natale. Tout au bout de la mer, il pouvait deviner les allées et venues de sa vieille maman. Ce qui nous vaut un livre intitulé, *Passe de la chimère*<sup>19</sup> (*Passe* au sens de passage, passage étroit), un livre léger, joyeux dans sa gravité, où le moine tente de répondre à la question : « Qu'est-ce qui aide à faire bon ménage avec soi-même ? » Voici sa réponse :

Chercher, sans avidité comme sans mollesse et toujours plus honnêtement, Celui qui cause mon tourment, ma joie et, par instants, une surprenante allégresse ; chercher en doutant parfois de l'objet de ma recherche et me tenir, sans trouble, en cette démarche « quelque part dans l'inachevé » ; chercher avec tous ceux qui cherchent, d'où qu'ils viennent et où qu'ils s'en aillent, plus proches d'habitude que les tenants tranquilles d'une révélation ; chercher avec les compagnons de route, embarqués sur le même navire et, hors de toute clôture, avec les êtres qui me sont confiés, que je chéris plus que moi-même et sans lesquels il ne servirait à rien d'arriver quelque part : l'ai-je fait en ces jours bénis<sup>20</sup> ?

Mais pour parler ici de Jean-Yves Quelled, en relation avec l'effacement de Dieu, je dois évidemment évoquer un autre livre où il va aborder l'expérience bouleversante qu'il a vécue comme aumônier pendant 23 ans en pays d'extrême fragilité, au centre William-Lennox *Dieu face nord*<sup>21</sup>.

Le prieur de Clerlande, peut-être parce qu'il est moine, parce qu'il est poète, parce qu'il a vraiment pénétré l'Évangile, sait bien que l'amour — même l'amour de Dieu — « ne saurait enrober la souffrance ».

19. Jean-Yves Quelled, *Passe de la chimère. Un moine à l'île de Quéménès*, Ottignies-Louvain-la-Neuve, Publications de Saint-André, Cahiers de Clerlande n°11, 2006. Le livre vient d'être réédité sous son sous-titre *Un moine à l'île de Quéménès*, édition augmentée d'un avant-propos et d'un épilogue, Paris, Salvator, 2014.

20. *Id.*, *Passe de la chimère*, *op. cit.*, p.84.

21. *Id.*, *Dieu face nord*, Ottignies-Louvain-la-Neuve, Publications de Saint-André, Cahiers de Clerlande n°7, 1998.

« Oser dire, écrit-il, oser dire qu'il n'y a pas de sens à la souffrance. »

« Ne cherchons pas trop vite une réponse. Descendons encore. » Et descendre, c'est rejoindre cet insupportable moment où « Dieu lui-même fut sans recours ».

Vous l'entendez, le Dieu qu'il chante dans sa poésie est surtout un Dieu qu'il tait. Non qu'il veuille le cacher, certainement pas, mais le dire dans le moins permet de le rejoindre dans son agenouillement. Il faut alléger Dieu, le délester de ces oripeaux dont on ne cesse de l'affubler. Mais ce « décapage », qui est au cœur de la vie monastique, ne va pas de soi car « l'homme est ainsi : il dépose à la surface de Dieu des mots, des concepts, des images, des dogmes ; il affirme, récite, définit, proclame. Mais que sait-il en vérité de Dieu ? Rien ou si peu ! La foi ne consiste pas tant à augmenter notre savoir sur Dieu qu'à nous défaire de tout savoir sur lui<sup>22</sup> ».

Quand le moine — mais pas que lui ! — réussit à se taire sur Dieu et surtout « devant » Dieu... alors il peut chanter sa louange « au Dieu silencieux », y compris à travers le « Psaume d'un faiseur de mots » :

Loué sois-tu, mon Dieu,  
pour les consonnes et les voyelles,  
pour leur élan fantasque  
et leurs unions tranquilles.

Loué sois-tu  
pour l'enchantement des syllabes,  
la musique des noms  
et le tranchant des verbes.

Loué sois-tu  
pour la secrète respiration des phrases  
et l'infinie richesse de leurs agencements.

Loué sois-tu  
pour l'intonation de la voix,  
pour l'accent du terroir  
et la couleur des mots qu'enfantent nos lèvres.

Loué sois-tu  
pour la parole humaine,  
celle qui hésite au bord du mystère,

22. *Id.*, « Dieu est toujours à chercher », *Panorama*, n°463, mars 2010, p. 17.

celle qui se presse à exprimer la joie,  
celle qui trébuche quand s'y mêlent les pleurs,  
celle qui murmure l'amour au matin,  
celle qui gronde d'espoir contenu,  
celle qui chante sans pouvoir s'arrêter,  
celle qui donne le goût de vivre,  
le courage de lutter,  
et l'espérance d'un jour nouveau.

Oui, il est bon de te louer,  
de parler dans l'estime du langage d'homme  
et de poursuivre chaque jour  
notre tâche d'ouvrier de la parole<sup>23</sup>.

#### 4. Catherine-Marie de la Trinité

Une moniale. Enfin !

J'avoue en toute simplicité que jusqu'en octobre 2010, je n'avais jamais entendu parler d'elle. Et voilà que je découvre chez Arfuyen, ce petit bouquin : *Le Repos inconnu*. Avec comme nom d'auteur : *Une moniale*<sup>24</sup>.

J'apprends qu'elle s'appelle Françoise Azaïs de Vergeron. Qu'elle a fait des études de droit. Qu'elle est apparentée à Antoine de Saint-Exupéry et à Francis Jammes. Qu'elle a aujourd'hui 87 ans. Qu'elle est moniale dominicaine contemplative près de Carcassonne dans le monastère fondé par saint Dominique lui-même en 1206.

Mais j'apprends surtout qu'un poète d'origine brésilienne, Max de Carvalho, très franciscain d'esprit (« Il ne nous jette pas sa foi au visage » dit de lui Jean-Yves Masson), découvre dans la petite librairie du monastère, des brochures de la moniale en question et qu'il décide, avec son accord, de la faire éditer.

Je ne cache pas que la lecture de ce texte m'a bouleversé et qu'à mes yeux cette contemplative s'inscrit, au XXI<sup>e</sup> siècle, dans la lignée des grandes moniales que j'ai évoquées plus avant.

23. *Id.*, *Dieu nous prend en chemin. Textes pour la prière et la célébration*, Paris, Le Centurion, coll. « Vivante liturgie », 1979, p. 211-212. Nous donnons ici les premières strophes d'un psaume plus long qui se tient à l'ombre de Saint-John Perse : « Je t'interroge, plénitude et c'est un tel mutisme... »

24. *Une moniale, Le Repos inconnu. Poèmes extraits des carnets d'une contemplative*, Paris, Arfuyen, 2010.

Ne parler que de Dieu à son propos, ce serait réducteur, parce que la nature est un autre thème très présent dans son œuvre, mais Dieu, elle le murmure tout le temps, comme elle évoque d'ailleurs plusieurs personnages de l'Évangile avec, manifestement, une prédilection pour la Samaritaine.

Mais le plus frappant, c'est ce que j'appelle « Le Cantique de Catherine » car elle aussi relit le *Cantique des Cantiques*, avec le même feu que Thérèse d'Avila, mais à travers une poésie plus sobre et plus dépouillée :

Murmure-moi,  
puisatier de mon cœur,

sourcier de ma soif,  
vivifie  
ma poussière.

Que je tisse avec Toi  
des mots simples  
comme l'eau<sup>25</sup>...

Il n'empêche que parfois, en pleine mer des Passions, l'incendie rejoint la tempête : « Prendre flamme en Toi / devenir fleur de braise », « Que je te saisisse, / Feu consumant / et qu'en moi / l'univers s'embrase ». Mais elle sait bien, la brûlante, que « l'Amour véritable / est toujours crucifié ». Alors, puisqu'un jour les diamants deviendront des épines à l'heure où les amants vont s'unir sur la croix, elle invite à anticiper, comme Marie à Béthanie :

Amour, ce diadème  
prends-le.  
Tresse à mon front  
la couronne des noces  
d'inconcevable dénuement,  
les épousailles saintes  
de cette Royauté à laquelle,  
par Ta Passion, je communique<sup>26</sup>.

On le voit, on l'entend, certains textes de Catherine-Marie tiennent dans un souffle. Ils n'ont besoin que d'une buée pour exister. Ce minimalisme n'a rien de candide. On imagine le chemin littéraire et spirituel qui préside à pareil effacement :

25. Une moniale, *Le Repos inconnu*, op. cit., p.25.

26. *Ibid.*, p.73.

Je Te désire,  
Tu bois ma soif<sup>27</sup>.

À la fine pointe  
de mes racines,

Ta source<sup>28</sup>.

Tu as fait  
de ma surdité  
un ermitage<sup>29</sup>.

À propos du *Repos inconnu*, je crois pouvoir parler d'une œuvre poétique de haute montagne qui offre aussi un grand moment de théologie.

## 5. Charles Dumont

Il est temps que j'en vienne, rapidement, à un cistercien décédé à Chimay en 2009 : le père Charles Dumont de Scourmont.

Charles Dumont, on ne les sait pas toujours fut un ami intime du célèbre trappiste américain Thomas Merton appelé, en religion, « frère Louis ». Les deux hommes parlaient beaucoup de poésie entre eux. Et de politique. Car Thomas Merton s'était fort engagé politiquement. Notamment contre la guerre du Vietnam. Et on oublie souvent que les dirigeants de mai 68 sont venus le voir aux E.U. pour en faire un de leurs parrains. Et plus étonnant encore, que le pape Jean XXIII, par admiration pour son engagement, va lui offrir l'étole qu'il portait le jour de sa consécration papale.

C'est Charles Dumont qui, d'une certaine façon a « sauvé » Thomas Merton à un moment où il était en grande délicatesse avec son ordre religieux.

En 1978, dix ans après la mort de cet ami si cher, Charles Dumont va accepter de rendre publiques, en les commentant, certaines des lettres de frère Louis. L'occasion de montrer, textes à l'appui, l'apport de ce grand compagnon d'outre-Atlantique au renouveau de l'identité cistercienne. Mais le plus bel hommage qu'il pouvait rendre à cet ami plus secret qu'on ne l'imaginait, déconcertant et souvent paradoxal, c'est évidemment à un poème qu'il l'a confié et,

27. *Ibid.*, p.21.

28. *Ibid.*, p.19.

29. *Ibid.*, p.70.

comme il convient pour Thomas Merton, un poème en point d'interrogation : « Quel est ton visage ? » :

Tu n'étais plus personne  
Au monde oblitéré,  
Pour qui ce glas qui sonne  
Sur ton corps enterré ?

Le vent t'identifie  
Fuyant dans les bouleaux,  
L'amour te sacrifie  
Consentant comme l'eau.

Dans sa robe de laine  
Le koan de ton nom  
Erre encore sur la plaine  
Où tu murmurais : « Non ! »

Humble refus sacré  
Assoiffé d'amplitude  
En son écrin nacré  
De vide plénitude.

Bangkok, Gethsémani,  
Moine à l'âme profonde  
Où es-tu mon ami  
Qui n'étais pas au monde ?

Rêveur de solitude,  
De plus haute attention  
Et pour la multitude  
Blessé de compassion.

Cœur pur au regard clair  
Vainqueur du grand orage  
Serais-tu dans l'éclair  
Déchirant notre plage ?

Ermite au cœur ouvert  
Écris-nous ton grand songe  
Pour le mettre au travers  
Du plus sérieux mensonge.

Rappelle-toi le livre  
Secrètement écrit,  
De la peine de vivre,  
Jonas, et de tes cris.



Redis-nous l'espérance  
De ton rêve ébloui  
Et la marche en silence  
Jusqu'à ton dernier Oui.

Où es-tu, dans l'azur ?  
J'entends chanter un merle.  
Ton humour le plus pur  
Joue-t-il avec la Perle ?

Thomas-Louis ? présage  
Pauvre d'identité,  
Quel est ton vrai visage  
Dans l'or du long Été<sup>30</sup> ?

Mais ceci ne doit pas faire oublier que Charles Dumont passera d'abord à la postérité comme un des tout grands commentateurs de Bernard de Clairvaux. Et comment marcher sur les traces de saint Bernard sans visiter soi-même et revisiter le *Cantique des Cantiques* ?

Charles Dumont a écrit vingt-huit poèmes autour du *Cantique*, où il se glisse le plus souvent dans la peau de la jolie Noire si désireuse des bras de son amant. Voici juste quelques effluves :

Donne-moi un baiser d'infini ! Éternel est ton Amour, et tes lèvres sur les miennes scelleront mon vœu, l'éterniseront.

Ton nom s'est répandu en moi comme de l'huile ; il a dilaté mon cœur d'une grande douceur.

Effluve de l'infini, comment ce parfum ne monterait-il pas à la tête ?

Je sais pourquoi Dieu m'a dit que mes joues lui étaient désirables : c'est parce que j'ai rougi de plaisir quand j'ai su qu'Il m'aimait...

L'amant divin s'est ému aussi en admirant la courbe du cou de l'aimée...

Nous te ferons des boucles d'oreille... car c'est par l'ouïe qu'entre la foi...

30. Charles Dumont, *Poèmes et prières*, Chimay, Cahiers scourmontois, n°2, 2000, p.60.

Que tes yeux sont beaux, âme contemplative...

J'ose même Te demander d'aller nous étendre, Toi et moi, là-bas  
sur l'herbe<sup>31</sup>...

## 6. Christophe Lebreton

Notre petit parcours au pays des moines-poètes se termine par l'évocation du plus jeune des moines-martyrs de Tibhirine, assassiné avec ses frères, en Algérie, le 21 mai 1996 : Christophe Lebreton.

Frère Didier, de l'abbaye de Tamié, a raison de souligner que pour entrer dans les poèmes de Christophe Lebreton, il faut se tenir au plus près de la trace manuscrite de ses mots, car beaucoup se joue dans la graphie elle-même, les déliés, les arrondis... Entendre les poèmes de frère Christophe, c'est aussi les voir. C'est qu'il y a des blancs dans son écriture, « plus ou moins grands », des espaces qui obligent à un moment de silence, une respiration, une attente, et même, cela aussi fait sens, des épaisseurs d'encre différentes. Le compagnon biographe parle avec raison d'une « véritable géographie... autant à contempler d'en haut (...) qu'à lire en suivant le sentier des phrases<sup>32</sup> ». Je dirais que nous sommes devant des poèmes-paysages. Et si on ajoute les dessins de l'auteur, les extraits de son journal et les éclairages de l'ami éditeur, nous nous trouvons vraiment en présence d'une œuvre au sens noble et artisanal du terme, ce qu'on pourrait appeler un « poème-œuvre d'art » qui, bien entendu, demande qu'on accepte d'y entrer avec suffisamment de lenteur en soi. *Aime jusqu'au bout du feu* n'a que faire de la précipitation.

Frère Christophe, à la manière de beaucoup de mystiques, dans une tradition très cistercienne, va nous offrir un certain nombre de textes sur le baiser. Et je ne serais pas surpris si j'ajoute que ce baiser — véritable manducation — prend chez lui un sens sacramentel. Avec, comme souvent chez les auteurs trappistes, des expressions empruntées au *Cantique des cantiques*. C'est qu'il y a urgence. D'ailleurs, dès les premières pages de son journal, le poète de Tibhirine supplie et interpelle : « De grâce. Allons ! Le temps presse : Vite ! L'histoire attend de nous ton Baiser de paix<sup>33</sup>. » Et plus loin, quand la violence se rapproche, cette conviction qu'il va répéter avec force : « Le

31. *Ibid.*, p. 137...164.

32. Frère Christophe, *Aime jusqu'au bout du feu*, Annecy, Monte-Cristo, 1997, p. 44.

33. *Id.*, *Le souffle du don*, Journal 8 août 1993-19 mars 1996, Paris, Bayard-Centurion, 1999, p. 30. Une nouvelle édition est sortie chez Bayard en 2012. Nos citations se réfèrent à la première.

Baiser est fort contre la mort<sup>34</sup>. » Et même après la mort, quand le poète évoquant Marie au Calvaire dans l'ombre de son fils propose ce raccourci saisissant : « La croix pour un baiser s'est inclinée<sup>35</sup>. »

Souvent, chez Christophe Lebreton, le baiser est associé au Don. Un Don — avec majuscule — qui traverse toute son œuvre. Mais ce Don, « baiser de Dieu », il faut le « transcrire ». Comment ? « Transcrire un baiser. Quelle aventure. Mon écriture en est toute remuée<sup>36</sup>. » Une transcription qui ne passe pas seulement par la plume ou par les lèvres. Un baiser, cela se remet aussi « entre les mains » :

Baiser

d'une seule foi  
entre tes mains je le remets  
tant il me brûle d'être offert

toi tu le déposes  
entre les mains du Père<sup>37</sup>.

De toute l'œuvre de Christophe Lebreton, le poème qui exprime peut-être le mieux la spiritualité cistercienne du baiser est intitulé : « Ta signature » :

sur moi

l'ombre d'un poème  
l'étendue d'un silence

la surprise d'un échange  
l'emprise d'un regard

une mainmise

et déjà sur ma chair  
l'écriture d'une histoire  
l'impression d'une alliance

en moi

la signature d'un baiser<sup>38</sup>.

34. *Id.*, *Aime jusqu'au bout du feu*, *op. cit.*, p. 92.

35. *Ibid.*, p. 126.

36. Frère Christophe, *Le souffle du don*, *op. cit.*, p. 19.

37. *Id.*, *Aime jusqu'au bout du feu*, *op. cit.*, p. 125.

38. *Ibid.*, p. 63.

## FINALE. QUELQUE PART EN ALGÉRIE

## Le monastère de Tibhirine

À la fin du film de Xavier Beauvois, *Des hommes et des dieux*, on voit les sept moines de Tibhirine s'avancer douloureusement dans la neige. À un moment, la caméra qui les filmait de face ou de profil ne les regarde plus que de dos. Ils s'éloignent et s'estompent lentement dans le brouillard, une ombre absorbée par le blanc, jusqu'à l'effacement.

Cette montée est une parabole. Et pas uniquement parce que les sept moines gravissent la montagne de leur Golgotha. Toute l'histoire de Tibhirine se donne à voir dans la lenteur du dernier plan où la cordée disparaît de l'écran. Mais n'était-ce pas déjà le cas bien avant ? Car Tibhirine, ce nom de rien devenu immense, raconte une chose simple à laquelle le tragique d'un destin va donner plus de lumière encore : la fraternité existe. L'amitié est possible et elle se renforce dans le respect de la différence. Convaincus que le christianisme est né autour de la table, les sept moines ont su inviter et se laisser inviter, sans souci de prosélytisme, sachant qu'un Dieu au cœur multiple s'est effacé dans un morceau de pain.

Le christianisme d'effacement n'est pas un christianisme honteux qui longerait les murs par peur de s'affirmer. C'est exactement le contraire. Il dit peu pour en dire beaucoup. Il murmure pour être entendu. Il parle bas pour qu'on comprenne. Un christianisme bien proche du regard que Rainer Maria Rilke porte sur Dieu dans *Le livre de la vie monastique*.

À la fin de ce texte, le poète, dans un raccourci assez saisissant, affirme que *Dieu mûrit* et un peu plus loin, que *Dieu n'est pas achevé*. On change de métaphore mais l'idée est la même : le moine ne travaille pas que sur soi. Il travaille aussi sur Dieu.

Nous sommes tous gens d'œuvre : apprentis,  
disciples ou maîtres,  
et nous te bâtissons, toi haute nef<sup>39</sup>.

Ce thème d'un « Dieu monastère » ou d'un « Dieu cathédrale » encore et toujours à construire, Rilke y a consacré plusieurs de ses *Nouveaux poèmes* et il s'inspire une fois de plus de l'ordre maçonnique (*apprenti, compagnon, maître*) pour désigner la hiérarchie des « bâtisseurs de Dieu ». La question d'une fraternité des bâtisseurs me poursuit depuis longtemps.

39. Rainer Maria Rilke, *Le Livre d'heures. Premier livre: Le livre de la vie monastique* (1899). *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, NRF, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997, p. 284.

Dieu est « l'œuvre d'art la plus ancienne » écrit-il encore dans son *Journal florentin*. Et cette œuvre d'art qui mûrit, qui s'élève, pierre après pierre, cette cathédrale à achever, le poète — qui aurait pu être moine ! — en parle avec cette formule assez étonnante qui rejoint bien des débats actuels : « Lorsque les gens pieux disent : “ Il est ”, et que les gens tristes disent “ Il fut ”, l'artiste dit dans un sourire “ Il sera ”<sup>40</sup>. »

40. *Id.*, *Sur l'art, Œuvres en prose* (récits et essais), Paris, NRF, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1993 (rééd. 2002), p. 678.



# Anatole France et ses figures intellectuelles

Communication de M. Jacques Charles Lemaire  
à la séance mensuelle du 16 mars 2013

C'est peu de dire que la faveur publique qu'a connue l'œuvre d'Anatole France est aujourd'hui éteinte. Ce maître à penser de la génération des lecteurs de l'entre-deux-guerres ne recueille plus à l'époque actuelle que les marques d'une estime réservée, voire distante, et ses écrits font trop souvent figure de monuments archéologiques voués à une perdition inéluctable en dépit des tentatives de sauvetage entreprises par quelques spécialistes de la littérature des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles<sup>1</sup>.

1. Voir André Vandegans, *Anatole France. Les années de formation*, Paris, Nizet, 1954, 378 p. ; Jacques Suffel, *Anatole France par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1954, 192 p. ; Jean Sareil, *Anatole France et Voltaire*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1961, 522 p. ; Marie-Claire Bancquart, *Anatole France polémiste*, Paris, Nizet, 1962, 685 p. ; Jean Levaillant, *Les Aventures du scepticisme. Essai sur l'évolution intellectuelle d'Anatole France*, Paris, Armand Colin, 1965, 911 p. ; Dushan Bresky, *The Art of Anatole France*, The Hague, Mouton, 1969, 268 p. ; Marie-Claire Bancquart, *Anatole France, un sceptique passionné*, Paris, Calmann-Lévy, 1984, 438 p. ; Éric Eugène, *Anatole France. Les Pensées*, Paris, Le Cherche-Midi Éditeur, 1994, 177 p. ; Marie-Claire Bancquart et Jean Dérens, *Anatole France : humanisme et actualité*, Paris, Bibliothèque de la ville de Paris, 1994, 134 p. ; Édith Tendron, *Anatole France inconnu*, Liège, Éditions du Céfal, 1995, 236 p. ; Marie-Claire Bancquart, « L'anarchisme, élément d'une dialectique de la création chez Anatole France », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 99, 1999, p. 403-412.

Je ne partage pas cette déconsidération assez générale. Mon opinion se fonde sur des motifs personnels — que je vais prendre la liberté de vous rappeler brièvement — et sur des critères philosophiques plus fondamentaux, que je tenterai de vous exposer en analysant le lien étroit que la personnalité du créateur a établi avec les principaux héros de ses romans, qui constituent autant de « contes moraux » au sens que le Moyen Âge conférait à cette dénomination<sup>2</sup>.

J'ai passé une partie de mon enfance et de mon adolescence dans les institutions d'enseignement que le baron Louis Empain avait fondées sous le nom de *Pro Juventute*. Ces établissements, qui fonctionnaient à la manière des *public schools* britanniques, constituaient des internats vivant sous des règles extrêmement contraignantes : au port obligatoire d'un uniforme venaient s'ajouter une étiquette et des usages sociaux spécifiques inconnus par ailleurs. Les pensionnaires, qui ne retrouvaient leur famille qu'à l'occasion des vacances scolaires de Noël, de Pâques et de l'été, voyaient leur comportement étroitement surveillé. Des obligations et des interdictions en tous genres abondaient, tant pour ce qui concerne le rituel de la vie en commun, les habitudes alimentaires ou la pratique des sports que pour les activités de loisir. Les lectures, en particulier, étaient sévèrement réglementées : les internes ne bénéficiaient que des livres mis à leur disposition par la bibliothèque du pensionnat. La détention de tout autre ouvrage était expressément interdite et sévèrement réprimée. Si les élèves s'échangeaient sous le manteau — avec les risques de punition drastique qu'un tel trafic comportait — les aventures de Bob Morane ou quelques romans de Georges Simenon, ils se voyaient contraints de prendre connaissance des volumes proposés à leur attention. Aussi ai-je lu sans plaisir, comme mes condisciples, la *Vie des Saints*, *Chiens perdus sans collier* de Gilbert Cesbron, *L'Homme, cet inconnu* d'Alexis Carell et *Premier de cordée* de Frison-Roche...

J'avais quinze ans lorsque j'ai quitté le Collège de la Hulle, à Profondeville, tenaillé par une faim de lecture que les insipides écrits qui nous étaient autorisés, et vivement recommandés, ne m'avaient pas permis d'assouvir. Aussi, bien que les récits de romanciers comme Balzac, Zola, Simenon ou Gide satisfissent toujours ma curiosité, je souhaitais étendre mon champ d'investigation littéraire. Tous les dimanches matins, nanti du très modeste viatique que mes parents avaient bien voulu m'allouer à titre d'argent de poche, je me rendais au Vieux Marché de la place du Jeu de Balle et je fouinais dans les caisses de livres. Je me suis ainsi

2. Alvida Ahlstrom, *Le Moyen Âge dans l'œuvre d'Anatole France*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 115-120.



procuré pas mal d'auteurs classiques (Molière, Racine, Voltaire, Flaubert, etc.) que je voulais voir occuper une belle place dans ma bibliothèque, et aussi des œuvres plus modernes, moins scolaires. C'est ainsi que mon attention fut un beau matin attirée par un élégant volume au prix très modique, dont le dos présentait une belle couverture de basane et qui portait ce titre accrocheur : *Le Crime de Sylvestre Bonnard*. Mon ignorance m'a induit à penser que j'avais découvert un roman policier dans une présentation raffinée un peu inaccoutumée. Ma surprise fut totale quand j'eus lu l'ouvrage avec ravissement. Le « crime » de Sylvestre Bonnard ne relève pas d'une action meurtrière : son auteur, un membre de l'Institut de France passionné par la recherche de manuscrits médiévaux relatifs à la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, ne commet pas d'autre faute que d'enlever à la dot qu'il a constituée pour sa pupille quelques *codices* ou quelques incunables précieux. J'ai lu et relu ce roman avec passion. Je ne suis pas sûr qu'il ne m'ait pas, plus ou moins inconsciemment, insufflé au fil des années une vocation toujours plus déterminée pour les études philologiques et codicologiques. Est-ce seulement l'effet du hasard si, au cours de mes études universitaires, j'ai édité sous la conduite de feu notre confrère Pierre Ruelle, quelques récits hagiographiques en ancien français tirés de la *Légende dorée*, si — bien plus tard encore — j'ai écrit la première *Introduction à la codicologie* existant sur le marché international, publiée en 1989 par les soins de l'Université de Louvain ?

Mais revenons à Anatole France et à ses romans (que j'ai collectionnés au cours du temps dans les vieilles éditions Calmann-Lévy, pas toujours très lisibles en raison de la médiocre qualité de leur papier)<sup>3</sup>. Au fil des pages qu'il a composées dans un style classique d'une beauté et d'une pureté insignes, le romancier n'a pas cessé de se mettre en scène, de prêter à ses héros l'esprit libertaire, le scepticisme souriant et l'ironie gracieuse qui l'animaient. Je souhaiterais vous en exposer quelques témoignages, à partir des huit œuvres qui me paraissent illustrer cette tendance à l'autodescription intellectuelle : *Le Crime de Sylvestre Bonnard* (1881), *La Rôtisserie de la reine Pédauque* (1892), *Les Opinions de M. Jérôme Coignard* (1893), les quatre volumes de l'*Histoire contemporaine* — à savoir *L'Orme du mail* (1897), *Le Mannequin d'osier* (1897), *L'Anneau d'améthyste* (1899), *Monsieur Bergeret à Paris* (1901) — et *Les Dieux ont soif* (1912).

3. Pour faciliter la consultation du lecteur, nous renvoyons à l'édition suivante : Anatole France, *Œuvres*, éd. Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard, 1984-1994, (coll. « La Pléiade », 315, 341, 377, 406). Le tome 1 (vol. 315) est paru en 1984 ; le tome 2 (vol. 341) en 1987 ; le tome 3 (vol. 377) en 1991 et le tome 4 (vol. 406) en 1994.

Le *Crime de Sylvestre Bonnard* retrace l'existence quelque peu aventureuse d'un philologue bibliophile si passionné par la découverte d'un manuscrit de la Légende dorée qu'il parcourt en vain toute la Sicile à sa recherche. Il finira par recevoir cet exemplaire précieux en cadeau, à Paris, de la part d'une jeune femme, la princesse Trepof, qu'il avait secourue par des dons alors que, jeune veuve dénuée de tout, elle vivait recluse dans le grenier de son immeuble. La seconde partie du récit rapporte l'accueil que Sylvestre Bonnard réserve à une jeune orpheline, Jeanne Alexandre, qu'il sauve de l'emprise tyrannique de l'abusives directrice de l'établissement où elle est recueillie et d'un notaire véreux. Le hasard de recherches codicologiques dans le château de madame de Gabry lui apprend que Jeanne est la petite-fille d'une dame, Clémentine Allier, le grand amour malheureux de sa lointaine jeunesse. Pour avoir soustrait la jeune fille à l'emprise de ses persécuteurs, Bonnard risque de sérieuses poursuites judiciaires au motif d'enlèvement d'une mineure. Par bonheur, il échappe à ce péril, car le tuteur en titre, M<sup>e</sup> Mouche, détourne l'argent de ses clients et fuit à l'étranger. Bonnard connaît ainsi le bonheur de marier sa protégée à un de ses élèves, un certain Gélis. Aux fins de constituer une dot à la tendre épousée, le savant décide de vendre sa bibliothèque. Mais, nuitamment, il ne peut s'empêcher de prélever dans l'ensemble des ouvrages destinés à la cession quelques manuscrits auxquels il tient. L'amour irrépensible des livres : tel est le crime de sa vie.

Avec *La Rôtisserie de la reine Pédauque* (1892), Anatole France aborde de front le genre du conte philosophique. Jacques Ménétrier, dit Tourneboche, fils du tenancier d'une maison de bouche à l'enseigne de la reine Pédauque, reçoit les leçons de l'abbé Jérôme Coignard, un clerc indépendant et bohème qui fréquente le restaurant paternel. Ensemble, ces deux héros vont vivre une série d'aventures extraordinaires. Ils se mettent au service d'un aristocrate athée féru d'illuminisme et d'alchimie, M. d'Astarac, qui leur a demandé de lui traduire des ouvrages grecs. Dans la demeure de leur protecteur, ils font la connaissance d'un vieux Juif détenteur de pouvoirs extraordinaires, Mosaïde, et de sa nièce Jahel, dont Jacques Tournebroche tombe amoureux. Au cours d'une soirée libertine qui tourne mal, Jérôme Coignard assomme M. de La Guéritaude, fermier général. Les deux compères doivent quitter Paris et se dirigent vers Lyon, impitoyablement pourchassés par leurs ennemis. Jérôme Coignard y tombe sous les coups de dague du rabbin Mosaïde, qui tient l'abbé pour le suborneur de la jolie Jahel. Rentré à Paris, Jacques Tournebroche apprend la mort de l'alchimiste et de son protégé juif dans l'incendie du château d'Astarac. Il refuse de succéder aux fourneaux de la rôtisserie paternelle et devient libraire, en demeurant fidèle au souvenir des leçons de Jérôme Coignard.

Ces leçons que lui a dispensées son bon maître et les entretiens que ce sage précepteur a menés avec quelques figures de rencontre dans la librairie de maître Blaizot sont consignées par Jacques Tournebroche dans *Les Opinions de M. Jérôme Coignard* (1893). Sont passés en revue divers sujets de polémique qui occupaient les esprits dans les premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle : le rôle de l'armée, la présence française en Amérique, le fonctionnement de la justice, l'absolutisme monarchique, les conquêtes de la science, etc. Au fil de ces conversations — qui apparaissent comme autant de dissertations —, Jérôme Coignard expose des opinions souvent paradoxales, mêlant le respect des traditions à une audace parfois révolutionnaire sous le signe d'un scepticisme nourri d'indulgence.

*L'Histoire contemporaine*, d'abord parue sous forme d'articles dans *L'Écho de Paris* et dans *Le Figaro*, est une fresque de la vie française au temps de l'affaire Dreyfus. Le latiniste Lucien Bergeret, modeste maître de conférences dans une université de province, constitue le point géométrique des quatre romans. Dans *L'Orme du mail* (1897), il devise avec quelques interlocuteurs au sujet d'une intrigue qui anime la ville de Tourcoing à l'époque : l'accession à l'évêché d'un nouveau titulaire. Dans cette affaire, s'affrontent deux prétendants : l'abbé Lantaigne, un antirépublicain farouche, et l'abbé Guitrel, esprit ambitieux et opportuniste. Les manœuvres des candidats attristent M. Bergeret. Son amertume est renforcée par les événements malheureux qu'il subit dans sa vie personnelle. Dans *Le Mannequin d'osier* (1897), il est en butte au mépris de son doyen de Faculté et découvre que sa femme le trompe avec son meilleur étudiant. Il quitte aussitôt cette épouse volage et s'enferme dans un mutisme sceptique. *L'Anneau d'améthyste* (1899) se fonde davantage sur les faits d'actualité. Ce roman dénonce aussi la duplicité de divers protagonistes. Grâce à l'appui du préfet Worms-Clavelin, un franc-maçon juif qui s'allie de manière circonstancielle aux milieux aristocratiques et conservateurs, l'abbé Guitrel est promu à l'épiscopat. Cet ecclésiastique révèle aussitôt sa vraie personnalité : celle d'un clérical fanatique, ennemi farouche de la République. La question de la culpabilité ou de l'innocence du capitaine Dreyfus anime les esprits, dans un sens inattendu. La baronne de Bonmont, qui tente de faire oublier ses origines judaïques par un antisémitisme tapageur, consent de regrettables accommodements avec la vérité et avec ses propres convictions pour recevoir l'agrément des milieux aristocratiques traditionnels et être invitée dans la « bonne société ». Les derniers rebondissements de l'affaire Dreyfus sont évoqués dans *Monsieur Bergeret à Paris* (1901). Nommé professeur en Sorbonne, Lucien Bergeret s'installe dans la capitale avec sa fille Pauline. Dans une fable intitulée *Les Trublions* et rédigée dans la langue de Rabelais, il transpose avec un humour parodique les réalités de son époque.

Des événements, il tire des leçons politiques pessimistes, car il estime que l'indignité et la médiocrité du pouvoir détournent le peuple de l'idéal républicain.

*Les Dieux ont soif* (1912) — qui représente à mes yeux le chef-d'œuvre d'Anatole France — nous ramène au XVIII<sup>e</sup> siècle, à l'époque de la Révolution. Le héros de ce roman, Évariste Gamelin, est un jeune peintre résolument engagé dans l'action politique. Membre du tribunal révolutionnaire, il se laisse aveugler par son combat : il néglige son amour pour la jolie Élodie Blaise, fille d'un marchand d'estampes ; renie sa sœur, épouse d'un aristocrate émigré ; suspecte son entourage, et même sa propre mère. Il finit sur l'échafaud, en compagnie de son maître à penser Robespierre, quand survient la contre-révolution de Thermidor. À ses côtés évolue le ci-devant Maurice Brotteaux des Îlettes, ancien fermier général, qui tente de survivre aux événements et tire quelque menu profit de la fabrication de marionnettes en papier dans la mansarde où il est contraint de se cacher. En philosophe qui juge avec distance et sérénité les affres du temps, ce personnage mondain prend des risques en continuant d'entretenir des relations amicales avec son ancienne maîtresse, l'opportuniste madame de Rochemaure, et en hébergeant dans sa soupente un barnabite non assermenté, le père de Longuemare, au péril de sa vie. À l'exception d'Élodie, qui se consolera de la perte d'Évariste dans les bras d'un séducteur, Philippe Desmahis, tous les personnages périssent sous le tranchant de la guillotine.

À n'en pas douter, Sylvestre Bonnard, Jérôme Coignard, Lucien Bergeret et Maurice Brotteaux des Îlettes forment autant de facettes de la personnalité morale de leur créateur, Anatole France<sup>4</sup>.

Remarquons d'emblée que ces personnages sont des érudits, ou à tout le moins des lecteurs assidus, comme Maurice Brotteaux qui ne quitte pas son exemplaire de Lucrèce alors que le monde s'effondre autour de lui<sup>5</sup> dans des convulsions insurrectionnelles. En digne fils d'un libraire du quai Voltaire<sup>6</sup>, le romancier affectionne le savoir livresque<sup>7</sup>, en particulier la philologie, école de rigueur et d'exacti-

4. J. Levaillant, *Les Aventures du scepticisme. Essai sur l'évolution intellectuelle d'Anatole France*, p. 449.

5. « Au milieu des troubles publics et dans la grande infortune dont il était lui-même accablé, il gardait une âme sereine, lisant pour se récréer son Lucrèce, qu'il portait constamment dans la poche béante de sa redingote puce » (*Les Dieux ont soif*, t. 4, p. 439).

6. Jacques Suffel, *Anatole France par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1954, p. 7-8.

7. Gustave Michaut, *Anatole France. Étude psychologique*, Paris, E. de Boccard, 1922, p. 55-61.

tude<sup>8</sup>. La passion des livres<sup>9</sup>, qui peut sembler futile<sup>10</sup> à d'aucuns, lui apparaît comme la réponse la plus adéquate aux rigueurs de la vie, comme le confie Jérôme Coignard : « [les] bonnes lettres (...) sont l'honneur de l'homme, la consolation de la vie et le remède à tous les maux, même à ceux de l'amour, ainsi que l'affirme le poète Théocrite<sup>11</sup>. »

Cette appétence n'est sans doute pas universellement répandue, ni reconnue<sup>12</sup>, mais elle constitue, avec le travail en général, une riposte heureuse aux tourments<sup>13</sup> métaphysiques : « Le travail est bon à l'homme. Il le distrait de sa propre vie, le détourne de la vue effrayante de lui-même ; il l'empêche de regarder cet autre qui est lui et qui lui rend la solitude horrible. Il est un souverain remède à l'éthique et à l'esthétique<sup>14</sup>. »

D'ordinaire, le romancier ne sacrifie pas aux visions optimistes<sup>15</sup>. Il lui arrive même de se livrer à une satire de l'intellectualisme outré<sup>16</sup>

8. « Il éprouvait une véritable satisfaction à tracer sur la feuille de carton mince des caractères menus et réguliers, images et témoignages de la rectitude intellectuelle que veut la philologie » (*Le Mannequin d'osier*, t. 2, p. 988).

9. « Nos passions, c'est nous. Mes bouquins, c'est moi. Je suis vieux et racorni comme eux » (*Le Crime de Sylvestre Bonnard*, t. 1, p. 250).

10. Comme le pense le chat Hamilcar, « cet homme aux bouquins parle pour ne rien dire, tandis que notre gouvernante ne prononce jamais que des paroles pleines de sens, pleine de choses, contenant soit l'annonce d'un repas, soit la promesse d'une fessée » (*Le Crime de Sylvestre Bonnard*, t. 1, p. 152).

11. *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, t. 2, p. 9.

12. « Certes, le savoir n'est pas de nos jours honoré dans le royaume de France comme il l'était chez le peuple romain (...). Il n'est pas rare de voir en notre siècle un habile homme dans un grenier sans feu ni chandelle » (*La Rôtisserie de la reine Pédauque*, t. 2, p. 13).

13. « Moi, cependant, j'observe, je compare, j'étudie : nous ne saurons jamais, ni l'un ni l'autre, ce que nous faisons ici et pourquoi nous y sommes. Qu'est-ce que nous faisons au monde, hein ? » (*L'Anneau d'améthyste*, t. 3, p. 69).

14. *L'Anneau d'améthyste*, t. 3, p. 5.

15. « Ce qui nous caractérise véritablement, ce sont nos passions, nos idées, nos sentiments. Nous avons un for intérieur dans lequel le monde n'entre pas » (*Le Mannequin d'osier*, t. 2, p. 897)

16. Dans son Discours de réception à l'Académie française (Paris, Gallimard, 1927, p. 37-38), Paul Valéry, qui accomplit la prouesse de prononcer l'éloge de son prédécesseur sans jamais citer son nom, se montre assez sévère pour l'agnosticisme philosophique de son devancier : « Sa philosophie, qui était sa nature même, le préservait, d'ailleurs, des

et se méfie des spéculations absurdes inspirées par un attachement trop étroit aux ambitions spirituelles : « (...) l'homme est, par essence, une sottie bête et les progrès de son esprit ne sont que les vains effets de son inquiétude. C'est pour cette raison (...) que je me défie de ce qu'ils nomment science et philosophie<sup>17</sup>. »

L'image de la « sottie bête<sup>18</sup> » revient dans ses romans comme un *leitmotiv*. Nourri de la pensée darwinienne<sup>19</sup>, Anatole France rappelle volontiers que l'être humain n'est qu'un « singe », même s'il lui arrive de s'en flatter : « Et M. Bergeret se fortifia dans cette pensée que notre orgueil est la première cause de nos misères, que nous sommes des singes habillés et que nous avons gravement appliqué des idées d'honneur et de vertu à des endroits où elles sont ridicules. (...) Il se tenait pour un chimpanzé méditatif. Et il en tirait vanité. Car toujours la sagesse fait défaut par quelque endroit<sup>20</sup>. »

Mais la définition animale de la nature humaine va beaucoup plus loin dans le sens de la critique et de la dérision : l'homme n'est pas seulement un « singe », il est un « mauvais singe »<sup>21</sup>. Comme l'a montré notre confrère Raymond Trousson dans un très bel article, France prend le contrepied exact des théories de Jean-Jacques Rousseau<sup>22</sup>. À son estime, la bonté originelle de l'homme, qui aurait

résolutions trop nettes comme des résignations prématurées. Il n'engage pas son avenir. Il ne s'enchaîne ni à une profession définitive, ni à une école ; et s'il se laisse une fois lier, ce ne sera que des liens le plus aimables. »

17. *Les Opinions de M. Jérôme Coignard*, t. 2, p. 266.

18. Ou une « méchante bête » : « J'ai observé, dans les fortunes diverses de ma vie, que les hommes étaient de méchantes bêtes, qu'on ne parvient à contenir que par force ou par ruse. Mais encore y faut-il mettre quelque mesure et ne point trop offenser le peu de bons sentiments qui est mêlé dans leur âme aux mauvais instincts » (*Les Opinions de M. Jérôme Coignard*, t. 2, p. 242).

19. J. Levaillant, *Les Aventures du scepticisme. Essai sur l'évolution intellectuelle d'Anatole France*, p. 290.

20. *Le Mannequin d'osier*, t. 2, p. 933-934.

21. « Si l'on se mêle de conduire les hommes, il ne faut pas perdre de vue qu'ils sont de mauvais singes. À cette condition seulement on est un politique humain et bienveillant » (*Les Opinions de M. Jérôme Coignard*, t. 2, p. 217).

22. Raymond Trousson, « Anatole France et Jean-Jacques Rousseau », dans *Modernité et pérennité de Jean-Jacques Rousseau. Mélanges en l'honneur de Jean-Louis Lecercle*, Paris, H. Champion, 2002, (« Colloques, congrès et conférences sur le dix-huitième siècle », 8), p. 151-167. Voir aussi Marie-Claire Bancquart, *Anatole France polémiste*, Paris, Nizet, 1962, p. 51-55.

été dénaturé par la civilisation, relève d'une doctrine risible<sup>23</sup> : c'est par sa nature même<sup>24</sup> que l'individu révèle sa méchanceté, transmise d'âge en âge<sup>25</sup>, car — comme le prouve le cours de la vie naturelle, où l'instinct de conservation<sup>26</sup> prime sur tout autre considération — son combat pour la survivance<sup>27</sup> et l'image qu'il se forge de sa propre grandeur<sup>28</sup> le conduisent aux pires comporte-

23. « Comme elle s'assied sur le fondement imaginaire de la bonté originelle de nos semblables, elle se trouve dans une posture gênante, dont elle ne sent pas elle-même tout le comique. C'est la doctrine des hommes qui n'ont jamais ri » (*Les Opinions de M. Jérôme Coignard*, t. 2, p. 216).

24. « La nature nous enseigne à nous entre-dévorer et elle nous donne l'exemple de tous les crimes et de tous les vices que l'état social corrige ou dissimule. On doit aimer la vertu ; mais il est bon de savoir que c'est un simple expédient imaginé par les hommes pour vivre commodément ensemble. Ce que nous appelons la morale n'est qu'une entreprise désespérée de nos semblables contre l'ordre universel, qui est la lutte, le carnage et l'aveugle jeu des forces contraires » (*Les Dieux ont soif*, t. 4, p. 479).

25. « Soyons humbles. Ne nous croyons pas excellents, car nous ne le sommes pas. En nous regardant nous-mêmes, découvrons notre véritable figure qui est rude et violente comme celle de nos pères, et puisque nous avons sur eux l'avantage d'une plus longue tradition, connaissons du moins la suite et la continuité de notre ignorance » (*L'Anneau d'améthyste*, t. 3, p. 65).

26. « Mais, à les considérer en masse, nous voyons que les hommes sont plus intéressés encore à conserver la vie qu'à la donner. C'est la faim qui les gouverne ; au reste, comme il est inutile d'en disputer ici, je dirai, si l'on veut, que la vie des mortels a deux pôles, la faim et l'amour. (...) Ces créatures féroces, qui en sont tendues qu'à s'entre-dévorer ou à s'entrembrasser, vivent ensemble, soumises à des lois qui les gênent dans la satisfaction de cette double et fondamentale concupiscence. Elle leur interdit de prendre le bien d'autrui par force ou par ruse, ce qui est une contrainte insupportable, et de jouir de toutes les femmes, en dépit de la naturelle envie qu'ils en éprouvent, surtout s'ils ne les ont pas encore possédées, car la curiosité excite le désir plus encore que le souvenir du plaisir » (*La Rôtisserie de la reine Pédauque*, t. 2, p. 162-163).

27. « L'unique fin des êtres semble de devenir la pâture d'autres êtres destinés à la même fin. Le meurtre est de droit naturel : en conséquence la peine de mort est légitime, à condition qu'on ne l'exerce ni par vertu ni par justice, mais par nécessité ou pour en tirer quelque profit. Cependant il faut que j'aie des instincts pervers, car je répugne à voir couler le sang, et c'est une dépravation que toute ma philosophie n'est pas encore parvenue à corriger » (*Les Dieux ont soif*, t. 4, p. 474-475).

28. « Il semble bien, en effet, que les hommes se rendent malheureux par le sentiment exagéré qu'ils ont d'eux et de leurs semblables et que, s'ils se faisaient une idée plus humble et plus vraie de la nature humaine, ils

ments<sup>29</sup>. Cette vision pessimiste<sup>30</sup> se tempère toutefois par la relativité de la condition humaine dans l'univers<sup>31</sup> et par les progrès intermittents de la morale :

Je ne crois pas que les hommes soient bons naturellement. Je vois plutôt qu'ils sortent péniblement et peu à peu de la barbarie originelle et qu'ils organisent à grand effort une justice incertaine et une bonté précaire. Le temps est encore loin où ils seront doux et bienveillants les uns pour les autres. Le temps est loin où ils ne feront plus la guerre entre eux et où les tableaux qui représentent des batailles seront cachés aux yeux comme immoraux et offrant un spectacle honteux<sup>32</sup>.

Dans cette image d'un monde déchiré par la malignité innée de ses habitants, la place de Dieu se trouve singulièrement réduite<sup>33</sup>. Sacrifiant quelque peu à la réflexion théologique, l'auteur de *La Rôtisserie de la reine Pédauque* prête à son principal protagoniste, l'abbé Jérôme Coignard, cette opinion, déconcertante dans la bouche d'un homme d'Église :

L'idée d'un Dieu à la fois parfait et créateur n'est qu'une rêverie gothique, d'une barbarie digne d'un Welche ou d'un Saxon. On n'admet point, si peu qu'on ait l'esprit poli, qu'un être parfait ajoute quoi que ce soit à sa perfection, fût-ce une noisette. Cela tombe sous le sens. Dieu n'a point d'entendement. Car, étant infini, que pourrait-il bien, entendre<sup>34</sup> ?

seraient plus doux à autrui et plus doux à eux-mêmes » (*Les Opinions de M. Jérôme Coignard*, t. 2, p. 214).

29. « Qu'il puisse être, en quelque monde inconnu, des êtres plus méchants encore que les hommes, c'est possible bien que presque inconcevable » (*La Rôtisserie de la reine Pédauque*, t. 2, p. 58).

30. Jean Levaillant le dépeint comme un « Hobbes aggravé » (*Les Aventures du scepticisme. Essai sur l'évolution intellectuelle d'Anatole France*, p. 415-417).

31. « Après tout, que l'homme soit incurablement méchant et malfaisant, le mal n'est pas grand dans l'univers. Car la terre n'est qu'une goutte de boue dans l'espace, et le soleil une bulle de gaz bientôt consumée » (*Le Mannequin d'osier*, t. 2, p. 957). Mais France précise par ailleurs : « Mais qu'est-ce que le temps, sinon les mouvements mêmes de la nature, et puis-je dire qu'ils sont longs ou qu'ils sont courts ? La nature est cruelle et banale. Mais d'où vient que je le sais ? Et comment me tenir hors d'elle pour la connaître et la juger ? Je trouverais l'univers meilleur, peut-être, si j'y avais une autre place » (*Le Mannequin d'osier*, t. 2, p. 872).

32. *Monsieur Bergeret à Paris*, t. 3, p. 288-289.

33. Maurice Gaffiot, *Les Théories d'Anatole France sur l'organisation sociale de son temps*, Paris, M. Rivière, 1928, p.270-288.

34. *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, t. 2, p. 36.



Par ailleurs, notre romancier note que la divinité n'est pas davantage que sa créature pourvue d'une bonté naturelle : non sans ironie, il souligne la nécessaire conception d'un Dieu terrible et vengeur, garant de l'harmonie terrestre :

Les théologiens et les philosophes, qui font de Dieu l'auteur de la nature et l'architecte de l'univers, nous le font paraître absurde et méchant. Ils le disent bon, parce qu'ils le craignent, mais ils sont forcés de convenir qu'il agit de façon atroce. Et ils lui prêtent une malignité rare même chez l'homme. Et c'est par là qu'ils le rendent adorable sur la terre. Car notre misérable race ne vouerait pas un culte à des dieux justes et bienveillants, dont elle n'aurait rien à craindre ; elle ne garderait point de leurs bienfaits une reconnaissance inutile. Sans le purgatoire et l'enfer, le bon dieu ne serait qu'un pauvre sire<sup>35</sup>.

Aussi, la religion ne lui paraît-elle pas procéder d'une quelconque volonté transcendante, mais se révèle comme une construction humaine<sup>36</sup>, inspirée par les usages sociaux<sup>37</sup> et en constante évolution<sup>38</sup>. Mais il avoue redouter l'émergence de tout système religieux nouveau, en raison des dangers qu'une telle innovation ferait, par ses contraintes, courir à l'humanité :

J'aurais plus peur d'une religion nouvelle, façonnée trop exactement. Cette religion, fût-elle fondée sur la morale la plus indulgente et la plus belle, fonctionnerait d'abord avec une rigueur incommode et une exactitude pénible. J'aime mieux une intolérance rouillée qu'une charité aiguisée de frais<sup>39</sup>.

Dans le même ordre de considération, préfigurant en quelque sorte la fondation d'une morale « laïque », dégagee de toute ascendance confessionnelle, Anatole France désavoue toute influence bénéfique du christianisme sur les règles de vie en société :

35. *Les Dieux ont soif*, t. 4, p. 480.

36. J. Levaillant, *Les Aventures du scepticisme. Essai sur l'évolution intellectuelle d'Anatole France*, p. 579-583.

37. « Les religions n'ont guère d'effet sur les mœurs et elles sont ce que les mœurs les font... » (*Le Mannequin d'osier*, t. 2, p. 984).

38. « Les religions, comme des caméléons, se colorent des teintes du sol qu'elles parcourent. La morale, unique pour chaque génération, dont elle fait seule l'unité, change sans cesse avec les usages et les coutumes dont elle est la représentation frappante » (*Le Mannequin d'osier*, t. 2, p. 1001).

39. *Le Mannequin d'osier*, t. 2, p. 984. Il exprime une idée semblable dans *Les Opinions de M. Jérôme Coignard* (t. 2, p. 213) : « Il semble bien que les vieilles erreurs soient moins fâcheuses que les nouvelles et que, puisque nous devons nous tromper, le meilleur est de s'en tenir aux illusions émoussées. »

Comment penser que les idées religieuses sont essentiellement moralisatrices, quand on voit que l'histoire des peuples chrétiens est tissée de guerres, de massacres, de supplices ? Vous ne voulez pas qu'on ait plus de piété que dans les monastères<sup>40</sup>.

À ses yeux, l'éthique se fonde pour l'essentiel sur les nécessités de la vie en société, et non sur une réflexion philosophique bien conduite<sup>41</sup>, encore moins sur une quelconque sagesse étayée par les découvertes dans les sciences<sup>42</sup> :

Il y a, dans chaque temps, des habitudes de vie qui déterminent une manière de penser commune à tous les hommes. Nos idées morales ne sont pas le produit de la réflexion, mais la suite de l'usage<sup>43</sup>.

Cet usage résulte lui-même de l'addition des désirs<sup>44</sup> et des passions<sup>45</sup> individuelles, non d'une volonté collective d'harmonie sociale<sup>46</sup>. Aussi, versant sans hésitation dans le paradoxe<sup>47</sup>, Anatole France estime que le mal qui s'attache à la nature humaine devient une condition indispensable du bonheur<sup>48</sup> :

40. *L'Anneau d'améthyste*, t. 3, p. 90.

41. « Les lois humaines sont fondées sur l'utilité, et ce ne peut être qu'une utilité apparente et illusoire, car on ne sait pas naturellement ce qui est utile aux hommes, ni ce qui leur convient en réalité » (*La Rôtisserie de la reine Pédauque*, t. 2, p. 82).

42. « Il est malheureusement hors de doute que les vérités scientifiques qui entrent dans les foules s'y enfoncent comme dans un marécage, s'y noient, n'éclatent point et sont sans force pour détruire les erreurs et les préjugés » (*L'Anneau d'améthyste*, t. 3, p. 82).

43. *Le Mannequin d'osier*, t. 2, p. 999.

44. « Ce sont les désirs, plus forts que les volontés, qui, après avoir créé le monde, le soutiennent » (*Le Mannequin d'osier*, t. 2, p. 995).

45. « Ce qui nous caractérise véritablement, ce sont nos passions, nos idées, nos sentiments. Nous avons un for intérieur dans lequel le monde n'entre pas » (*Le Mannequin d'osier*, t. 2, p. 897).

46. André Thomas, *Les Conceptions sociales d'Anatole France. Contribution à l'étude du devenir social*, Paris, Les Presses modernes, 1927, p. 59-70.

47. J. Levaillant, *Les Aventures du scepticisme. Essai sur l'évolution intellectuelle d'Anatole France*, p. 446-447.

48. Très critique envers la philosophie morale d'Anatole France, Paul Valéry associe l'attitude de son aîné à un mépris pour les valeurs admises : « Le plaisir de ne rien respecter est le plus enivrant pour certaines âmes. Un écrivain qui le dispense aux amateurs de son esprit les associe et les ravit à sa lucidité impitoyable, et il les rend avec délices semblables à des dieux, méprisant le bien et le mal » (*Discours de réception à l'Académie française*, p. 59-60).

Le mal est nécessaire. Il a comme le bien sa source profonde dans la nature et l'un ne saurait être tari sans l'autre. Nous ne sommes heureux que parce que nous sommes malheureux. La souffrance est sœur de la joie et leurs haleines jumelles, en passant sur nos cordes, les font résonner harmonieusement. Le souffle seul du bonheur rendrait un son monotone et fastidieux, et pareil au silence<sup>49</sup>.

Toutefois, au fil des pages, il tente de livrer une leçon de sagesse inspirée par une disposition évidente au stoïcisme. Considérant que l'existence humaine est faite de constants bouleversements<sup>50</sup> et que toute attente, illusoire par nature, est vouée à l'échec<sup>51</sup>, l'écrivain incline à flétrir toute forme de désir<sup>52</sup>, en particulier l'appétit des richesses<sup>53</sup>. Au mendiant Pied d'Alouette qui vient de recevoir une aumône<sup>54</sup>, Monsieur Bergeret délivre cette leçon amère, sous forme de regret :

Vous pensez, Pied d'Alouette, que le bonheur est sous un toit, au coin d'une cheminée et dans un lit de plume. Je vous croyais plus de sagesse<sup>55</sup>.

Cette attitude de refus du monde et de mépris des considérations matérielles, Anatole France ne l'observe pas en matière politique. On connaît son engagement en faveur de la cause du capitaine Alfred Dreyfus<sup>56</sup>, on sait l'intérêt qu'il a manifesté pour les idéaux

49. *Monsieur Bergeret à Paris*, t. 3, p. 290.

50. « La vie est, par elle-même, une catastrophe. C'est une catastrophe incessante, puisqu'elle ne peut se manifester que dans un milieu instable et que la condition essentielle de son existence est l'instabilité des forces qui la produisent » (*Le Mannequin d'osier*, t. 2, p. 968).

51. « Et je songeai que la vie ne nous semble courte que parce que nous le mesurons inconsidérément à nos folles espérances » (*Le Crime de Sylvestre Bonnard*, t. 1, p. 204).

52. « Le pauvre sans désirs possède le plus grand des trésors ; il se possède lui-même » (*Le Crime de Sylvestre Bonnard*, t. 1, p. 162).

53. « Je sens qu'il est temps que (...) je m'instruise à posséder des richesses sans qu'elles me possèdent, ce qui est l'état le plus noble où se puisse hausser l'âme d'un philosophe » (*La Rôtisserie de la reine Pédauque*, t. 2, p. 100).

54. Par ailleurs, l'auteur distingue l'aumône de la bienfaisance : « L'aumône n'est pas plus comparable à la bienfaisance que la grimace d'un singe au sourire de la Joconde. La bienfaisance est ingénieuse autant que l'aumône est inepte. Elle est vigilante, elle proportionne son effort au besoin » (*Monsieur Bergeret à Paris*, t. 3, p. 287).

55. *Le Mannequin d'osier*, t. 2, p. 896.

56. J. Levaillant, *Les Aventures du scepticisme. Essai sur l'évolution intellectuelle d'Anatole France*, p. 534-536.

du socialisme naissant<sup>57</sup>. Mais, comme à son habitude, il ne s'aveugle pas. Il sait que l'art de gouverner procède à tâtons<sup>58</sup> et risque bien de ne jamais satisfaire personne<sup>59</sup>. Il craint les débordements et les convulsions de la société civile<sup>60</sup>. Il n'accorde aucune confiance aux revendications populaires<sup>61</sup>. Il est dépourvu de toute illusion sur l'aptitude des peuples à se forger leur destin<sup>62</sup> et ne se cache pas que le thème de l'égalité, brandi par les artisans de la République, ne représente qu'un faux-semblant, un idéal impossible à accomplir :

Mais ne me dis pas que la Révolution établira l'égalité, parce que les hommes ne seront jamais égaux ; ce n'est pas possible, et l'on

57. Il a parfois été traité, injustement, de « bourgeois communiste » (Henri de Noussanne, *Anatole France, philosophe sceptique*, Paris, J. Peyronnet, 1924, p. 43). Si L'Humanité du 11 janvier 1921 annonce à grand fracas son ralliement au nouveau parti communiste, l'écrivain est exclu du parti par le quatrième congrès de l'Internationale communiste qui s'est tenu à Moscou en décembre 1922 et renonce à publier des articles dans des organes proches de la mouvance léniniste. (M.-Cl. Bancquart, *Anatole France polémiste*, p. 600-608).

58. « Comme les affaires d'un État sont d'une étendue que l'esprit d'un homme n'embrasse point, il faut pardonner aux ministres d'y travailler aveuglément, ne garder aucun ressentiment du mal ou du bien qu'ils ont fait, et concevoir qu'ils agissaient comme à colin-maillard » (*Les Opinions de M. Jérôme Coignard*, t. 2, p. 251).

59. « Les gouvernements impopulaires durent autant que les autres. D'abord il n'y a pas de gouvernements populaires. Gouverner, c'est mécontenter » (*Monsieur Bergeret à Paris*, t. 3, p. 253).

60. « Tu ne sais pas que la force véritable est dans la sagesse et que les nations ne sont grandes que par elle. Tu ne sais pas ce qui fait la gloire des peuples, ce ne sont pas les clameurs stupides, poussées sur les places publiques, mais la pensée auguste, cachée dans quelque mansarde et qui, un jour, répandue par le monde, en changera la face. Tu ne sais pas que ceux-là honorent leur patrie qui, pour la justice, ont souffert la prison, l'exil et l'outrage » (*Monsieur Bergeret à Paris*, t. 3, p. 230).

61. « Toute une ville, toute une nation résident en quelques personnes qui pensent avec plus de force et de justesse que les autres. Le reste ne compte pas. Ce qu'on appelle le génie d'une race ne parvient à sa conscience que dans d'imperceptibles minorités. Ils sont rares en tout lieu les esprits assez libres pour s'affranchir des terreurs vulgaires et découvrir eux-mêmes la vérité voilée » (*Monsieur Bergeret à Paris*, t. 3, p. 203).

62. « Les majorités ont montré le plus souvent une aptitude supérieure à la servitude. Chez les faibles, la faiblesse se multiplie avec le nombre des individus. Les foules sont toujours inertes. Elles n'ont un peu de force qu'au moment où elles crèvent de faim » (*Monsieur Bergeret à Paris*, t. 3, p. 258).

a beau mettre le pays sens dessus dessous : il y aura toujours des grands et des petits, des gras et des maigres<sup>63</sup>.

Toutefois, il ne se cantonne pas dans un pessimisme inopérant et prête à Lucien Bergeret, qui sait quitter son univers mental de savant latiniste pour s'aventurer dans les sentes de la réflexion sociale, cette prophétie généreuse, mais irréaliste :

Un jour viendra où le patron, s'élevant en beauté morale, deviendra un ouvrier parmi les ouvriers affranchis, où il n'y aura plus de salaire, mais échange de biens. La haute industrie, comme la vieille noblesse qu'elle remplace et qu'elle imite, fera sa nuit du 4 août. Elle abandonnera des gains disputés et des privilèges menacés. Elle sera généreuse quand elle sentira qu'il est temps de l'être. Et que dit aujourd'hui le patron ? Qu'il est l'âme et la pensée, et que sans lui son armée d'ouvriers serait comme un corps privé d'intelligence. Eh bien ! s'il est la pensée, qu'il se contente de cet honneur et de cette joie. Faut-il, parce qu'on est pensée et esprit, qu'on se gorge de richesses<sup>64</sup> ?

Prémonition ou lucidité ? À quelques décennies de distance, Anatole France porte sur les manœuvres des institutions financières un jugement que notre époque ne récuserait pas :

Nos ministres des finances sont aux ordres des banquiers cosmopolites. Et ce qu'il y a de plus triste, c'est que la France, la France antique libératrice des peuples, n'a souci désormais que de venger, en Europe, les droits des porteurs de titres<sup>65</sup>.

De même, reprenant le thème de la nature animale de l'humain<sup>66</sup>, il condamne sans détours les inclinations bellicistes des peuples :

Il faut que les hommes soient légers et vains (...) pour donner aux actions d'un soldat plus de gloire qu'aux travaux d'un laboureur et pour mettre les ruines de la guerre à plus haut prix que les arts de la paix<sup>67</sup>.

Ce mode d'exposition direct, volontiers impératif, n'appartient pas à la manière habituelle de l'auteur, enclin à se réfugier dans un scepticisme délicat. C'est pourquoi, s'il délaisse habituellement la

63. *Les Dieux ont soif*, t. 4, p. 446.

64. *Monsieur Bergeret à Paris*, t. 3, p. 291.

65. *Le Mannequin d'osier*, t. 2, p. 943.

66. « Les causes principales de la guerre sont les mêmes chez l'homme et chez l'animal, qui luttent l'un et l'autre pour prendre ou conserver la proie ou pour défendre le nid ou la tanière, ou pour jouir d'une compagne » (*Les Opinions de M. Jérôme Coignard*, t. 2, p. 278).

67. *Les Opinions de M. Jérôme Coignard*, t. 2, p. 276.

métaphore<sup>68</sup>, il use d'abondance du paradoxe. En proférant des jugements en apparence absurdes, parce que contraires à l'opinion commune, mais qui se révèlent en dernière analyse pétris de bon sens et de vérité, Anatole France tend à bousculer les préjugés et à susciter une réflexion salutaire.

Les exemples de cette méthode démonstrative sont innombrables et concernent en particulier les réalités religieuses<sup>69</sup>. À propos de sainte Marie l'Égyptienne, qui avait offert son corps à des bateliers pour acquitter le prix du passage sur les eaux, alors qu'elle se rendait sur la tombe de Jésus, il s'exclame :

J'approuve la conduite de cette sainte. Elle est une leçon aux honnêtes femmes, qui s'obstinent avec trop de superbe dans leur altière vertu. Il y a quelque sensualité, si l'on y songe, à donner trop de prix à la chair et à garder avec un soin excessif ce qu'on doit mépriser<sup>70</sup>.

Dans l'exemple cité, la critique s'exerce évidemment à l'égard des femmes pieuses, qui révèlent par leur attitude arrogante leur inclination secrète, mais contrôlée, aux tentations sexuelles<sup>71</sup>. Par ailleurs, la dénonciation des manquements des gouvernants, ou des « honnêtes gens » de façon générale<sup>72</sup>, est comiquement mise en relation avec la pratique des jeux de hasard :

68. On relèvera toutefois cette belle construction métaphorique : « M. Jérôme Coignard était communément d'une mansuétude exemplaire, et il avait coutume de dire qu'il devait cette douceur aux vicissitudes de la vie, la fortune l'ayant traité à la façon de cailloux que la mer polit en les roulant dans son flux et dans son reflux » (*La Rôtisserie de la reine Pédauque*, t. 2, p. 115).

69. *La Rôtisserie de la reine Pédauque* atteste largement cette tendance, comme le confirment ces deux exemples : « Il est à remarquer que les plus grands saints sont des pénitents, et, comme le repentir se proportionne à la faute, c'est dans les plus grands pécheurs que se trouve l'étoffe des plus grands saints » (t. 2, p. 157) et « On ne conçoit pas le sacrilège sans la foi, et le juif qui poignarda la sainte hostie rendit par cela même un sincère hommage à la vérité de la transsubstantiation » (t. 2, p. 99).

70. *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, t. 2, p. 24.

71. Sur ce thème, voir aussi cet exemple : « L'on voit des imprudents qui forniquent avec des femmes laides et mal faites. Ces malheureux, en travaillant de la sorte, risquent fort de perdre leur âme ; car ils pèchent pour pécher, et leur faute laborieuse est pleine de malice » (*Les Opinions de M. Jérôme Coignard*, t. 2, p. 228).

72. « La philosophie induit l'âme à la clémence. Pour ma part, j'absous volontiers les fripons, les coquins et tous les misérables. Et même je ne garde pas rancune aux gens de bien, quoiqu'il y ait beaucoup d'insolence dans leur cas » (*La Rôtisserie de la reine Pédauque*, t. 2, p. 22).

Mais je ne puis me défendre de faire réflexion que les hommes sont plus délicats au jeu que dans les affaires sérieuses et qu'ils mettent la probité dans le trictrac où elle les gêne médiocrement, et ne la mettent pas dans une bataille ou dans un traité de paix, où elle serait importune<sup>73</sup>.

Assez ordinairement, l'analyse des plus banales réalités de la vie sociale permet au romancier de s'élever au rang des spéculations philosophiques souveraines<sup>74</sup>. L'évocation d'une prophétesse donne l'occasion à Maurice Brotteaux des Îlettes de délivrer cette leçon de sagesse :

Il est rare que ceux qui font métier de prédire l'avenir s'enrichissent. On s'aperçoit trop vite de leurs supercheries. Leur imposture les rend haïssables. Mais il faudrait les détester bien davantage s'ils annonçaient vraiment l'avenir. Car la vie d'un homme serait intolérable s'il savait ce qui doit lui arriver. Il découvrirait des maux futurs, dont il souffrirait par avance ; et il ne jouirait plus des biens présents, dont il verrait la fin. L'ignorance est la condition nécessaire du bonheur des hommes<sup>75</sup>.

Parce qu'elle suscite et soutient l'attention du lecteur, la construction du raisonnement par le paradoxe contient une redoutable efficacité et produit des effets comiques avantageux. L'usage de l'oxymoron, appelé parfois *paradoxisme*<sup>76</sup> et qui consiste à associer des termes antinomiques qui n'appartiennent pas à la même catégorie grammaticale, apporte les mêmes avantages conceptuels. Anatole France use peu de ce procédé. Mais un passage de *Monsieur Bergeret à Paris* en fournit une attestation exemplaire :

73. *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, t. 2, p. 109.

74. Chrysos Evelpidi, *Anatole France, critique social. Essai sur les tendances sociales et sur la mission des intellectuels*, Paris, A. Messein, 1932, p. 51-68.

75. *Les Dieux ont soif*, t. 4, p. 471. Dans *Monsieur Bergeret à Paris* (t. 3, p. 289), A. France avait déjà abordé le thème de la prédiction ou de la divination en ces termes : « Ce n'est pas sans raison que les anciens ont considéré le pouvoir de percer l'avenir comme le don le plus funeste que puisse recevoir un homme. S'il nous était possible de voir ce qui viendra, nous n'aurions plus qu'à mourir et peut-être tomberions-nous foudroyés de douleur et d'épouvante. L'avenir, il faut y travailler comme les tisseurs de haute lice travaillent à leurs tapisseries, sans le voir. »

76. Michel Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Collin, 2001, p. 176 et Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires. (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'Éditions, 1977, p. 31.

Je suis pacifique, Monsieur Bergeret. Mais, Dieu merci ! je ne le suis pas comme vous. La paix que je veux n'est pas la vôtre. Vous vous contentez basement de la paix qui nous est imposée aujourd'hui. Nous avons l'âme trop haute pour la supporter sans impatience. Cette paix molle et tranquille, dont vous êtes satisfait, offense cruellement la fierté de nos cœurs. Quand nous serons les maîtres, nous en ferons une autre. Nous ferons une paix terrible, éperonnée et sonore, équestre ! Nous ferons une paix implacable et farouche, une paix menaçante, horrible, flamboyante et digne de nous, grondante, tonnante, fulgurante, qui lancera des éclairs ; une paix qui, plus épouvantable que la plus épouvantable guerre, glacera d'effroi l'univers<sup>77</sup>.

Il n'est pas jusqu'à l'Académie française, dont le romancier sollicitera pourtant les suffrages et qui le recevra solennellement le 20 décembre 1897<sup>78</sup>, qui ne fasse l'objet de sa défiance amusée. Il se divertit à peindre cette prestigieuse assemblée sous les couleurs d'une médiocre inefficacité et ne lui reconnaît pas la supériorité intellectuelle dont on la crédite :

S'il se rencontre, parmi les Quarante, des personnes de plus de politesse que de génie, quel mal y voyez-vous ? La médiocrité triomphe à l'Académie. Où ne triomphe-t-elle pas ? La voyez-vous moins puissante dans les Parlements et dans les Conseils de la Couronne, où, sans doute, elle est moins à sa place ? Faut-il donc être un homme rare pour travailler à un dictionnaire qui veut régler l'usage et qui ne peut que le suivre<sup>79</sup> ?

Armé de son scepticisme dévastateur, il juge non sans sévérité les erreurs inévitables de la cooptation académique, pour en souligner toutefois les effets positifs :

Les mauvais choix sont nécessaires à l'existence de cette assemblée. Si elle ne faisait pas, dans ses élections, la part de la faiblesse et de l'erreur, si elle ne se donnait pas quelquefois l'air de prendre au hasard, elle se rendrait si haïssable qu'elle ne pourrait plus vivre. Elle serait dans la République des lettres

77. *Monsieur Bergeret à Paris*, t. 3, p. 323.

78. L'Académie n'a pas manifesté trop de rancune à l'égard de ses impertinences. Les propos pour le moins irrévérents qu'il publie dans *L'Écho de Paris* en 1893 et qui seront réunis en volume à la fin de cette même année ne le détourneront pas de se livrer, deux ans plus tard, aux traditionnelles « visites », ni d'être élu, le 23 janvier 1896, au fauteuil de Ferdinand de Lesseps (J. Suffel, *Anatole France par lui-même*, p. 180). Sur l'ensemble de la question relative à cette élection, voir *Les Cahiers franciens*, 2, 1975, 59 p. et 4, 1979, 47 p.

79. *Les Opinions de M. Jérôme Coignard*, t. 2, p. 285.



comme un tribunal au milieu de condamnés. Infaillible, elle serait odieuse<sup>80</sup>.

Au moment où nous serons, dans notre propre Compagnie, appelés à élire nos nouveaux confrères, nos nouvelles consœurs, nous nous rappellerons sans doute ce propos d'Anatole France, qui n'est pas inspiré par un quelconque cynisme, mais par une clairvoyance dubitative, et toujours souriante.



# Roberto Juarroz entre réalité et verticalité. Un exercice d'admiration

Communication de M. Yves Namur  
à la séance mensuelle du 13 avril 2013

*À la mémoire de Fernand Verhesen.*

Voilà bien un exercice étrange, difficile voire frustrant que celui de l'admiration ! Qui plus est, admiration déclinée au singulier !

C'était là pourtant, chères consœurs, chers confrères, l'objet d'une demande récente que m'adressait *Le Carnet et les Instants*. Un exercice auquel je me suis soumis de bonne grâce et, je l'avoue, avec un plaisir certain... même s'il me fallait dans le même temps laisser de côté certaines figures pour lesquelles j'éprouvais aussi, et depuis longtemps, une véritable admiration.

J'ai souhaité approfondir aujourd'hui ce billet qui devait répondre à certaines limitations lors de sa publication, parce que l'un des nôtres, Fernand Verhesen, n'avait — à ma connaissance — guère évoqué, devant ses confrères de l'Académie, la figure de Roberto Juarroz qui, pourtant, l'avait accompagné durant toute sa vie. Je n'ai trouvé dans les *Propositions* de Verhesen que quelques pages consacrées à ce poète d'Argentine, des notes éparpillées et datées de 1962, 1965 ou 1989. Il en dira aussi quelques mots lors de la séance mensuelle du 13 juin 1998, une communication intitulée « À la lisière des mots : traduire un poème ? », une intervention où il sera essentiellement question de son métier ou, plus exactement, de sa passion de traducteur.

Mais revenons à notre exercice d'admiration.

Comment choisir son admiration, préférer plutôt l'une que l'autre ? Car ils sont nombreux ceux à qui je suis redevable, ceux qui m'ont fait, ceux auprès desquels j'ai puisé pour construire, vaille que vaille, un semblant d'être. Parce qu'on ne peut envisager, j'en suis intimement convaincu, une œuvre, fût-elle poétique, que sur les seules ruines de quelques modèles ou maîtres que le temps nous aura donné de connaître, étudier ou parfois même rencontrer.

Ainsi, ceux à qui je suis personnellement redevable — mais la liste pourrait être bien plus longue — sont-ils d'abord des Edmond Jabès, Roberto Juarroz, Paul Celan ou Rainer Maria Rilke. À ceux-ci, il me faudrait impérativement ajouter Cécile et André Miguel, qui furent mes initiateurs et mes guides, dans cette maison de Ligny que j'ai fréquentée depuis mes dix-huit ans, comme l'ont fréquentée des Hubin, Verheggen ou Crickillon. Sans les Miguel, Dieu sait si j'aurais approché si tôt ces auteurs auprès desquels je trouve aujourd'hui encore force et réconfort.

Mais puisqu'il fallait impérativement choisir, c'est avec Roberto Juarroz que je fis mon exercice d'admiration, me permettant au passage l'une ou l'autre réflexion sur la poésie.

Roberto Juarroz est né le 5 octobre 1925 à Coronel Dorrego, dans la province de Buenos Aires (Argentine) et il est décédé à Buenos Aires le 5 mars 1995.

Il vivait à Temperley, dans la banlieue de Buenos Aires où j'ai pu le rencontrer par deux fois. De 1958 à 1965, Juarroz a dirigé la revue *Poesia-Poesia*. Entre 1971 et 1984, on le retrouve comme directeur du département de bibliothéologie de la Faculté de philosophie et lettres de Buenos Aires. Il a, à ce titre et comme expert de l'Unesco, voyagé dans la plupart des pays de l'Amérique latine et en Europe.

J'ai eu le privilège immense de croiser Roberto Juarroz, et ce à plusieurs reprises. D'abord furtivement, à Paris, il était accompagné de Michel Camus, son éditeur (qui deviendrait bientôt le mien), puis une semaine durant à Marseille. C'était en 1992, à l'occasion de la remise du prix Jean Malrieu étranger (j'y recevais, quant à moi, le Malrieu français) qu'il partageait alors avec le poète portugais António Ramos Rosa (qui, je le dis de façon confidentielle, avait fait expressément le voyage de Lisbonne à Marseille, il me l'a confié un soir, espérant croiser ainsi son vieil ami et correspondant, Fernand Verhesen, traducteur de Juarroz, mais c'était sans compter les membres d'un jury qui avaient préféré un autre traducteur de l'œuvre de Juarroz, Roger Munier !). J'y retrouvais donc Juarroz

dont je venais de publier, au Taillis Pré, une large partie de la *Onzième poésie verticale* traduite par Fernand Verhesen et Rosa dont je venais aussi de faire paraître *Trois leçons matérielles*. Une semaine à déambuler tous trois dans Marseille, une semaine à lire en compagnie de ces maîtres, c'était là le plus beau cadeau qu'on puisse faire à un jeune poète, croyez-moi ! Juarroz recevra quelques mois plus tard le Grand Prix de la Biennale Internationale de Poésie (1992) à Liège. Deux autres rencontres suivirent : à Buenos Aires, où j'ai séjourné plusieurs semaines, et aussi à Temperley, dans la maison de Laura Cerrato et Roberto. Dans toutes ces rencontres, j'étais accompagné de Silvia Vainberg, poétesse argentine. Celle-là même dont je n'ai jamais oublié cette phrase éclairante qui évoque pour moi la seule poésie qui tienne : « Entrevoir, écrivait-elle, l'altitude d'où personne ne regarde. » N'est-ce pas là une belle approche, une belle manière de parler de la poésie ? Mes rencontres avec Roberto Juarroz furent facilitées par sa présence et une connaissance bien meilleure que la mienne de la langue espagnole. Nous avons, lors de notre dernier voyage en Argentine, rencontré Laura et Roberto dans un bâtiment de l'université où Laura enseignait, un cours sur Samuel Beckett dont elle est une grande spécialiste. Ce fut, hélas, notre dernière rencontre, notre dernière conversation avec un Roberto Juarroz déjà malade et qui devait décéder quelques mois plus tard.

Roberto Juarroz est l'auteur d'une œuvre qui porte comme seul titre, *Poésie verticale*, précédé d'un chiffre, *Première poésie verticale*, *Deuxième*, *Troisième*, etc. Il y a ainsi, à ce jour, (et je ne pense pas qu'il y en aura d'autres) quinze poésies verticales publiées dont la dernière est parue en 2002 chez José Corti. « Cette insistance dans l'anonyme a un sens, écrit Roger Munier. La parole poétique prend ici naissance dans le sans-nom, sans-visage et s'y attache obstinément. »

Voici, pour vous familiariser avec cette œuvre, un poème de la *Première poésie verticale* et le dernier poème publié, celui de la *Quinzième poésie verticale* :

Je pense qu'en ce moment  
il n'est peut-être personne au monde qui pense à moi,  
que moi seul je me pense,  
et que si je mourais maintenant,  
personne, pas même moi, ne me penserait.

Et voici que commence l'abîme,  
comme lorsque je m'endors.  
Je suis mon propre appui et je m'en prive.  
Je contribue à tapisser d'absence toute chose.

C'est peut-être pour cela  
que penser à un homme  
revient à le sauver.

(*Poésie verticale I à IV*, Le Talus d'Approche, 1995,  
Choix et traduction de Fernand Verhesen)

Additionner est affaire de soustractions.  
Le plus démentit le moins,  
mais aussi le plus.

Une arithmétique flottante  
retient en gage tous les résultats.

C'est ainsi que deux mains parfois  
sont une seule main  
qui n'en serre aucune.

Additionner est un raccourci  
vers la soustraction cachée à l'affût.

(*Quinzième poésie verticale*, José Corti, 2002,  
traduction de Jacques Ancet)

La *Première poésie verticale* paraîtra à Buenos Aires en 1958, et ce à compte d'auteur comme les trois verticales suivantes. La *Troisième poésie verticale* sera quant à elle préfacée par son compatriote Julio Cortazar qui, à son propos, parlait déjà « d'inventeur d'être ». Il lui faudra cependant attendre longtemps, une vingtaine d'années, pour enfin trouver un éditeur argentin digne de ce nom, ce sera Carlos Lohlé, qui publiera en 1978 une anthologie des poèmes de Juarroz. (Un autre poète argentin, Antonio Porchia, l'auteur des *Voix abandonnées* que Fernand Verhesen traduira aussi, a connu semblable désintérêt pour son œuvre. Dans le cas de Juarroz on peut se demander si son attitude « apolitique », dans ce pays tantôt gouverné par les dictateurs, tantôt par les intellectuels de gauche, n'est pas en partie responsable de sa mise à l'écart, lui que d'aucuns, comme Char, Jaccottet, Paz ou Cortazar considéraient comme un « vrai et grand poète ». À cela s'ajoute probablement aussi le fait que la poésie de Juarroz est une poésie « pensante », à cent lieues des modes littéraires.) Curieusement, l'œuvre de Roberto Juarroz semble avoir touché plus rapidement le monde francophone. Ainsi, Fernand Verhesen, cet infatigable passeur, fut-il son premier traducteur en français (aussitôt suivi par Roger Caillois et Munier) et son premier éditeur en Europe. (La toute première publication en français le fut en mars 1962 dans le *Journal des Poètes*, à l'initiative de Fernand Verhesen.) Les premières verticales paraîtront aux Éditions du Cormier, de 1962 à 1972. Roger Munier, autre proche et

traducteur de Juarroz, fera paraître un large choix de poèmes dans la collection « L'espace intérieur » des Éditions Fayard, en 1980. Plusieurs verticales parurent à l'enseigne des Lettres vives de Michel Camus et Claire Tiévant. En 1995, j'aurai aussi le privilège de faire rééditer les quatre premières verticales au Talus d'Approche. Au Taillis Pré, nous avons aussi publié, en 1985, trente poèmes de la *Onzième poésie verticale*, choisis, traduits et présentés par Fernand Verhesen. La *Douzième verticale* est parue dans la collection « Orphée » des Éditions La Différence et les dernières verticales chez José Corti, avec des traductions de Roger Munier, Silvia Baron Supervielle et Jacques Ancet.

Fernand Verhesen, qui préfaçait la réédition au Talus d'Approche des quatre premières verticales, écrivait que le poème de Juarroz « ne se prête nullement à être promoteur de vérité(s), il est au contraire producteur du réel (dans l'acception de René Char : la connaissance productive de Réel). J'emploie ce terme, ajoute Verhesen, pour désigner la signification induite de la réalité donnée, de l'être, toujours à découvrir, à comprendre, à inventer éventuellement par le truchement d'hypothèses (les "peut-être", les "sans doute" très significatifs), destinées à sonder, par une suite d'approches aussi précises que possible, les réalités promues au Réel ».

La poésie de Roberto Juarroz est une poésie métaphysique par les thèmes fondamentaux dont elle traite. Une poésie construite, quasi sur un modèle mathématique, avec de nombreuses propositions que le poète ne semble pas imposer formellement : hypothèse, thèse, antithèse voire contradiction. Une poésie constamment interrogative même si son auteur emploie relativement peu ce signe de ponctuation, c'est aussi une poésie qui semble échapper à la simple raison mais s'ouvre plutôt aux multiples possibles. Ainsi, ce fragment du texte XV de la *Douzième poésie verticale* :

Chercher une chose  
c'est toujours en trouver une autre.  
Ainsi, pour trouver certaine chose,  
il faut chercher ce qu'elle n'est pas.  
Chercher l'oiseau pour trouver la rose,  
chercher l'amour pour trouver l'exil,  
chercher le rien pour découvrir un homme,  
aller vers l'arrière pour aller vers l'avant.

(*Douzième poésie verticale*, La Différence, 1993,  
traduction de Fernand Verhesen)

La poésie de Roberto Juarroz s'inscrit souvent dans un espace, celui qui sépare les choses et leurs contraires, la présence et l'absence, et un troisième espace. C'est ce que l'on a appelé, à son propos, le tiers

secrètement inclus, lieu de prédilection du poème (son noyau) mais nous reviendrons un peu plus tard sur cette notion, si vous le voulez bien.

Une chose encore dont j'aurai été le témoin à plusieurs reprises : il faut avoir écouté Roberto Juarroz lire ses poèmes ou plus exactement les marteler (joignant le geste à la parole) avec une extrême conviction pour ajouter encore du sens au sens du poème.

Juarroz aura également laissé quelques livres plus théoriques, ce sont *Fidélité à l'éclair* (Lettres Vives), *Poésie et réalité* (Lettres Vives), *Poésie et Création* (Éditions Unes) ou les *Fragments verticaux* (Corti).

Mais revenons un instant à ces « verticales » et au sens à donner précisément à ce terme « verticale ».

Juarroz a abordé ce sujet dans *Fidélité à l'éclair*, un livre de conversations avec Daniel Gonzales Dueñas et Alejandro Toledo. Un livre qui s'ouvre d'emblée sur cette question : quel est le sens de la verticalité dans votre poésie ? Il y répond en évoquant d'abord son expérience de la lecture des poètes dans sa jeunesse, une lecture attentive où lui apparaissait déjà que « même chez les grands poètes, il y avait des zones plus faibles, un peu lâches, des zones qu'on pouvait remplacer, laisser de côté. Je trouvais, ajoutait-il, chez de nombreux auteurs (et aujourd'hui dans la majeure partie de la poésie), des passages où la description, l'anecdote ou l'effusion sentimentale dévoraient la poésie. Alors, j'ai commencé à éprouver la nostalgie d'une aventure qui serait la recherche d'une poésie plus dense, où chaque élément serait comme quelque chose d'irremplaçable, où déplacer une virgule, changer un mot de place ou un blanc serait une catastrophe... une poésie qui ne se limiterait pas à cultiver l'atmosphère, les réactions sentimentales, mais qui aurait (qui oserait avoir) la possibilité d'unifier une fois pour toutes ce qui a été si absurdement séparé : la pensée et l'émotion ».

La « verticalité » de Juarroz, c'est donc, en quelque sorte, de la « transcendance » au sens même où Kant l'entendait, c'est-à-dire au-delà de toute expérience possible ou, comme le dit la phénoménologie, la conscience de quelque chose qui se dépasse. Ainsi écrit-il dans les *Fragments verticaux* :

Concevoir une poésie sans transcendance, c'est placer la poésie hors de la réalité, tomber dans l'abstraction. Rien ne peut ne pas aller au-delà de soi-même. Ce qui ne se transcende pas et se réduit uniquement à soi est destiné à périr. La poésie est transcendance à son plus haut niveau, en se projetant de tous



côtés, et en faisant que tout, dans sa vision, se projette vers autre chose.

(« Fragment vertical 147 », *Fragments verticaux*,  
José Corti, 1993, traduction de Silvia Baron Supervielle)

Pour Juarroz, si la poésie est faite de réalités, il lui faut aussi ouvrir cette réalité, « la projeter dans une dimension plus vaste ». La notion même de verticalité suppose, comme le précisera Juarroz « qu'on traverse, qu'on brise, qu'on aille au-delà de la dimension plate, stéréotypée, conventionnelle et qu'on cherche autre chose ». Cette notion, on la retrouve dès l'épigraphe de la *Première verticale* :

Aller vers le haut n'est rien qu'un peu plus court ou un peu plus long que d'aller vers le bas.

Un poème de cette même *Première verticale* évoque aussi cette notion de verticalité :

Il y a des vêtements qui durent plus que l'amour.  
Il y a des vêtements qui commencent avec la mort  
et font le tour du monde  
et de deux mondes.

Il y a des vêtements qui au lieu de s'user  
deviennent de plus en plus neufs.

Il y a des vêtements pour se dévêtir.

Il y a des vêtements verticaux.

La chute de l'homme  
les met debout.

(*Poésie verticale I à IV*, Le Talus d'approche, 1995,  
traduction de Fernand Verhesen)

Si nous pensons tout naturellement « verticalité » — c'est mon cas — dans le sens de « mouvement vers le haut », il faut avouer qu'un Roger Munier, avec raison, évoque plutôt un mouvement vers le bas et le poème que nous venons de lire renforce cette idée-là. Dans un choix de poèmes qui paraît au Seuil en 2006, Munier se sert d'ailleurs de la définition de « vertical » selon Littré pour argumenter. « Ligne verticale, celle que suivent les corps qui tombent. » La verticalité, ajoute-il « est d'abord une chute — ou du moins suit la direction d'une chute. » La verticalité du Juarroz

devrait donc se comprendre comme étant une recherche dans les profondeurs, « il cherche, dit Munier, cette profondeur où s'enracine l'énigme des choses, tout l'inconnaissable du connu où nous vivons, l'étrangeté à certaines heures insoutenable d'exister, la mort ». Ce n'est d'ailleurs rien d'autre que ce que dit aussi le poète Salah Stétié dans son essai *Ur en Poésie*. « La poésie, écrit-il, est liée consubstantiellement à la mort. De la nuit à la nuit court le frémissement — la vibration du dit. » La *Onzième verticale* contient un poème qui éclaire merveilleusement cette idée de recherche dans les profondeurs, « une archéologie des sources » comme l'écrit Juarroz :

Il faut creuser les sources.

Il faut creuser les sources  
et trouver celles qui sont par-dessous.

Il faut creuser chaque pas  
et puis la trace de chaque pas.

Il faut creuser chaque parole  
et l'absence qu'entraîne chaque parole.

Il faut creuser chaque songe  
comme si c'était un continent.

Il faut creuser le monde  
jusqu'à ce qu'il soit une seule excavation.

Il faut découvrir les sources  
qui furent enterrées jadis,  
peut-être dès l'origine.

Il faut fonder une nouvelle archéologie :  
l'archéologie des sources,  
l'archéologie totale.

(*Onzième poésie verticale*, Le Taillis pré, 1992,  
traduction de Fernand Verhesen)

Dès la *Première verticale* le ton est donné, et il en sera ainsi tout au long des quinze verticales. Une pensée, certes ordonnée — il apparaît d'ailleurs que les poèmes de Juarroz répondent à un canevas géométrique assez constant, avec une donnée, son contraire et leurs envers — mais une pensée qui conserve cette possibilité extrême d'ouverture, voire d'infini. Cette poésie, écrit Roger Munier dans la revue *Spirale*, « ira vers le fond, dans un mouvement propre à atteindre la face cachée des choses et parfois leur abîme ». Roberto Juarroz se plaît donc à opposer les contraires et on ne peut pas ici évoquer la dialectique de Juarroz sans évoquer, me semble-t-il, un Héraclite d'Ephèse dont je citerai simplement le fragment 8 :

« Ce qui s'oppose s'accorde ; de ce qui diffère résulte la plus belle harmonie ; tout devient par discorde. » J'ai souvent cité un poème de la *Douzième poésie verticale* parce qu'il contient une réflexion philosophique telle qu'on ne peut qu'être subjugué — en tout cas moi je le suis — par cette idée et cette ouverture de l'esprit :

Certaines lumières éteintes  
éclairent plus  
que les lumières allumées.

Il y a des lieux où il ne faut pas  
que quelque chose soit allumé pour y voir clair.  
De plus il y a des choses  
qui s'éclairent mieux toutes lumières éteintes,  
comme certaines strates obliques de l'homme...

(*Douzième poésie verticale*, La Différence, 1993,  
traduction de Fernand Verhesen)

On le voit donc clairement : la dialectique de Juarroz consiste à vider les choses de leur contenu et du sens habituel qu'elles ont pour laisser place à un espace nouveau que justement la poésie seule pourrait habiter.

Quant à la langue de Juarroz, il s'agit toujours d'une langue claire, limpide, sans guère de mots autres que ceux du quotidien mais qui nous portent dans une dimension nouvelle.

À ce propos, Michel Camus des Lettres Vives, le principal éditeur de Juarroz durant son vivant (il y aura par la suite José Corti), a introduit dans sa préface à la *Douzième poésie verticale*, une notion intéressante qui est celle du « tiers secrètement inclus », ce que le physicien Basarab Nicolescu appelait « la troisième dimension ». La poésie de Juarroz se situe exactement là : ni de ce monde, ni de l'autre monde, un espace hors des espaces conventionnels où d'innombrables possibilités sont offertes aux hommes. « Tout se passe, écrit Camus, comme si la poésie retournait la vue et les choses, comme si la poésie les renversait pour découvrir, non pas l'envers de l'endroit, mais l'envers de l'envers (qui n'est pas l'endroit). » On le devine, cette pensée est proche de la pensée zen. À propos d'une définition éventuelle de la poésie qu'on lui demandait, Juarroz répondit justement par une anecdote de la tradition du bouddhisme Zen, un Kôan attribuée à Basho et que je vous cite : « J'ai expliqué le Zen au cours de toute ma vie, confessait un jour Basho, et, cependant, je n'ai jamais su le comprendre. Mais, lui dit son interlocuteur, comment pouvez-vous expliquer quelque chose que vous ne comprenez pas ? Oh, s'exclama Basho, dois-je aussi vous expliquer cela ? »

La poésie, on le sait, échappe aux définitions les plus savantes, tout au plus peut-on dire qu'il a avec la poésie, du son et du sens (en principe !). Jorge Luis Borges, son compatriote, a donné dans ses Dialogues avec Osvaldo Ferrari, une réponse assez semblable à celle de Juarroz lorsqu'on lui demandait à quoi servait la poésie. « La semaine dernière, répondit-il, deux personnes m'ont posé la même question : “ À quoi sert la poésie ? ” Je leur ai répondu : “ Mais, à quoi sert la mort ? À quoi sert l'arôme du café ? À quoi sert l'univers ? À quoi est-ce que je sers, moi ? À quoi servons-nous ? ” Il est vraiment étrange qu'on vous demande des choses pareilles. »

Juarroz écrira cependant, dès la première page de *Poésie et Réalité*, que « la poésie est une tentative risquée et visionnaire d'accéder à un espace qui a toujours préoccupé l'homme : l'espace de l'impossible, qui parfois semble aussi l'espace de l'indicible. » Comme quoi les tentations sont grandes de définir malgré tout un art qui se voudrait au-delà de toutes définitions !

Une parenthèse : j'évoquais il y un instant la personne de Basarab Nicolescu, un physicien théoricien du CNRS qui préside le Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires (CIRET) et auteur, entre autres titres, aux Éditions du Rocher des *Théorèmes Poétiques* ou du manifeste *La Transdisciplinarité*. Roberto Juarroz et Michel Camus participaient à ces travaux-là sur la transdisciplinarité et ils se rencontrèrent tous lors du premier congrès mondial de la Transdisciplinarité (1994) au couvent d'Arrabida au Portugal. L'attitude de notre confrère Fernand Verhesen (et je puis en témoigner) changea quelque peu à l'égard de son ami Juarroz, tant Basarab Nicolescu lui paraissait être un fumiste, la transdisciplinarité douteuse, Camus et Juarroz égarés au cœur de ce mouvement-là.

Mais revenons à Juarroz et à sa poésie, celle-là même qu'un André Velter, par exemple, disait être « un chemin d'éveil » et à une notion essentielle pour Juarroz, celle de la réalité. *Poésie et Réalité*, un essai paru chez Lettres Vives en 1987, aborde cette question essentielle dans l'œuvre de Juarroz et il apparaît clairement, pour l'auteur, qu'une relation étroite existe entre la poésie et la réalité dans la mesure où, selon Juarroz, « la première condition de toute poésie digne de ce nom est une rupture : ouvrir l'échelle du réel ». Rien d'autre, en fait que ce que disait aussi le peintre Paul Klee : « le visible n'est qu'un exemple du réel ». Il appartient ou plutôt il appartiendrait donc à la poésie de créer plus de réalité, « d'ajouter du réel au réel ». Le poète, et en l'occurrence Roberto Juarroz, est l'un de ceux, comme l'homme de sciences par ailleurs, qui a charge d'ouvrir, de « donner à voir » selon l'expression même de Paul Éluard.

La poésie de Roberto Juarroz est entièrement fondée sur cette acceptation-là. Ainsi le poète est-il celui qui peut ouvrir à plus de réel(s) ou à plus de réalité(s). « Je vis le poème, écrivait d'ailleurs Juarroz, comme une explosion d'être par-dessous le langage »

Pierre Reverdy a également parlé de cette chose. « Le poète, écrit-il dans *Cette émotion appelée poésie*, le poète est un transformateur de puissances — la poésie, c'est du réel humanisé, transformé, comme la lumière électrique est la transformation d'une énergie redoutable et meurtrière à trop haute tension. Au réel vrai le poète substitue le réel imaginaire. »

Évoquer la figure de Roberto Juarroz et mon admiration pour cette œuvre-là, vous l'aurez compris, c'était rendre hommage à une pensée dont je suis redevable. C'était aussi, en filigrane, rendre hommage à notre confrère, Fernand Verhesen, l'un de ses meilleurs traducteurs. C'était aussi évoquer avec vous cet art de l'impossible qu'est la poésie. « Une recherche constante de l'autre côté des choses, du caché, de l'envers, du non-apparent, de ce qui semblait ne pas être, disait Juarroz. »

Et au moment de prendre congé, je ne peux résister — malicieusement — à vous lire cette réflexion de Juarroz, extraite des *Fragments verticaux* et que voici :

Entre celui qui donne et celui qui reçoit, entre celui qui parle et celui qui écoute, il y a une éternité inconsolable. Le poète le sait.

Le poète, mes chères consœurs, mes chers confrères, le sait bien, parce qu'il habite souvent cette éternité inconsolable où, bon gré mal gré, on l'a, semble-t-il, définitivement placé !



# Verdi et Wagner, le double centenaire

Communication de M. Jacques De Decker  
à la séance mensuelle du 8 juin 2013

L'occasion est rare, dans l'histoire de l'art, de fêter la même année deux artistes qui dominent leur spécialité comme le font Verdi et Wagner. Ils sont les deux compositeurs d'opéras les plus joués, avec Mozart, qui se distingue d'eux par sa singularité d'être un touche-à-tout que nos deux jubilaires ne sont pas. Ils ont sans doute composé d'autres choses que des opéras, mais ces œuvres annexes ne sont pas aussi importantes que dans le cas du divin Wolfgang, qui excellait dans toutes les spécialités, en pentathlonien de la musique qu'il était. Verdi et Wagner sont des spécialistes d'une discipline, l'art lyrique, qu'ils dominent ensemble, depuis leurs latinité et germanité d'origine. Ce contraste a fait dire à un directeur d'opéra belge, celui d'Anvers pour (presque) ne pas le nommer, qu'il comparait l'un à un plat de *spaghetti al vongole*, l'autre à une saucisse avec choucroute. Les métaphores en disent long sur le classement qu'il établit entre les deux. Et j'ai pu, lorsque j'écrivais ma biographie de Wagner, constater que cette comparaison brûlait les lèvres de beaucoup d'interlocuteurs. Verdi, nettement, est le *good guy*, Wagner le *bad guy* en tête du classement. La dichotomie qu'ils incarnent est comparable à celles qui, pour leurs adeptes respectifs, distinguent les Beatles et les Rolling Stones, Tintin et Spirou. Les plus sages diront qu'ils ne sont pas comparables. On est cependant amenés à le faire parce qu'il se trouve qu'ils sont de parfaits contemporains dans des pays différents mais tous deux agités par des convulsions politiques. Hasard du calendrier qui aurait pu, à quelques mois près, être à la base, il n'y a guère, d'un choc philosophique entre deux géants de la philosophie du XVIII<sup>e</sup>,

à savoir Rousseau et Diderot. Cet affrontement nous a été épargné de justesse. Mais pour ce qui est de Wagner et Verdi, on n'y échappe pas.

L'année 1813 les a vus naître. Wagner est mort le premier. Il sera donné au second d'atteindre la fin de son siècle. Ils ont l'un et l'autre été mêlés au destin de leur pays, c'est certain, mais dans des rôles très contrastés. Verdi fut l'artiste-roi de sa patrie, fêté partout, dans chaque ville, qui associa aux principales d'entre elles les créations des sommets de son œuvre. Il n'en fit découvrir que trois hors de ses frontières, mais par choix délibéré, et dans les plus brillantes circonstances : à Saint-Pétersbourg, au Caire et à Paris. Wagner fut chassé de sa nation, interdit d'y revenir pendant plus d'une décennie, et ensuite toujours en butte aux contraintes et aux conformismes auxquels il ne voulait pas se plier. Du coup, Verdi fut un réformateur, comme tous les grands artistes, qui ne laissent jamais leur discipline dans l'état où ils l'ont trouvée. Mais Wagner, lui, fut à bien des égards un révolutionnaire, qui devint de ce fait un jalon incontournable dans l'évolution de son esthétique. Il y a un avant et un après Wagner, on ne composera plus après lui comme on l'avait fait avant. Verdi ne représente pas une telle césure, même si son œuvre est un chapelet de chefs-d'œuvre. Mais chacun de ses opéras est plus une transition qu'une rupture. Verdi est un homme-lien, un prodigieux transformateur. Il glisse d'une œuvre à l'autre, il transforme des œuvres existantes, en s'appuyant souvent sur des maîtres incontestables, sur les épaules desquels il s'installe pour réaliser ses ouvrages, dont certains transcendent le matériau dont il est parti. Il laisse des géants lui faire la courte échelle, et le résultat est saisissant. Shakespeare, Schiller, Hugo lui servent d'entraîneurs, et quelquefois il rend leurs écrits plus insubmersibles encore. C'est le cas d'Hugo, bien sûr, puisque *Hernani* et *Rigoletto* sont plus souvent joués que les pièces dont il est parti. On pourrait même se demander si Schiller n'échappe pas, grâce à lui, à l'oubli menaçant dont il pâtit hors d'Allemagne. Seul le grand Will résiste à cet étrange processus. *Macbeth* et *Othello* sont toujours aussi vivaces même sans la musique dont il les gratifia. Une seule singularité : son *Falstaff* est comme un prolongement de la créativité shakespearienne, puisque cette fois, il procéda comme Welles le fit au cinéma. Il fit du personnage un premier rôle, il magnifia le comparse que Shakespeare avait laissé courir à travers ses œuvres comme le furet, et grâce à lui, il prend sa pleine dimension. Les *Joyeuses Commères de Windsor*, dès lors, nous laissent une impression d'insuffisance. Il nous a donné le goût de ce personnage inouï auquel Shakespeare n'avait pas rendu justice. Du coup, lorsqu'il nous paraît tel que Shakespeare l'a dépeint, on a comme un goût de trop peu...



*Falstaff*, qui est un miracle, qui est aussi sa seule comédie et en quelque sorte son testament, est à rapprocher de cette unique exception drolatique à laquelle Wagner se soit consacré, *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*. Voilà un point de rapprochement entre les deux œuvres, sur un thème commun, celui du décalage entre les atteintes de l'âge et l'éternelle jeunesse de l'esprit, un drame que l'un et l'autre créateur ont éprouvé dans leur chair. La singularité, c'est que *Falstaff*, dont la genèse demande trois années, alors que certains opéras avaient été bouclés en quelques mois, est une œuvre testamentaire. Elle achève une série d'une trentaine d'ouvrages, une des plus fécondes du répertoire, en ouvrant une voie originale que Verdi n'eut pas le loisir d'emprunter. On peut se demander pourquoi il a dû attendre d'être octogénaire pour faire ce grand pas.

La réponse est simple : c'est parce qu'il ne le fit pas seul. Verdi n'est pas un créateur solitaire. Il est exceptionnel, insistons-y, qu'un compositeur d'opéra le soit. L'opéra est une entreprise gigantesque, il est l'art composite par excellence. Il suppose la coalition d'artistes les plus divers. Il est, selon l'expression forgée par Wagner, un *Gesamtkunstwerk*. Il l'est même devenu de plus en plus, parce que la mise en scène et la scénographie n'ont cessé de se perfectionner. En tout cas, il nécessite par la force des choses que deux artisans au moins réunissent leurs efforts : un musicien et un écrivain, qu'on appelle, en l'occurrence, un librettiste. Un créateur qui sache ajuster les notes et un préposé aux mots. Longtemps, ce dernier était tenu pour essentiel : un Métastase, auteur prolifique, que Mozart mais aussi beaucoup d'autres ont mis en musique, était une vedette de son temps. Aujourd'hui, on ne le mentionne que pour mémoire. C'est souvent le cas, à quelques exceptions près, la plus célèbre étant Lorenzo da Ponte, qui fournit à Mozart les arguments des *Noce*, de *Don Giovanni* et de *Così*. Plus récemment, une association s'est imposée, de deux créateurs dont la rencontre paraît providentielle : Richard Strauss et Hugo von Hofmannsthal. Mais c'est bien la seule que l'on évoque pour illustrer qu'il y a des alliages qui n'ont rien de conjoncturel.

L'exception de *Falstaff* est due à une rencontre de cette qualité. Comme s'il avait fallu à Verdi toute une vie pour finir par rencontrer un collaborateur de la trempe qu'il lui fallait. Il se nomme Arrigo Boito, il est son cadet de trente ans, et il le connaît depuis belle lurette, puisque dans les années 1860, alors que Verdi était déjà auréolé de la gloire de *La Traviata* et du *Trouvère*, Boito l'avait ridiculisé dans un poème satirique qui l'avait profondément vexé. Boito devait avoir été choqué par *Macbeth*, et probablement déçu par le travail dramaturgique de Piave, qui n'avait pas accompagné Verdi dans l'écriture de moins de dix opéras. L'attaque était si vive qu'il fallut le talent diplomatique de l'éditeur Ricordi pour réconci-

lier les deux hommes. Boito est un surdoué. Il est un écrivain doublé d'un musicien. On lui doit un opéra, *Méphistophélès*, qui laisse deviner le compositeur qu'il aurait pu être s'il s'était obstiné dans cette voie. Mais la rencontre avec celui qu'il avait vilipendé deux décennies plus tôt le détermina à se concentrer sur son talent littéraire et à se vouer à Verdi qu'il accompagna de son amitié au cours de ses vingt dernières années. Leur rencontre ne fit pas l'unanimité. Certains déplorèrent l'intellectualisme qui imprégna les deux derniers ouvrages de Verdi. Mais le jugement dominant de la postérité fut de considérer *Otello* et *Falstaff* non seulement comme les sommets de l'œuvre verdienne, mais de tout l'apport de l'Italie au genre de l'opéra.

Dans *Otello*, Boito cherche son inspiration aux meilleures sources à sa disposition. Il se laisse inspirer par les analyses de l'œuvre par Schlegel et, n'ayant pas accès au texte original, se fonde sur la traduction de François-Victor Hugo. C'est cette maturité dans l'approche qui confère aux deux derniers ouvrages de Verdi une densité et une intensité moins évidentes auparavant. Dans *Otello*, ils mettent l'accent sur le personnage de Jago, au point même d'envisager de rebaptiser l'œuvre du nom de l'esprit pervers qui mène Othello à sa perte. On constate dans cette hypothèse, qui ne fut finalement pas suivie, une indépendance consciente prise à l'égard de l'œuvre-source, et qui n'est pas due à une superficialité dans l'approche, mais dans son contraire. C'est l'apport décisif de Boito, seul écrivain à part entière qui ait accompagné Verdi (il est aussi romancier, porté à l'écran par Luchino Visconti), et permet à l'œuvre de se conclure magistralement.

Avant cette rencontre décisive, il y en avait eu diverses, mais surtout celle de Francesco Maria Piave, un Vénitien de trois ans l'aîné de Verdi, à qui l'on doit non moins de dix collaborations, depuis *Hernani* de 1843, jusqu'à *La Forza del Destino* en 1862, en passant notamment par *Attila*, *Macbeth*, *Le Corsaire*, *Rigoletto*, *La Traviata* et *Simon Boccanegra*. Si Piave l'accompagna si fidèlement, c'est parce qu'il passait pour très conciliant et se pliait à toutes les injonctions de Verdi, en particulier son exigence que l'ensemble du livret soit écrit avant qu'il n'entame la composition. L'usage ne semblait pas tellement répandu en Italie lorsque Verdi l'imposa. Un autre principe qu'il ne cessa de marteler était que le texte devait être aussi concis que possible. On le voit, l'attitude de Verdi est de considérer le librettiste comme le subalterne du compositeur, et certainement pas son égal. Quitte à exiger de lui l'impossible. Lors de la mise en chantier de *Macbeth*, il enjoignait Piave de lui fournir un texte à la fois « extravagant, original, bref et sublime ». Piave n'avait qu'à s'exécuter avec cette feuille de route.

Sa tâche était d'autant plus délicate que c'était son texte qui était soumis à l'accord de la censure, des plus pointilleuses en cette période politiquement très agitée. Piave se démenait entre les exigences de son commanditaire et les humeurs changeantes des pouvoirs, en particulier à Venise qu'il connaissait bien, lui qui faisait en quelque sorte partie des meubles à la Fenice. Il n'était au demeurant pas nécessairement *persona grata* dans d'autres villes, ce qui explique que *Luisa Miller* et *Le Trouvère*, respectivement créés à Naples et à Rome, avaient eu pour librettiste Salvatore Cammarano. Il arrivait aussi que le livret soit fourni par une personnalité influente qui était à la base du projet, ou soit décidé au dernier moment, pour des raisons d'opportunité. C'est ainsi que *Le Bal masqué* fut écrit par Antonio Somma, homme de loi très important à Rome, qui n'était pas de taille à adapter *Le Roi Lear* selon le vœu de Verdi, et dut se rabattre sur l'adaptation d'un vieux livret de Scribe, qui avait déjà été mis en musique vingt-cinq ans auparavant par Auber, le compositeur de *La Muette de Portici*. C'est ainsi aussi que pour *Aida*, souhaitée par le khédive d'Égypte pour être la première création de l'opéra du Caire, qui avait été inauguré — avec *Rigoletto* — à l'occasion de l'ouverture du canal de Suez, un librettiste s'imposa en la personne de l'égyptologue Auguste Mariette, qui avait pu approcher Verdi en tant qu'ami du librettiste français Camille du Locle, qui avait été le principal auteur de *Don Carlos* créé à Paris en 1867.

Toutes ces péripéties avaient éloigné Verdi de Piave, qui mourut dans la misère en 1876, au point que Verdi dut pourvoir aux frais de son enterrement. C'est à ce moment, précisément, que Boito fut introduit dans le circuit. L'éditeur Ricordi voulant remettre en chantier *Simon Boccanegra*, dont Piave avait dû interrompre la rédaction en 1857, il lui demanda de parachever le texte. Boito eut d'abord des réticences, d'autant qu'il était impatient de s'atteler à *Otello*. Mais Ricordi, fine mouche, sentait que les deux hommes devaient d'abord s'apprivoiser, vu l'ancienne querelle qui les séparait. Et Boito impressionna Verdi, de fait : son art de la prosodie, l'ingéniosité avec laquelle il résolut de petits problèmes, son sens de la structure d'ensemble fit admettre à Verdi que son ancien contestataire pouvait devenir un précieux partenaire. Boito, lui, n'attachait pas tant d'importance à ce travail, puisqu'il refusa d'être crédité, faisant preuve d'une réelle élégance en attribuant au défunt Piave le fruit de son travail. Il ne perdait rien pour attendre au demeurant : les mérites des deux dernières œuvres de Verdi, considérées comme le sommet de son génie, lui seraient pour une grande part attribués.

Au rebours de Verdi, dont on voit que l'impressionnant massif créatif est le résultat de nombreux alliages avec des auteurs diff-

rents et aux talents très divers, Wagner n'eut jamais recours à des librettistes. Il mit bien en musique quelques poèmes dans sa jeunesse et fit une exception à sa farouche indépendance par passion, lorsqu'il composa les merveilleux Lieder inspirés de poèmes de Mathilde Wesendonck. On est en droit de se demander, d'ailleurs, étant donné les circonstances de la composition de ces bijoux, s'il n'avait pas tenu la main de son adorée lorsqu'elle couchait ses vers sur le papier. Mais en-dehors de ces excursions, pas l'ombre d'un tandem avec le moindre plumitif. Wagner a toujours été son propre librettiste, et c'est ce qui le caractérise sans doute avant toute chose.

Il y a une explication première à cette attitude, qui peut paraître paradoxale, mais qui s'est imposée à moi au fil des années que je passai avec lui pour écrire sa biographie. La première vocation de Wagner était d'être écrivain, plus précisément dramaturge, et même homme de théâtre. Il devait cette prédilection à son milieu familial. Son père biologique était comédien à ses heures, son père adoptif en avait fait sa profession, plusieurs de ses sœurs étaient des théâtres, qui firent il est vrai quelquefois le pas vers l'opéra. Dès son plus jeune âge, il fréquenta les coulisses, il fit même ses débuts à l'âge le plus tendre dans le *Guillaume Tell* de Schiller. Il n'eut de cesse de devenir dramaturge lui-même, et dans ses premiers essais, comme il ne fit jamais les choses en petit, il écrivit une tragédie shakespearienne qui était une tentative de rivaliser avec *Hamlet*. Quand il montra ses tentatives initiales d'auteur dramatique à ses sœurs, celles-ci, qui étaient censées fondre en larmes, pleurèrent en effet, mais de rire. Un de ses oncles, véritable puits de culture, lui fit promettre de ne plus récidiver en le menaçant de le priver d'héritage. C'est alors que lui revinrent en mémoire les visites que rendaient aux siens Carl-Maria von Weber, dont le *Freischütz*, œuvre considérée comme fondatrice de l'opéra allemand, avait été créé deux ans avant sa naissance. Comme la musique lui était aussi familière que le théâtre, il se dit que s'il voulait échapper au ridicule, il ferait peut-être bien de les concilier. Je simplifie beaucoup le processus, mais il révèle au moins une chose incontestable : chez Wagner, le livret est premier. Il ne l'appellera d'ailleurs jamais « livret », mais poésie, *Gedicht*, et ne laissera personne d'autre s'en emparer que lui.

Au début, il ne s'aventure pas encore seul. Ses trois premiers opéras, il en trouve l'argument chez d'autres, Shakespeare pour commencer, puisque *Measure for measure* lui fournit la trame de *Liebesverbot*. Étrange qu'il commence avec un exercice qui, chez Verdi, sera le dernier. Il prend plus de risques avec Rienzi, qu'il tire d'un roman de Bulwer-Lytton, l'auteur des *Derniers jours de Pompéi*. Et ce grand opéra-là, qui lui vaut un triomphe à Dresde, et

un contrat de *Kapellmeister* à vie, il le renie aussitôt. Wagner, par ses travaux de jeunesse, rompt en visière avec tout l'héritage du genre lyrique. Le théâtre chanté, très peu pour lui, le grand drame héroïque avec passages obligés, ce que *Rienzi* illustre brillamment, il en fait le tour dès le premier essai. Son vrai démarrage, c'est la mise en musique d'un poème que lui ont inspiré les tempêtes qu'il a affrontées lorsqu'il a défié les colères maritimes pour aller à la conquête de Paris à l'âge de vingt-six ans : ce sera *Le Vaisseau fantôme*. Wagner est l'auteur complet de cet opéra d'emblée révolutionnaire, non pas par le fond comme le sont certains ouvrages de Verdi, galvanisé par le Risorgimento, mais par la forme. Elle est déjà là, la mélodie continue, les *leitmotive*, mot qui n'est pas de lui, accompagnent déjà les occurrences des personnages, la répétition des thèmes. En écho à la structure du poème, qu'il connaît mieux que personne, puisqu'il en est l'auteur. Et ce poème lui-même, il n'a pas pu le composer sans postuler, parfois avec une extraordinaire prescience, ce que la musique en ferait. Il ne s'agit pas seulement que le texte soit beau, entraînant, captivant, il faut encore qu'il ne dise pas n'importe quoi. D'où la constante curiosité intellectuelle qui anime Wagner, qui se passionne pour les mythes, les idées, les religions, les philosophies. Schopenhauer nourrit son œuvre, Nietzsche le stimule, par sa parole surtout, puisqu'il ne le lit pas assidûment, il envisage de mettre en scène le Christ ou Bouddha. Certains vont lui reprocher son intellectualisme, il est en fait un libre penseur, tout fait farine au grand moulin de son inspiration. Dès lors, on continue de le sonder, parce qu'il intrigue toujours, qu'il interpelle, qu'il inquiète, qu'il sidère.

Chez Verdi, la musique prime, cela se sent au soin qu'il met à concevoir ses ouvertures, toutes devenues des « tubes », ou presque. C'est très sensible dans ses chœurs, où il pressent que les paroles, sauf exception, n'importent pas, c'est la puissance des voix rassemblées dans les chœurs qui importe. Lorsque Verdi compose la mélodie des dialogues, il est moins intéressé par les propos tenus que par l'exagération des émotions que permet le bel canto. Et l'on est braqué sur ses morceaux de bravoure, les chanteurs les transforment en exploits, se disputent le droit de les interpréter. Et ce un peu partout : en dix années, *Rigoletto* fut à l'affiche de 250 maisons d'opéra aux quatre coins du monde ! Les foules ne se pressaient aux malheurs du *Triboulet* de Victor Hugo devenu *Rigoletto* sous la plume de Piave, mais aux airs de *Tutte le fieste al tempo* ou de *Bella figlia dell'amore*. Chez Wagner, auteur complet, on se sait ce qui importe le plus, on ne se le demande même pas. C'est le *Gesamtkunstwerk* qui se déploie.

À quoi attribuer cette distinction capitale ? Au fait que, tout simplement, Wagner, confronté à l'épreuve de l'exil, était surtout renvoyé

à lui-même. Il n'était pas emporté dans le tourbillon du succès comme Verdi. Au contraire : affronté à la solitude, il ne trouvait sa consolation que dans la méditation au bord des grands lacs et au pied des montagnes. Dans ce paysage sans limites, il put se concentrer sur une œuvre qui tenterait de les surmonter toutes. Et qui affronterait les grandes questions de l'humain, de la société, du destin et du cosmos. La privation, chez Wagner, est comme une invitation à se dépasser. Et il l'a fait en composant la *Tétralogie*, la plus grande œuvre lyrique de tous les temps. En navigateur solitaire des extrêmes. Verdi l'a fait aussi, mais peut-être davantage dans son *Requiem* que dans tous ses drames lyriques, découvrant dans son œuvre ultime, le *Falstaff*, la farce fatale. Révélation du sens premier d'œuvres gigantesques à travers leur manifestation terminale : *Falstaff*, c'est le triomphe de la dérision, *Parsifal*, c'est la quintessence de la question. Peut-être, pour vivre les plus grandes aventures, faut-il être condamné à l'isolement.

# Une façon d'écrire le temps : la poésie

Communication de M. Lionel Ray  
à la séance mensuelle du 14 septembre 2013

Peut-être mon information est-elle insuffisante mais je ne connais, dans le domaine de la poésie de langue française, qu'une anthologie, une seule parmi les centaines d'anthologies existantes, qui ait inscrit dans son titre le mot « temps » : *Poèmes sur le temps qui passe* (Michel Allard). Le mot « espace », en revanche, est plus souvent sollicité, c'est celui qu'Henri Michaux a fait figurer dans le titre de son choix de poèmes, *L'Espace du dedans*. Les poètes eux-mêmes rarement ont été tentés par l'emploi du mot en première de couverture. Mais c'est le cas par exemple de Marc Alyn (*Le Temps des autres*), Charles Le Quintrec (*Les Temps obscurs*), Philippe Jones (*Le Temps hors le temps*), Georges-Emmanuel Clancier (*Passagers du temps*), Jean-Luc Steinmetz (*Et pendant ce temps-là*). Plus souvent, des termes relevant du champ sémantique du temps sont retenus : *Les Heures claires*, *Les Soirs de Verhaeren*, les mots de saison, hier ou demain, années, minutes, instants, *Jadis et Naguère* (Verlaine), etc. c'est-à-dire des mots qui signalent une durée, ou la temporalité, un repérage dans la succession des instants, un parcours bien défini, une mesure. Le temps, traduit en termes d'espace, apparaît plus pertinent, plus évocateur, si tant est que le temps en lui-même nous échappe, et nous ne savons pas exactement, parlant de lui, de quoi on parle. Gaston Bachelard a écrit une *Poétique de l'espace*, pas une poétique du temps. Récemment l'astrophysicien (et poète) Jean-Pierre Luminet a publié une intéressante anthologie : *Les Poètes et l'univers*. Plus de 400 pages, environ 160 poètes de tous les siècles et du monde entier. J'y ai cherché des références explicites au temps, elles sont rarissimes et peu significatives. En

revanche, le soleil, la lune, le ciel, les firmaments, les comètes, les voyages cosmiques, l'appel de l'infini, l'harmonie du monde, sont bien là, et les apocalypses célestes.

Quel est le problème ? Le problème, c'est que le temps n'est pas visualisable, il est sans consistance, sans couleur et sans odeur, aucun volume, aucun poids, il est sans voix, il n'est pas observable à la différence des étoiles ou des particules. Et les mathématiques n'élucident rien qui nous conduirait à comprendre la nature du temps. Pas de définition. Sait-on d'où il vient ? Où il va ? La question semble relever plus de la métaphysique ou de la théologie que des sciences. J'ai lu, ou plutôt essayé de lire, quelques astrophysiciens, Stephen Hawking, Étienne Klein, Hubert Reeves, d'autres encore. Je n'ai pas trouvé, malgré leurs recherches, leurs hypothèses, leurs équations, quoi que ce soit qui réponde à nos interrogations au sujet du temps. Nous ne savons pas ce que c'est que le temps, en revanche nous savons qu'il existe, tel est le paradoxe, nous en avons l'intime conviction. Le temps est parce que nous sommes : nous naissons, vieillissons, mourons — du temps a passé. Et, certes, nous pouvons le mesurer, ce temps, qui s'en va et qui s'en va on ne sait où. Il y a les horloges, les dates, l'alternance des jours et des nuits et leur succession, les saisons, les calendriers etc. Mais il serait abusif de confondre ce qui est mesuré et ce qui mesure. « Que demander au temps quand le temps ne peut être que le temps ? » dit le poète des *Fragments de l'inachevé*, Yves Namur. Et encore : « Là, / Dans le temps de nulle part / Nulle trace ne me conduirait là » (*Le Livre des sept portes*). Et aussi : « Le temps / Est le nom impossible du temps. » Le temps « efface tout », dit-il encore. Effaceur de traces, cette idée que le poète se fait du temps rejoint le grand thème qui traverse la poésie depuis les origines et qu'on appelle communément « la fuite du temps ». J'y reviendrai.

Il y a un mystère du temps qu'aucun discours ne réussit à résoudre, pas plus le discours scientifique que le discours poétique. Cette question pose plus de problèmes qu'elle n'en résout. Le Big Bang aurait mis la flèche du temps en mouvement. Rien ne permet d'identifier le Big Bang comme origine première de l'univers et, par conséquent, du temps. Qu'y a-t-il avant le Big Bang ? Il n'est pas pensable que l'univers, en expansion, ne soit sorti de rien, absurdité qui reviendrait à dire que le néant peut produire de l'être. Peut-on penser qu'il y eut un temps d'avant le temps ? Le *Temps hors le temps*, selon le titre de Philippe Jones ? Quoi donc avant le Big Bang ? *Dieu ou quelque chose comme ça*, dirait Yves Namur. Le pape Jean Paul II aurait eu cette parole à l'adresse de Stephen Hawking : « Nous sommes bien d'accord, monsieur l'astrophysicien : ce qu'il y a après le Big Bang c'est pour vous ; et ce qu'il y a avant, c'est pour nous. » Mais certains scientifiques émettent



l'hypothèse, et l'explorent, d'un monde sans bord et sans frontière, un monde qui n'aurait pas de commencement... — ce qui éliminerait l'idée de création et de créateur.

Mallarmé a fait l'expérience du fait que l'univers est impénétrable à notre pensée, comme en témoignent tant de ses œuvres depuis son *Hérodiaade* comme *Igitur* ou le *Coup de dés* ou *Toast funèbre*. Impénétrable ? Serait-ce l'univers ou plutôt le temps qui l'innerve et qui nous donne l'impression sans doute illusoire, elle aussi qu'il l'oriente et l'organise ? Il se pourrait bien que nos philosophies, nos métaphysiques, ne soient que chimères et mensonges, aussi glorieuses soient-elles. « Glorieux mensonges », disait Mallarmé.

Mais, ce que montrent les poètes, c'est que nous avons une connaissance intime ou plutôt une conscience du mystère du temps. Ce temps qui nous échappe et fuit. Pourrait-elle être objective (et par là objet d'étude scientifique) ? Je ne le pense pas, tant la perception du temps est dépendante, pour chacun de nous, des circonstances et des fluctuations de la vie émotionnelle. Le temps est différent pour chacun d'entre nous et variable selon les expériences diverses que chacun est à même de traverser. « Le temps, c'est soi-même on le sait », écrit Philippe Jones. Aussi, et c'est encore autre chose mais inséparable du vécu psychologique, il y a « la réalité rugueuse à êtreindre », selon l'expression de Rimbaud. Il y a le domaine de l'inachevable (le temps sans aboutissement qui se puisse concevoir) et celui du ponctuel immédiat, délimité, brut en quelque sorte.

Tout le monde comprend que toucher à la question du temps n'est pas une mince affaire. Mais il nous faut abandonner la question du temps physique (objet d'examen pour la science) pour celle du temps psychologique, qui est mouvement, succession ou répétition, et durée. Et quel rapport avec l'éternité ? Sachant bien, comme Jacques Réda, que « ceux qui ont le goût de l'éternel meurent aussi ».

Je parlais tout à l'heure de la rareté du mot « temps » dans les titres des poètes. Le temps le plus souvent n'est pas affirmé, affiché en tant qu'objet premier de méditation ou de rêverie, à la différence de l'amour, la mort, la nature, la ville, la guerre, le regret d'un paradis perdu, le voyage, l'exil, l'érotisme... si bien que, dans la majorité des œuvres, il semble en retrait de tous les autres thèmes, en marge, en annexe. Telle est du moins l'apparence, à quelques exceptions près, celle de Rilke par exemple, ou de Baudelaire, encore que chez lui les poèmes centrés sur cette thématique soient en nombre très limité, trois en tout et pour tout : *L'Ennemi*, *L'Horloge*, *La Chambre double*.

Pourtant je crois que la poésie, toute poésie, est en débat avec le temps, au même titre que tout poème a quelque chose à voir avec une quête d'identité (qui suis-je ? qu'est-ce que je fais en ce

monde ?) « Le temps, c'est moi on le sait. » J'en suis venu à penser que tout poème est poème du Temps. Et sans doute convient-il de reconnaître que la poésie est travaillée par le temps, en aucun cas elle ne se fait contre lui mais elle se fait avec lui et par lui. Je dirais qu'écrire (et lire) est une façon de prendre la mesure du temps qui passe. Aussi Philippe Jaccottet écrit-il : « ... d'un mot à l'autre tu es plus vieux ». En ce sens permettez-moi de citer l'un de mes titres de livres : *Syllabes de sable*, c'est ma façon de lier le temps du sablier et le langage. Rien ne se passe dans le poème que du temps qui passe. Ainsi m'apparaît le caractère temporel du lyrisme.

Les livres de poésie les plus remarquables où la question du temps est exposée de la manière la plus évidente sont ceux où la poésie s'approche au plus près de l'autobiographie, même si les différences avec le récit narratif qui définit toute œuvre autobiographique sont importantes : *Les Contemplations* de Victor Hugo, *Le Roman inachevé* d'Aragon.

Je m'en tiendrai à quelques remarques sur le premier cité. Il y a beaucoup d'expressions temporelles dans la préface : « Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes », « j'ai dans ce livre enregistré mes jours », « ma vie heure par heure », « une destinée est écrite là jour à jour », etc. La composition du livre elle-même en deux parties affiche ce souci de marquage du temps : *Autrefois 1830-1843, Aujourd'hui 1843-1855*. De même que les dates précises qu'Hugo inscrit au bas des poèmes. Et dans le titre du livre, *Les Contemplations* (serait-ce pure coïncidence tout involontaire ou jeu de mots ?) se lit et s'entend le mot temps. Le temps intime (l'enfance, les amours, la mort), le temps du monde et ses batailles littéraires ou politiques, le temps de l'humanité et de l'univers. Nous sommes loin du lyrisme atemporel de la tradition marqué par le haut langage, une langue hors du temps, rien à voir avec « l'universel reportage » dont parle Mallarmé dans *Crise de vers*. Mais c'est ici le temps qui passe et l'éternité, le temps de l'histoire, la brièveté de la vie et la mort, l'adhésion du poète au devenir universel.

Les mêmes remarques ou voisines pourraient être faites à propos du chef-d'œuvre de poésie autobiographique d'Aragon, *Le Roman inachevé* (l'enfance et son mal secret, la jeunesse et les amours, les deux guerres, la naissance et les combats du surréalisme, Elsa, puis la leçon finale : « ce qu'il m'a fallu de temps pour tout comprendre », et l'adresse aux jeunes gens). Mais toujours, le temps qui passe et la nostalgie des époques heureuses :

Comme il a vite entre les doigts passé  
Le sable de jeunesse  
Je suis comme un qui n'a fait que danser  
Surpris que le jour naisse

La nostalgie regrettante, ce thème court dans la poésie depuis Villon : « Je plains le temps de ma jeunesse (...) Eh Dieu si j'eusse étudié / au temps de ma jeunesse folle... »

On a dit que le temps passe (on le dit toujours) et l'on a cru tout dire ! En revanche, Aragon donne à l'un de ses livres, *Les Chambres*, pour sous-titre : *Poème du temps qui ne passe pas*.

Y a-t-il passage du temps, fuite du temps ? Une aimable et persuasive réponse à cette question fut donnée par Ronsard, et maintes fois dans son œuvre, lorsqu'il procède à ces invitations à l'amour dont il a le secret. J'en retiens une, dans le recueil des *Continuations des Amours* :

Le temps s'en va, le temps s'en va, ma Dame ;  
Las ! le temps non, mais nous nous en allons,  
Et tôt serons étendus sous la lame.

Ainsi donc, et c'est bien peut-être la seule chose dont nous soyons certains, ce n'est pas le temps qui passe mais nous, à l'évidence.

#### UNE APPROCHE SINGULIÈRE DE LA QUESTION : LA POÉSIE DE GABRIELLE ALTHEN

Lecture de Gabrielle Althen : j'ai vérifié dans quatre de ses livres, *Hierarchies*, *Le Pèlerin sentinelle*, *Cœur fondateur*, *Vie saxifrage*, et constaté que rien n'autorise à y voir un mouvement du temps de cet ordre, je veux dire rien qui peu ou prou s'inscrirait dans l'ordre d'une mobilité, d'un passage, d'une fuite. Même si le thème de la succession des moments, des instants, y apparaît mais c'est alors la chaîne, l'accumulation, la répétition qui est envisagée, du même au même.

#### Paysage du temps, le temps donné à voir

Dans *Vie saxifrage*, le temps est « étale comme une mer » puis immédiatement identifié à l'élément liquide : « tu peux entrer dans l'océan, tes yeux iront d'abord à l'horizon, et puis tu nageras, tu seras enveloppé ». Ainsi n'est-ce pas le temps qui serait doué de mouvement, mais nous, voués que nous sommes à l'immersion, nageant en direction de quelle rive ? Lui, restant fixe, immobile : « Sans enfance ni âge, sans souci de la mort, le temps immobile travaille... » ou encore « le temps stagne avant la nuit ». Dans *Cœur fondateur*, la question est posée, le temps aurait-il une rive comme la mer : « La mer relève un peu la tête / Ce bord de sable est-il un bord du temps ? » Toute réponse est impossible, le poème n'en

donne pas, on nage, on avance, on progresse, « l'infini pourtant ne se rapproche pas » (*Vie saxifrage*) Comme dans le poème d'Hugo, dans *Les Châtiments (La Caravane)* : « Ils vont, les horizons aux horizons succèdent, / Les plateaux aux plateaux, les sommets aux sommets. / On avance toujours, on n'arrive jamais. »

Paysage du temps, il est diversement donné à voir, mais de toute façon : opaque, défiant toute intelligibilité. C'est qu'il y a deux modes de perception du temps : « La montagne soulève son écorce. Peut-être n'en demandais-tu pas tant, toi qui hésites entre le temps vu de près et le temps vu de loin, la chambre et la montagne. » Ici le temps proche est le temps intime, celui de la chambre, serait-ce la chambre intérieure ? En tout cas le temps d'un lieu en retrait, protégé, resserré, replié sur lui-même. Là le lointain, massification du temps en hauteur et en épaisseur, immense, offert à tous. C'est le temps donné à voir mais « vu de loin » qui apparaissait déjà dans *Le Pèlerin sentinelle* et dont la signification se dérobe à notre approche : « Le temps s'allonge entre la mer et la montagne / Tous trois demeurent impénétrables. »

Comme dans l'espace visible, l'une des marques du temps est la succession, la répétition. Dans *Cœur fondateur*, le titre de la première séquence de poèmes est : « De proche en proche », formule qui s'applique à l'avancée régulière dans un paysage découvert, parcouru pas après pas. Et elle s'applique aussi bien au temps (d'une minute à l'autre) qu'au mouvement de l'écriture (d'un mot à l'autre). Comme le suggère cette belle fin de poème dans « Le pays devant soi » : « Le monde phrase à phrase se reconstituait dans les vergers de ta chambre où tu souriais. Tu en revins avec de pleines cuvettes de soleil dont tu lavais le sol et nos paroles. » On se souvient que la chambre, selon Gabrielle Althen, est le lieu du « temps vu de près ».

Mais parfois la tonalité d'évocation du temps est moins souriante, lorsque notre poète évoque la succession, la répétition, du même au même, « dans le temps pauvre » :

Et toujours cette dure fatigue  
Des jours pliés contre les jours  
Et le matin tous les matins  
Les tilleuls saturés de feuilles  
Obstruent chaque fenêtre devant chaque pensée  
Quand pèse l'absence de lumière  
Tu ranges les objets  
Le long des quatre murs  
Tu as aussi rangé des événements  
Aux quatre coins de ta mémoire  
(...) Tu te crois séparée de l'amour

Avec effort tu relèves la tête  
Et regardes si dans le temps pauvre  
Passe un oiseau désert  
Et derrière les tilleuls tu fais face  
Et les jours passent après les jours  
(...)

Procession du temps, les minutes, les heures, les nuits et les jours, défilé des jours vides, répétition du même au même, accumulation. « Et il y a tant de nuits tant de jours qui se ressemblent » et « la route va du même au même », les minutes, les heures, les matins, les nuits et les jours, c'est le temps qui s'accumule, le tas du temps, l'agrégat. Et « la route sera toujours la route ».

Moments de fatigue, solitude et désolation, ils contrastent avec la tonalité plus heureuse de l'ensemble de l'œuvre.

### **Matière du temps, l'eau, le lait, le sang**

C'est le bonheur d'un présent étale, continu, perpétuel, qui est célébré dans *Le Pèlerin sentinelle* où apparaissent rassemblées l'idée de mouvement et celle de fixité, immobilité du vigile en position d'attente, errance et voyage du pèlerin, mais l'un et l'autre conjugués, liés, « interchangeables l'un à l'autre », figures du même, derrière quoi on peut envisager qu'ils sont figures du temps. *Du mouvement et de l'immobilité du temps...*

Mais je parlais du bonheur d'un présent perpétuel : « ...moi surprise par la rose de l'air, je frémis et m'avance. C'est un commencement sans passé ni avenir et la chose est si calme... ».

Il arrive même que le temps soit vécu comme fête, c'est dans *Hierarchies* : « Mortels qui mourrez, la fête temporelle est insatiable, mortels qui mourrez, la fête est diurne et sans obole... »

L'évocation du temps presque toujours est marquée de façon positive. Il y a en lui une lumière heureuse, une fraîcheur, nous sommes là aux antipodes du sentiment de Baudelaire pour qui le temps est *l'Ennemi*, infâme, implacable, le poète en subit l'inexorable tyrannie, le règne funeste, il apparaît dans *La Chambre double* en spectre terrifiant et « avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses ».

Rien de cet accablement, de cet écrasement, de cet étouffement dans l'œuvre de Gabrielle. Ou très rare, de façon toute passagère. Par exemple lorsque notre poète prend conscience de la bénignité,

bienveillance ou légèreté du moment, comme dans cette page de *Vie Saxifrage* où passe quelque chose du climat spleenétique des *Fleurs du Mal* :

Jours à dents jaunes !  
 Ennui ! Tu me soumets aux agrégats du temps !  
 Accablement !...

Ici, de manière fugitive, le temps considéré comme succession et cumul de moments, avec les jours aux dents gâtées, constitue une sorte de conglomérat, c'est le tas du temps, compact, informe. Il est vrai aussi que *Le Cœur fondateur* nous parle de « la hache immobile du temps » — il y a là un suspens, une menace qui nous intrigue et nous interroge mais aussitôt la suite du poème évoque l'espoir du positif. Souvenir peut-être de Georges Pérec (*L'Histoire avec sa grande hache*). N'empêche ! Sauf ces rares exceptions, la tonalité d'ensemble n'est pas sombre mais lumineuse et la relation au temps souvent féconde, non blessante, non meurtrière. C'est que le temps est nourricier, maternel. *Cœur fondateur* nous parle ainsi de « l'heure mère » : « Et l'heure mère attentive et légère / Nous prodiguait le lait de sa maternité. » Autrement dit, nous sommes les enfants du temps. Et Gabrielle Althen nous donne à voir le geste ample et protecteur du temps, ses mains ouvertes qui enveloppent le cœur :

Le temps parfois dans la saison ouvre ses mains  
 Pour en draper le cœur

Parallèlement à cette relation du temps au lait maternel, voici la relation du temps au cœur et au sang, aux pulsations du sang. Temps et cœur sont déjà identifiés l'un à l'autre dans *Hiérarchies* où apparaît un vieillard (rien à voir avec le vieillard spectral, hideux, de Baudelaire) qui saisit le poète au poignet : « Le temps, me dit-il, c'est le cœur. » Faut-il penser que le *fondateur* c'est le temps, il est signe de vie, on en prend le pouls, comme on le fait pour le sang, il assure la vie. Mieux, il bat comme le cœur. *Cœur solaire*, selon l'un des premiers titres de Gabrielle Althen. L'un des poèmes du Pèlerin sentinelle parle aussi d'un temps minéralisé, « la pierre du temps » jointe à « la pierre du cœur ».

Pour revenir à l'idée d'un temps nourricier, tel autre poème, *Blanc* (dans *Cœur fondateur*), lui donne une couleur ou tout au moins la suggère, c'est le blanc, titre de ce poème qui évoque le lys, une musique blanche, et « ses grands yeux laiteux », et « le passage de l'ange / Précédant ce qui est / D'une blancheur coupante à nos lèvres d'aveugles ». Un poème de *Hiérarchies* réunit le blanc, le cœur et la lumière : « D'urgence, il faut réintroduire la blancheur et le cœur

dans le ventre de l'heure. Et il y a de maigres perles de lumière posées par la fenêtre sur le temps qui s'effrite. » Là encore voici le temps donné à voir sous l'espèce liquide, fluide et limpide de gouttes qui sont « perles de lumière ». Une giclée de temps sur nos vitres et qui s'émiette, un temps séparé, voué à la dispersion, l'effritement.

Le sang, le lait nourricier, mais aussi l'eau évidemment : « Comme on allait à l'eau, toi, tu iras au temps » (*Le Pèlerin Sentinelle*). Ici, le temps, « or fluide », participe d'une genèse, du moins de sa possibilité : « c'est l'annonciation du temps de ce qui pourra naître ». Dans *Cœur fondateur*, « Chaque fois que tu te baignes, Tu deviens un poisson dans le temps / Cependant que la mer bouge un peu ses violettes profondes ». En fait, d'un vers à l'autre, c'est à l'image analogique que nous sommes conviés, le temps est identifié à la mer où circulent et bougent poisson et violettes. La métaphore atteint ici un degré rare d'imprévisibilité et d'efficacité. (Cf. Claudel : « la mer, la grande rose grise, la mer aux entrailles de raisin » dans *Cinq grandes odes*.)

On note encore dans *Cœur fondateur*, sans même qu'il soit besoin qu'une référence explicite au temps qui passe soit faite :

...de deux yeux fontaine instrumentale  
Coulera l'eau qui passe  
On ne sait d'où à où

À l'évidence, l'image de l'eau donnée à voir fait songer à celle du temps : d'où vient-il et vers où va-t-il ? Nul ne le sait. Mais le parallélisme est si parfait qu'on est convié à établir entre l'eau et le temps une relation d'identification. Le poème de ce point de vue travaille sur une modalité extrême de l'analogie : la métaphore in absentia. On garde en mémoire la comparaison du *Pèlerin sentinelle*, elle est on ne peut plus claire : « Comme on allait à l'eau, toi, tu allais au temps »...comme on va à la fontaine...

### **Mesure du temps, la parole**

Je n'ai garde d'oublier non plus, dans *Cœur fondateur*, le poème de la résurrection. Il confirme de façon éloquente tout ce que j'ai tenté de vous dire jusqu'ici au sujet du temps « qui est le cœur » :

Combien de temps n'aurons-nous pas perdu  
Le précieux sang du temps  
Qui est le cœur  
Mesure battue par les cigales plus assidues que nous  
Cadence du ressac poulx du deuil incompris

Quand la parole est usage du temps  
Et que la baie blanchit

Comment prendre le pouls du temps sinon par la parole qui l'investit, l'habite et le réemploie, la parole qui est, comme le dit si bien Gabrielle Althen, « usage du temps » ?

Mais cette parole est incertaine et les mots ne sont pas sûrs. Voyez combien notre poète n'avance qu'à pas mesurés, précautionneux :

Entre l'éternité qui passe par ici  
Et le moment arrivé de nulle part  
Qui ne mène nulle part  
Ah ! comme les mots que nous posons sur cette table  
Et tous ceux que nous ne posons pas  
Devront être attentifs. (c'est moi qui souligne)

Les mots pourraient-ils manquer à ce devoir d'attention ? Les voici soupçonnés de faiblesse, de fragilité, d'insuffisance. Mobilisés dans une fonction de témoins, on les voudrait garants d'une vérité qui n'est peut-être pas formulable. N'ont-ils pas pour fonction d'éclaircir ce qui est obscur plutôt que d'obscurcir ce qui est clair ?

Mais on sait, depuis Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, que l'art de poésie opère aux marges : la méprise, les effets de voix, le *flou* sont par eux valorisés. Verlaine appréciait dans les *Vers nouveaux* de Rimbaud « des prodiges de flou vrai » et Mallarmé insistait sur la suggestion, l'allusif, le miroitement, les échos.

Il est une autre exigence, toute contraire, celle de la netteté, du défini aux contours non tremblés : Francis Ponge. Avant lui déjà, Claudel voulait « plonger au fond du défini pour y trouver de l'inépuisable ».

Un bon « usage du temps » est-il possible si le temps (« arrivé de nulle part », et sans destination intelligible) échappe à toute saisie ? La relation entre le temps et les mots qui fixent le moment ou l'instant lui donnant contour et limite, est une relation entre le continu, le perpétuel sans début ni fin assignables et le fugitif éphémère promis par l'écriture à la captation, à l'inscription. Mais... « comme les mots devront être attentifs ! » prévient notre poète. C'est bien le moins qu'on puisse dire.

Sans doute l'acte d'écriture, le mouvement de l'écriture, répond-il à un défi dans la mesure où par l'acte d'expression, d'un mot à l'autre, s'opère un resserrement du temps, une saisie tout idéale. « Affaire d'éternité qui se concentre durant l'instant qui se prononce, le temps vibre sur l'arc » (*Hiérarchies*). Ici trois termes majeurs sont réunis :



*éternité, instant, temps* et la flèche du temps qui implique mouvement, successivité, vitesse, est liée à l'éternité de telle sorte qu'on est invité à voir l'instant comme figure de *concentration* de l'éternel. Il s'agit bien à chaque moment du vécu de retrouver un petit goût d'éternité. Se pourrait-il que le sentiment de l'éternel soit perceptible au cœur de l'instant ? Faut-il en croire Hugo : « L'éternel est écrit dans ce qui dure peu » (*Les Contemplations*) ? Ou Anne Perrier : « Ô désirable /Éternité / Dans la rose d'une heure » ? Ou Rimbaud : « Elle est retrouvée / Quoi ? L'éternité / C'est la mer allée / Avec le soleil » ? Gabrielle Althen place les deux derniers vers de Rimbaud en exergue de l'un de ses poèmes de *Hiérarchies*... seulement les deux derniers. Le mot « éternité » serait-il trop vaste ? Il faut convenir qu'il est présent dans toutes les mémoires, la citation toute allusive n'en a que plus de pouvoir. Dans les quatre livres que j'ai examinés, Gabrielle Althen n'a utilisé le mot « éternité » qu'une fois, une seule, et les mots *temps, instant, moment, jours, et heure*, plusieurs dizaines de fois.

Dans la mesure où les poèmes nous parlent de notre rapport au temps (et donc à la mémoire) ils nous parlent de nous, qu'il s'agisse du temps de l'âme ou du temps du monde, qu'il s'agisse de la brièveté de toute vie ou du temps infini de l'univers. La poésie de Gabrielle Althen en témoigne, superbement. Sans doute peut-on dire que la poésie n'a pas d'autre intention et pas d'autre raison d'être que de conjurer le temps.

#### ANNEXE OU POST-SCRIPTUM

Deux poèmes écrits en marge de ma lecture de Gabrielle Althen :

Le temps respire            dans l'éloignement  
comme font les montagnes    comme la lumière  
dont il est le secret    elle aussi inépuisable  
et sa poussière en nous            scintille

Viendront d'autres errants            passagers  
ensommeillés                            voyageurs qui feront  
halte            dans la maison du temps  
à distance                            de toute mort

Le temps comme la nuit se tait            nous restons  
seuls            à peine changés            et nous parlons  
autour des feux            bagages dispersés  
mémoire en cendre                            regard affaibli

Années froides            qu'êtes-vous donc devenues ?  
mais l'invisible oiseau du jour en ce glacial janvier

s'affaire à cause de la grandissante clarté  
qui n'hésite pas et change en or la cendre.

On peut aller jusqu'au bout du mot *sommeil*, au bout du mot  
*larmes* ou du mot *silence* ou du mot *fenêtre* ou du mot *lampe*  
Mais il est impossible d'aller jusqu'au bout du mot *temps* parce  
qu'à l'intérieur du mot *temps* il y a l'éternité  
On voudrait l'ensevelir dans la terre brûlante, le rendre au soleil  
ou au vide

Même les fourmis ne le dévorent ni l'araignée ni l'ours vorace.  
Le mot *temps* est un ciel humide qui nous envahit jusqu'à l'os  
Il nous attend quelquefois entre azur et forêt  
Dans les caves de mémoire où il fait froid et faim

Au dehors il y a l'air simple sur les collines au large des saisons  
Et il y a le temps encore et toujours qui nous consume et ne  
cesse  
Pas.

# Sur Charles Dumercy

Communication de M. Jean-Baptiste Baronian  
à la séance mensuelle du 12 octobre 2013

D'où vient qu'on soit attaché à sa ville natale ou à son village natal, même si on n'y a pas habité longtemps ? Moi, c'est Anvers. Je n'y ai vécu que deux années, mais comme mon père y travaillait et que ma mère et lui, qui avaient émigré à Bruxelles pour échapper à l'armada des V1, y avaient gardé leurs plus proches relations, j'y suis retourné très souvent avec eux après la guerre, deux fois par mois en moyenne, jusqu'au sortir de mon adolescence. De là à prétendre que je me sens anversoïse...

Ce que je sais, c'est que j'étais alors supporter de l'Antwerp, le matricule numéro 1 de la Ligue nationale belge de football, et donc le plus ancien club de football du pays, et accessoirement des deux autres équipes anversoïses évoluant à l'époque en première division, Berchem et le Beerschot, dont les couleurs, le mauve et le blanc, sont aussi celles d'Anderlecht.

Mon joueur préféré était Rik Coppens. Dans les années 1950, il était attaquant au Beerschot, et on le considérait comme l'enfant terrible du football belge : il n'en faisait qu'à sa tête, à l'instar d'Éric Cantona à Manchester, dribblait presque aussi bien que Pelé, marquait des buts somptueux, à la manière inattendue de Lionel Messi. Surtout, il avait une bouille. Elle ressemblait un peu à celle de Rik Van Looy, qui était, lui, mon coureur cycliste préféré, et dont le majestueux surnom, l'empereur de Herentals, comme par hasard une petite ville de la province d'Anvers, lui allait à merveille, tant il était impérial sur son vélo — Rik II pour les aficionados, successeur de Rik I, Rik Van Steenberghe, Anversoïse pur jus, la gloire du Sportpaleis.

Ce que je sais également, c'est qu'à Anvers, dans ces années-là, on parlait aussi bien le français que le flamand. Du reste, il y avait deux journaux francophones à Anvers, *Le Matin*, de tendance libérale, et *La Métropole*, de tendance catholique, et mon père, qui n'était ni libéral ni catholique, rapportait à la maison tantôt l'un et tantôt l'autre selon, je suppose, ses curiosités et ses humeurs. Lesquelles n'étaient pourtant jamais très changeantes. J'ai appris, des années plus tard, que Jacques Sternberg et Guy Vaes, tous deux natifs d'Anvers, avaient travaillé en même temps au *Matin*, dans le même bureau de rédaction, face à face, et qu'ils s'occupaient des chiens écrasés.

Anvers a donné à la littérature française de Belgique un très grand nombre d'écrivains remarquables. On n'est pas loin d'avoir le vertige quand on en fait une rapide énumération. Outre Jacques Sternberg et Guy Vaes, qui ont été des amis et des créateurs que j'ai toujours admirés, il y a (j'opte pour l'ordre alphabétique) : Roger Avermaete, le fondateur de la revue d'avant-garde *Lumière*, historien de l'art belge et, en 1933, auteur d'une belle biographie du plus célèbre des citoyens d'Anvers, Pierre-Paul Rubens (il avait vu le jour en Westphalie) ; André Baillon, chez qui se confondent la vie et l'œuvre tumultueuses ; Pierre Della Faille, poète du feu ; Georges Eekhoud, qui a été un des tout premiers romanciers de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à avoir ouvertement, et avec talent, évoqué l'homosexualité masculine ; Max Elskamp, dont la poésie aérienne, aux accents verlainiens, est un perpétuel enchantement ; Marie Gevers, chantre des eaux mortes, des digues fuligineuses et des météores ; Robert Guiette, le poète parfait de l'exigence ; Paul Joostens, dadaïste étrange et ténébreux ; Werner Lambersy, poète malade fou de poésie ; Françoise Mallet-Joris, dont chaque roman raconte l'ivresse des relations humaines ; Marcel Mariën, paria et iconoclaste de velours, surréaliste plus surréaliste qu'André Breton ; Paul Neuhuys, qui a fait de *Ça ira* une cellule éditoriale pleine de petites plaquettes merveilleuses, et qui a écrit une foulditude de vers clownesques ; Michel Seuphor, peintre de l'abstraction géométrique et écrivain des figurations de l'âme...

Sans oublier Émile Verhaeren, né à Saint-Amand, près d'Anvers, en qui Stefan Zweig devait voir le plus grand poète de langue française, au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

Sans oublier non plus le fils de Marie Gevers, Paul Willems, dont tout le théâtre exalte une certaine magie du quotidien.

Ni Charles Bernard, qui a été le secrétaire perpétuel de notre Académie de 1946 à 1951, et dont les essais et les articles sur la peinture flamande, sur la peinture italienne et sur l'esthétique qu'on

n'évoque malheureusement plus guère aujourd'hui, n'ont pris aucune ride (je pense en particulier à *Esthétique et critique*, publié aux Éditions Formes à Paris, en 1946).

Et je n'oublie pas non plus dans mon énumération Bob Claessens, communiste ardent et fervent, qui embrasait les salles à chacune de ses allocutions et de ses conférences, à Anvers ou ailleurs, et que j'ai vu en chair et en os, en 1969, à la librairie Corman à Bruxelles, rue Ravenstein, à la présentation de son dernier livre, *Notre Breughel*, par le romancier Charles Paron, autre communiste ardent et fervent.

L'écrivain anversois sur lequel je vais quelque peu m'attarder à présent est beaucoup moins connu de nos jours que tous ceux que je viens de citer, mais, croyez-moi, il mériterait de l'être, lui aussi, si tant est qu'il soit possible de faire une juste équation entre le mérite et la notoriété littéraire.

Il s'agit de Charles Dumercy.

Né le 19 septembre 1848 et décédé le 23 janvier 1934, Charles Dumercy a été en son temps ce qu'on a l'habitude d'appeler un personnage — un personnage flamboyant du barreau d'Anvers et, au-delà, du monde judiciaire belge en général, car il a collaboré à l'indispensable et toujours vivant *Journal des tribunaux* durant plus de quarante années.

Charles Bernard, que j'évoquais il y a un instant, a donné un amusant portrait de Charles Dumercy dans le *Pourquoi pas ?* du 20 décembre 1929, un numéro dont la couverture est ornée d'une caricature exécutée par Jacques Ochs. « Il a sa légende », écrit-il, quelqu'un en présence duquel on sentait « passer le démon de l'éloquence ».

(...) tous les matins, entre dix heures et midi, la salle des pas perdus du Palais de Justice d'Anvers retentissait de formidables éclats de rire. C'était Dumercy qui, le chapeau haut de forme en bataille, (...) la mâchoire en avant, toujours prêt à happer, entouré d'un groupe de toges en coup de vent, racontait des histoires, d'un coup de dent déchiquetait une réputation usurpée ou d'un coup de boutoir clouait au sol. Puis il disparaissait. On le retrouvait à la bibliothèque penché sur un Dalloz. Car Dumercy était aussi avocat, non, l'Avocat<sup>1</sup>.

1. Charles Bernard, « Maître Charles Dumercy », *Pourquoi pas ?*, n° 803, 20 décembre 1929, p. 2.573.

Et Charles Bernard de décrire la tête de l'énergumène à une exposition de caricatures judiciaires au Palais de Justice (mais sans préciser lequel) :

Et là, parmi les Forain, les Willette, les Abel Faivre, surtout, les Abel Faivre à la férocité épique, posée sur l'aplat d'un livre, une tête. Une tête effroyable peinte des couleurs de la mort et supplice. Une tête livide, exsangue, éclaboussée de caillots noirs, les yeux révulsés et la langue, une langue de pendu crachée dans un hoquet suprême par un rire effrayant. Les gens reculaient d'horreur, ne comprenaient rien à ce qu'ils prenaient pour une plaisanterie macabre, ne devinant pas ce qu'il y avait derrière cette parodie qu'ils jugeaient dégoûtante et n'emportant avec eux que la vision hallucinante d'un spectacle forain. On pense à la sombre délectation que dut en éprouver le modèle, ce supplicié de la bêtise, cachant sous ses accès de joie féroce et déguisant sous ses blasphèmes la sensibilité la plus délicate, le tact le plus exquis et, ce qui nous donne peut-être la clef de ce caractère étrange — l'excruciation de la douleur<sup>2</sup>. (Dans le *Dictionnaire du Moyen français*, « excruciation » signifie « l'action de tourmenter ».)

De son côté, Marie Gevers, que j'ai également évoquée plus haut, l'a présenté de la sorte :

Dumercy, je le savais par mon frère avocat à Anvers, était légendaire au barreau, tant par sa vive intelligence et son goût de l'art, que par l'acuité méchante de ses mots d'esprit, et par son avarice sordide (...). / Harpagon, Grandet, comme beaucoup d'avares, Dumercy, fort riche, devenait plus maniaque et plus sale à mesure qu'il prenait de l'âge. / Je le connaissais de vue... Il déambulait dans les rues, l'œil vif, perçant, vêtu d'une jaquette luisante, usée, grasseuse. Le visage malpropre, gris, se terminait en favoris noirs, grêles et longs. Il était coiffé d'un curieux chapeau, bâtarde du melon et du haut-de-forme. / Vers 1927, le hasard me fit dîner avec lui un soir chez un de ses anciens camarades, mon oncle par alliance. Il vint à pied, sous une pluie battante, sans pardessus, dans son éternelle jaquette crasseuse, chaussé de pantoufles trouées, qui laissaient sur le parquet des traînées humides, comme de tristes limaces. Mon oncle ne s'était pas mis en frais. Comme chez le renard de la fable « le régal fut petit, et sans beaucoup d'apprêts ». On servit « pour toute besogne » du hareng saur et des pommes de terre bouillies. Je me demandais si

mon oncle voulait lui donner une leçon, à cause de son avarice, ou bien s'il prenait sa revanche de quelque ancienne avanie... Dumercy me parut un peu surpris, mais il jouissait pourtant de manger aux frais d'autrui. Il se montra brillant causeur, et se répandait en anecdotes féroces sur le barreau d'Anvers<sup>3</sup>.

Ce goût de l'art dont parle Marie Gevers, son goût de la littérature, Charles Dumercy l'a eu dès son plus âge et, une fois sa majorité atteinte, il a régulièrement cherché à les entretenir à Paris, où, à la fin des années 1860 et au début des années 1870, ses séjours ont été nombreux. Il a notamment eu la chance d'assister à l'Odéon, le 14 janvier 1869, à la première représentation du *Passant* de François Coppée, cette petite comédie en acte et en vers, dont un des deux personnages (celui de Zanetto) était joué par Sarah Bernhardt et qui allait tout aussitôt assurer la gloire à son auteur.

Au lendemain de cette première fort chahutée et fort houleuse, à cette bataille d'Hernani en miniature, le journaliste Victor Cochinat écrira dans les colonnes de sa gazette, *Le Nain jaune* :

(...) ils étaient là, les Parnassiens entourant leur Apollon chauve, Théodore de Banville, portant la lyre sous le paletot et la couronne de lierre fleuri de myrte dans le fond de leur gibus... Ah ! c'était une jolie réunion de vilains bonhommes<sup>4</sup> !

Le nom de Vilains Bonhommes deviendra peu après celui d'une amicale littéraire et artistique assez informelle, qui a compté parmi ses membres les plus illustres ces deux anges du scandale, ou plus exactement ces deux extraordinaires démons du scandale, qu'ont été, deux ans plus tard à Paris, Paul Verlaine et Arthur Rimbaud.

Dans ses *Souvenirs semi-séculaires* (à peine une demi-douzaine de pages), Charles Dumercy dit que *Le Passant* a été le « baptême littéraire » de François Coppée, dont il est, précise-t-il, « resté l'ami » et qu'il a, laisse-t-il entendre, souvent revu par la suite à Anvers<sup>5</sup>. On peut penser qu'il l'a alors présenté à Max Elskamp.

3. Marie Gevers, « La mort de Max Elskamp et la création de l'Édipe de Gide à Anvers le 10 décembre 1931 », *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, t. 38, n° 1, 1960, p. 18.

4. Félix Régamey, *Verlaine dessinateur*, Paris, Floury, 1896, p. 13.

5. Charles Dumercy, *Souvenirs semi-séculaires*, Liège, Aelberts, coll. « Brimborions », n° 153, 1966, p. 8. Ce texte a initialement paru dans le numéro spécial du cinquantième anniversaire de la fondation du *Journal d'Anvers*, 1879-1929.

De quatorze ans son cadet, Max Elskamp (1862-1931) a été un des meilleurs amis de Charles Dumercy et il a notamment fondé avec lui, et avec Edmond de Bruijn (1875-1956), le directeur de la belle revue *Le Spectateur catholique*, le Musée du folklore d'Anvers, le folklore étant une de leurs grandes passions communes. Au vrai, ils ont toujours été très complices — et complices même dans la plaisanterie et la mystification. Ils ont ainsi organisé ensemble, au Cercle artistique, une *savante* conférence à deux voix sur les proverbes japonais. Dans le lot, il y avait notamment ces deux-ci : « Il ne faut pas monter sur une échelle pour faire ses excréments » et « On ne peut pas regarder un pédéraste de profil ». Ce fut un joli scandale quand l'assistance, qui s'était pressée pour venir écouter Charles Dumercy et Max Elskamp, finit par apprendre que tous ces proverbes étaient apocryphes...

Dans ses *Souvenirs semi-séculaires*, Charles Dumercy relate également la conférence que Verlaine, à moitié ivre, a donnée au Cercle artistique d'Anvers, le 1<sup>er</sup> mars 1893, et qui s'est soldée par un fiasco :

À l'occasion de cette conférence, il me sera permis de rappeler que Paul Verlaine, expédié, comme un colis, par François Coppée, à Henry Carton de Wiart, et, par celui-ci, à Max Elskamp, fut ensuite réexpédié, en sens inverse, par les mêmes voies. Seulement, comme sa tenue n'était pas convenable, Max Elskamp lui prêta une chemise, que Verlaine garda, sans doute en souvenir de lui. Moi, je lui avais endossé mon habit, qu'il revêtit avec une extrême répugnance et dont il se débarrassa le plus tôt possible<sup>6</sup>.

Gustave Vanwelkenhuyzen a mis en doute ce témoignage dans son livre *Verlaine en Belgique*, considérant que Charles Dumercy, avec son « tour désinvolte » et sa « malicieuse fantaisie », était un « humoriste à froid » porté sur la « mystification », tout comme Max Elskamp sur la « fantaisie<sup>7</sup> ». Mais si l'habit en question était aussi sale que le dit Marie Gevers lorsqu'elle brosse le portrait de Charles Dumercy, on peut parfaitement comprendre la réaction de Verlaine...

Personnage atypique et pittoresque dans sa vie de tous les jours et dans sa vie professionnelle, ce « Paladin de la Basoche », ainsi que l'a surnommé Eugène Robert, un des collaborateurs de *L'Art*

6. *Ibid.*, p. 10.

7. Gustave Vanwelkenhuyzen, *Verlaine en Belgique*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1945, p. 146 et 168.



*moderne* d'Octave Maus, ce « Voltaire du barreau » pour Leo de Smet, ce « radoteur qui ne veut pas en avoir l'air », selon Neel Doff, Charles Dumercy est tout autant atypique et pittoresque, si ce n'est davantage encore, dans ses écrits. Ce sont, pour l'essentiel, des bons mots, des maximes, des aphorismes, des sentences, des apophtegmes, des phrases courtes, percutantes, caustiques, parfois sévères, parfois drôles, parfois les deux à la fois, presque toutes ciselées au coin de la morale, laquelle n'est jamais à ses yeux qu'un « corset élastique », et au coin de la logique, laquelle n'est jamais que le « penchant de l'abîme ».

Ils sont répartis dans une bonne trentaine de plaquettes qui ont paru entre 1886 et 1928, presque toutes à faible tirage, d'ordinaire à cinquante, à cent ou à cent cinquante exemplaires, rarement plus, la plupart d'entre elles imprimées sur les presses de Joseph Ernest Buschmann, « rempart de la Porte du Rhin, près du Marché aux chevaux, derrière l'église Saint-Antoine de Padoue », à Anvers — Buschmann qui a également été l'imprimeur et l'éditeur de certaines des œuvres les plus importantes de Max Elskamp, comme *En symbole vers l'apostolat* (1894), *L'Alphabet de Notre-Dame la Vierge* (1901) ou *La Chanson de la rue Saint-Paul* (1923), Buschmann dont chaque publication, réalisée avec un soin et un savoir extrêmes, est une sorte de bijou typographique.

La grande majorité de ces plaquettes ont trait au monde judiciaire et visent le droit, la justice, les prétoires, la magistrature et les juges et, il va sans dire, le rôle et le métier d'avocat, par exemple *Boutades judiciaires* (1888), *Petites pandectes* (1891), *Facéties judiciaires* (1891), *Petit catéchisme de l'avocat* (1892), *Petit vocabulaire de musique judiciaire* (1893), *Paradoxes judiciaires* (1897), *Émanations juridiques* (1925). J'y ai glané au hasard, et dans le désordre, ces quelques aphorismes :

Ce qui fait la difficulté du Barreau, c'est la difficulté d'y être honnête.

L'esprit de la confraternité, c'est la poésie de la concurrence.

L'avocat qui n'est pas un artiste n'est qu'un artisan.

Les frais de la confraternité sont à charge exclusive de l'avocat.

Le courage consiste dans le mépris de la popularité.

La profession d'avocat perdrait de sa grandeur si les clients n'étaient pas ingrats.

Les belles manières n'excluent pas les vilaines façons.

Les nullités n'ont pas d'ennemis.

Ne plaidez jamais ni pour un ami, ni contre un ennemi.

Il y a des questions de droit, mais il n'y a pas de questions de droiture.

Les motifs sont toujours des prétextes.

Il y a plus de dédain dans l'humilité que dans l'orgueil.

De tous les engins dangereux, la justice est le seul qui ne pêche pas par excès de vitesse.

La justice humaine a été inventée par le diable pour faire douter de Dieu.

L'indulgence est l'anémie de la justice.

La justice est l'art d'accommoder les restes.

Un juge n'a jamais trop de scrupules ni assez de soupçons.

L'impartialité est faite surtout d'indifférence.

Un président affable est le plus dangereux des stupéfiants.

Le juge qui se déclare incompetent ne refuserait-il pas de juger ?  
Pas du tout : il se juge lui-même.

Le seul effet de la plaidoirie est de retarder le moment où le juge examinera le dossier.

Quand on n'a qu'une parole, on ne la donne pas.

Admettre l'aveu comme une circonstance atténuante, ce n'est pas administrer la justice, c'est la vendre.

La conciliation n'est que l'anesthésie de la justice.

Le propre des avocats médiocres, c'est de négliger les détails dans les recherches et de les prodiguer dans les exposés.

L'éloquence est une manière sublime de dire des bêtises.

On est toujours mal compris, parce qu'il est impossible de s'expliquer sans se répéter, et de se répéter sans se contredire.

La jurisprudence est le droit mis en compte.

Le droit maritime est la mer à boire.

Un bon père de famille est une fiction juridique.

Il devrait n'y avoir que des procès douteux.

On ne sait jamais si la cause est bonne ou mauvaise que lorsque le juge a prononcé.

Entre le droit naturel et le droit positif il y a la même différence qu'entre une chevelure et une perruque.

Il y a opposition d'intérêts entre la veuve et l'orphelin.

La société n'existe que pour sa liquidation.

Le Droit est une méthode pour commettre l'injustice avec décence.

Toute question de droit se réduit à celle de savoir qui est la dupe.

Vouloir supprimer les abus par les lois, c'est vouloir supprimer les averses par les parapluies.

Le droit est l'hypocrisie de la force.

Celui qui use de son droit fait du tort à tout le monde.

Le paradoxe est la jeunesse de la vérité.

La seule manière de dire toute la vérité, c'est le silence.

Sur la scène judiciaire, la vérité, pour paraître vivante, a besoin d'être maquillée.

Ce qui rend la vérité ennuyeuse, c'est qu'elle dit toujours la même chose.

Parmi ces plaquettes de type judiciaire ou juridique, je mets à part *Exégèse biblique au point de vue du droit*, qui a été édité par Buschmann en 1895, seulement à cent trois exemplaires ornés de dix-neuf figures en noir et blanc. Elle s'ouvre sur cette notification : « Suivant les lois du peuple belge, auxquelles nous avons juré obéissance, voici comment devraient être respectivement qualifiés les actes des personnages bibliques ci-après dénommés. » Pour Charles Dumercy, Ève est ainsi le « maraudage », Adam le « recel d'une chose [le fruit défendu] obtenue à l'aide d'une infraction », Moïse une « entreprise d'émigration », Josué une « provocation au tapage nocturne et au bris de clôture », David le « port d'arme prohibée », Job une « infraction aux lois et règlements sur la police sanitaire », Salomon la « bigamie », Tobie l'« exercice illégal de l'art de guérir » ou encore Isaïe, ou Esaü, le « pacte sur une succession future ».

Dans trois plaquettes sœurs, *Flocons de neige* dédiés à Max Elskamp, *Nouveaux flocons de neige* dédiés à Laurent Tailhade et *Derniers flocons de neige* dédiés, elle, à Hubert Colleye, et respectivement publiées en 1908, en 1912 et en 1924, Charles Dumercy a par ailleurs réuni toute une série d'aphorismes — ces drogues

enfermées dans des dragées — touchant à des sujets ou à des thèmes plus généraux, dont je vous livre ici, et de nouveau dans le désordre, divers échantillons :

De tous les crimes le plus bête est la bigamie.

Le bonheur est un emprunt que l'on contracte sous forme d'espérance et que l'on rembourse sous forme de regret.

Plus la vie devient chère, plus l'honnêteté devient coûteuse.

La jalousie est une assurance contre le vol.

La pudeur est un sentiment artificiel, inventé par les tailleuses et perfectionné par les lingères.

La confiance est une forme de la paresse.

Le pardon est le luxe du mépris.

La charité n'exclut pas le dégoût.

L'art est une trêve entre la vérité et le bonheur.

Il ne faut compter que sur la lâcheté.

On ne marche plus au pas dès qu'on se met à réfléchir.

Le bon temps, c'est le temps perdu.

Le premier amant d'une femme est toujours odieux, le dernier est toujours ridicule.

Il n'y a d'égalité que devant le hasard.

La conscience est un témoin à décharge.

Négocier, c'est cacher son jeu, en montrant ses atouts.

Il y a quelque chose d'encore plus immoral que de rendre le vice amusant, c'est de rendre la vertu ennuyeuse.

De tous les luxes le dédain est le plus élégant.

L'amitié entre deux peuples n'est jamais que la haine contre un troisième.

Il n'y a de passionnant que les horreurs, il n'y a d'amusant que les bêtises.

analogues, dédiées cette fois à Neel Doff, qu'il a bien connue. J'en détache ici neuf, pour le plaisir :

La diplomatie est l'art d'écouter aux portes.

La politique est aussi compatible avec la conviction que la prostitution est compatible avec l'amour.

La politique est une sage-femme qui pratique l'avortement.

La politique est le camouflage des petits moyens par les grands mots.

Les nouveaux riches constituent la féodalité de la boue.

L'égalité est la consolation des médiocres.

Le plus dangereux ennemi d'un législateur, c'est son suppléant.

En politique la droiture est une gaucherie.

L'éloge d'un adversaire n'est amusant que s'il est funèbre.

Dans *Questions d'enseignement supérieur ou le pot à colles*, qui date de 1924 et dont le dédicataire est le professeur de l'Université de Gand, Adolphe De Ceuleneer<sup>8</sup>, le Paladin de la Basoche s'est amusé, comme l'indique le titre de son opuscule, à poser quelques questions fondamentales et à y répondre très brièvement. Celles-ci, en particulier, relevant des sciences et de « l'art de guérir » :

Qu'est-ce que les sciences naturelles ? L'ignorance du surnaturel.

Qu'est-ce que la zoologie ? Une réunion anversoise de la bonne société.

Qu'est-ce que la géographie ? Un jeu de cartes.

Qu'est-ce que la chimie ? Le bonheur sans mélange.

Qu'est-ce que la santé ? Un rêve de malade.

Qu'est-ce que l'homéopathie ? L'affection de nos semblables.

Qu'est-ce que l'alopathie ? L'affection des demoiselles du téléphone.

Qu'est-ce que la psychiatrie ? La raison du plus fort.

Et j'en passe et des plus piquantes...

8. Dans sa dédicace, Charles Dumercy le nomme son « plus vieil ami ».

À ses heures, mais je ne saurais trop dire lesquelles au juste, Charles Dumercy composait également des vers. On lui doit du reste deux recueils chez Buschmann : *La Coupe de Cristal* en 1922 et *Triptyques*, l'année suivante.

Voici un de ses poèmes daté du 1er novembre 1921 et extrait de *La Coupe de cristal*, dont le titre est en l'occurrence, je crois, la meilleure des péroraïsons que j'aurais pu trouver : *Ultima Verba*.

Il me faut, aujourd'hui, prendre congé des choses :  
Demain, je partirai, sans esprit de retour.  
Parfums évaporés, je regrette les roses,  
À l'heure douloureuse où défaille le jour.

J'ai fait trop peu de mal pour laisser de la gloire,  
J'ai fait trop peu de bien pour laisser des regrets,  
Je m'en irai, tout seul, dédaigné par l'histoire,  
Oublié des humains. Ni lauriers, ni cyprès.

Peu de choses m'ont plu, j'aimais peu de personnes :  
Je détestais la fête et redoutais le deuil.  
J'ai toujours négligé les fleurs et les couronnes :  
Puissent-elles aussi négliger mon cercueil !

## À la table de Jean Follain

Communication de M. Yves Namur  
à la séance mensuelle du 14 décembre 2013

L'un de mes amis, qui avait fréquenté Jean Follain et avait déjeuné plus d'une fois avec lui, me faisait, il y a peu de temps, cette remarque impertinente : avec Follain, me dit-il, il était simple de deviner ce qu'il avait mangé quelques instants plus tôt, il suffisait de regarder sa chemise au sortir de table !

Je n'ai certes pas attendu cette confidence pour évoquer avec vous le Jean Follain gourmet et défenseur d'une cuisine française souvent respectueuse des traditions. Souvenez-vous : voici quelques années, j'ai parlé de Follain et d'une question que lui-même posait. À savoir : « La cuisine est-elle science ou art ? » Un peu des deux, disait-il, parce qu'elle participe à la fois de la logique et de l'intuition. Et d'ajouter : « La science du cuisinier consiste aujourd'hui à décomposer les viandes, à en tirer des sucs nourrissants et légers, à les doter de cette union que les peintres donnent aux couleurs, à les rendre homogènes. Cette même unité peut avoir besoin de moyens subtils, compliqués ; si une synthèse est réussie, ne ressemblant à aucune autre, il y a donc œuvre d'art. »

Mais il serait dommage de consacrer cette conversation aux seules gourmandises d'un homme qui nous aura laissé de nombreux recueils de poésie dont les plus connus, *Usage du temps* et *Exister* suivi de *Territoires*, sont parus dans la collection NRF des Éditions Gallimard. Qu'il me soit donc permis de vous parler ici de poésie, un peu, et de gourmandise, un peu plus. Qu'il me soit aussi autorisé de passer sous silence des ouvrages inclassables comme ce *Petit glossaire de l'argot ecclésiastique* paru en 1966 chez Jean-Jacques Pauvert ou ce *Rôti-Cochon*, manuel pour apprendre les enfants à lire en latin et en français. J'oublierai aussi ses petites proses vraiment

délicieuses comme *Paris* (Corrêa, 1935), republié en 1978 chez Phébus, *Canisy* (Gallimard, 1942), *Tout instant* (Gallimard, 1957) ou encore *Jean-Marie Vianney, Curé d'Ars* chez Plon en 1959.

Jean Follain est né le 29 août 1903 à Canisy, dans la Manche (près de Saint-Lô) et il est mort à Paris le 10 mars 1971. Une mort que tout amateur de bons vins et de bonnes chères aimerait peut-être se souhaiter. C'est que le 9 mars il se rend au dîner du « Vieux-Papier » qui se tient à bord du Club-House du Touring Club de France qu'il quitte peu après minuit et il sera renversé quelques instants plus tard, fauché par une voiture, au débouché du tunnel sur le Quai des Tuileries. *Espaces d'instants* paraît chez Gallimard quelques jours plus tard mais une dizaine d'ouvrages paraîtront encore après la mort du poète.

Je ne m'attarderai guère sur la vie professionnelle de Jean Follain. Sachez simplement qu'il fit des études de Droit à la faculté de Caen, devint avocat au barreau de Paris. (Il sera par exemple l'avocat de Louis Aragon opposé alors aux éditions Gallimard et celui aussi de Roger Gilbert-Lecomte.) En 1951, il quitte le barreau et entre dans la magistrature. Il devient ainsi juge de Grande Instance à Charleville tout en résidant à Paris où son épouse, Madeleine Denis, fille du peintre Maurice Denis et elle-même peintre sous le pseudonyme de Madeleine Dinès, a acheté en 1957 un fonds de commerce, rue Saint-Séverin, pour en faire un restaurant dénommé « Papille ».

*Commerce*, le *Journal des Poètes* (numéro d'avril 1931) et la NRF seront les premières revues à faire paraître des poèmes de Follain entre 1930 et 1933. Son premier livre, *La Main chaude*, paraît chez Corrêa en 1933, avec une introduction d'André Salmon. Nous reviendrons sur quelques ouvrages parce qu'ils parlent de nourritures mais sachez que son nom est inscrit au catalogue de GLM, Denoël, Gallimard, etc. Plusieurs ouvrages reparurent après sa mort chez Fata Morgana dont *La Table*, *Cérémonial bas-normand*, *Ordre terrestre* et *Épicerie d'enfance* après la publication duquel ouvrage il reçut le Prix Mallarmé en 1939.

Vous dire encore, pour faire bref, que Follain aura beaucoup voyagé à travers le monde (le Brésil, le Pérou, la Bolivie, le Sénégal, la Thaïlande, le Japon, les États-Unis, etc.), surtout comme représentant du PEN Club de France et les amitiés qu'on lui connaît sont nombreuses : André Salmon, Pierre Reverdy, Pierre Mac Orlan, Max Jacob, Armen Lubin, Éluard, André Dhôtel, Guillevic ou Pierre Albert-Birot pour qui il crée, dès 1936, les dîners « Grabinoulor », autour de Pierre Albert-Birot, le 15 de chaque mois, au restaurant des sœurs Morazin, *Le Mont Saint-Michel*, rue des Canettes.

Henri Thomas qui préfaçait *Exister*, donne de Follain le portrait que voici : « Homme d'un terroir, homme d'une enfance qui le hante, ou



voyageur sans regret — liseur infatigable, de la comptine aux Pères de l'Église, ou heureux par toutes choses qui se passent du langage — homme du monde et grand causeur, homme à l'écart et taciturne : Jean Follain est tout cela, sans donner pour autant l'impression d'être particulièrement déchiré. » Un homme multiple, ajouterais-je, qui voyageait indifféremment entre solitude, réceptions, mondanités ou réfectoires d'abbaye.

Jean Follain — et cela le situe peut-être encore mieux — avait un goût certain pour les rituels et les cérémonies. Il s'est ainsi intéressé au compagnonnage et fréquentait les Charpentiers du Devoir ; il aimait, semble-t-il, les messes, plus pour le rituel que par conviction religieuse même s'il fait de nombreux séjours à la Trappe de Cîteaux, à Ligugé, à Solesmes et même à Chimay en août 1953. Une photographie, reproduite dans les fameux *Agendas* dont je parlerai plus tard, montre un Jean Follain porteur d'une chape ecclésiastique à l'abbaye de La Lucerne d'Outre-Mer !

Mais la poésie dans tout cela ?

La poésie de Jean Follain (dont Henri Falaise, l'auteur du *Pays de Geneviève*, avait fait son maître absolu et aujourd'hui encore un Lucien Noullez, de qui je tiens quelques ouvrages introuvables de Follain, considère Jean Follain comme l'un des sommets de la poésie du XX<sup>e</sup> siècle), la poésie de Follain, donc, est intimement liée aux objets, souvent les plus simples, parfois ceux déjà oubliés ou disparus, ce qui fera dire à Luc Decaunes que « pour Follain, tout événement, toute vision appartient à un passé virtuel, comme s'il ne pouvait vivre et voir qu'à reculons ».

Il est avec Francis Ponge et Eugène Guillevic, l'un des « trois principaux poètes de l'objet » et Alain Bosquet, ajoute dans *Le Monde* du 11 mars 1971 : « Jean Follain — comme Guillevic — remettait en cause les rapports de l'homme avec son univers ambiant. Cette intériorisation faisait de lui un philosophe de l'imaginaire et un poète ennemi des grandes démonstrations romantiques. » Mais à la différence d'un Ponge, par exemple, l'objet n'est pas ici considéré de la même manière, il n'est guère ou pas décrit, Follain intériorise l'objet, et tout particulièrement les objets les plus usuels ou les plus petits comme une aiguille ou un puceron. Ne disait-il pas d'ailleurs que « tout fait événement pour qui sait frémir » ? Le début d'un poème intitulé *Paysage des sentiers de lisière*, dédié à Jules Supervielle, illustre cette attention extrême. Le voici :

Il arrive que l'on entende,  
figé sur place dans le sentier aux violettes,  
le heurt du soulier d'une femme  
contre l'écuelle de bois d'un chien

par un très fin crépuscule,  
alors le silence prend une ampleur d'orgues.

(In *La Main chaude*, 1933, repris  
dans *Usage du temps*, Poésie/Gallimard, 1983)

C'est, on l'aura compris, un poète intimiste, familier du poème court mais dense, avec souvent, me semble-t-il, de curieuses constructions, un poème composé d'assemblages parfois hétéroclites qui « brouillent et divisent les perspectives » et qui me font dire qu'il n'est peut-être pas si éloigné des surréalistes, quoi que Guillevic ait écrit à ce sujet dans les années 80 que Follain avait été « le premier à écrire en dehors du surréalisme, sinon contre ». Je n'en suis pas certain. Mais une telle ordonnance du poème, avec une chute souvent inattendue et ces « chevauchements simultanés », font peut-être aussi de Follain un poète que je situerais volontiers proche du genre fantastique.

Voici un ou deux exemples, pris au hasard de mes lectures :

### Les siècles

Regardant la marque du sabot  
de son cheval de sang  
le cavalier dans cette empreinte contournée  
où déjà des insectes préparaient leur ouvroir  
devina la future imprimerie  
puis pour lui demander sa route  
il s'approcha du charpentier  
qui près d'une rose  
en repos contemplait la vallée  
et ne lirait jamais de livres.

(In *Territoires*, Poésie/Gallimard, 1969)

### Poursuite

La rouille mord  
à même un fer de lance  
des chevaux demeurent silencieux  
cependant qu'on poursuit  
un seul homme  
qui court par des dédales  
et des ruines  
car il n'a jamais pu  
s'habituer à ce temps.

(In *D'après tout*, Gallimard, 1967)

Un autre poème encore à vous citer (que l'on pourrait mettre en parallèle avec ceux d'Odilon Jean Périer et Francis Ponge parce qu'il est question là aussi d'un verre d'eau) illustre bien que Jean Follain, comme l'écrivait Philippe Jaccottet dans *L'Entretien des Muses*, « mériterait d'être appelé enfant et métaphysicien ; il est, ajoute Jaccottet l'un des très rares poètes actuels qui touchent à l'illimité avec une sorte d'innocence, presque de nonchalance ».

### **La solitude**

Près d'un grand verre à pied d'eau claire  
Lentement il décrocha  
Le masque chantourné.

Le sang des bêtes  
Ruisselait dans la nuit douce.

Alors qu'il écoutait,  
Le masque blanc comme la pâte de pain  
Se creusait d'ombres à son côté.

(In *Champs terrestres*, 1937, repris  
dans *Usage du temps*, Poésie/Gallimard, 1983)

Je quitterai, à contrecœur, le Follain, poète des petites choses et des petits riens en citant quelques mots d'André Dhôtel qui aura consacré à Follain un « Poètes d'Aujourd'hui », paru chez Pierre Seghers en 1956 : « Jean Follain apparaîtra, dans cette lignée des poètes du spectacle, du travail simple et de l'abandon, l'un des premiers qui, dans leur soumission à la nature et à l'histoire, ont su orner leur mémoire sans la vanter jamais, et, renonçant aux évasions romantiques, ont montré les choses et les merveilles du monde voyageant autour d'eux dans des temps et des espaces familiers... »

Mais qu'en est-il de l'homme gourmand ou gourmet qui fréquentait nombre de réceptions, salons et autres lieux mondains ? Qu'en est-il au juste de sa gourmandise ?

Un livre, plus que d'autres, illustre l'attention soutenue de Follain aux plaisirs de la table. Publié pour la première fois en 1984, cet ouvrage s'intitule simplement *La Table*. On y trouve un Follain chroniqueur où, comme le dit Jacques Réda, préfacier de cet ouvrage, « la gastronomie de Follain ébauche plutôt une esthétique, voire une morale. L'attention aux moindres détails y est la même que dans ses poèmes, et l'art de les inclure dans une subtile mais robuste composition. On ne poussera pas davantage le parallèle. Un poème, bien sûr, n'est pas un repas. Mais un repas selon Follain se rapproche d'un poème, et constitue en tout cas un moment civilisateur sinon vraiment religieux : la voix se contient, les gestes

se ralentissent, le civet et la pomme de terre prennent leur saveur d'éternité ».

La gourmandise de Jean Follain s'apparente certainement à celle de la paysannerie française où, écrit-il, « le goût demeure affiné et l'on y sait manger avec une lenteur mesurée, quasi hiératique » et, en fin connaisseur des mondanités qu'il fréquente malgré tout, il ajoute : « Par contre, dans maints déjeuners et dîners mondains, le service est outrageusement précipité. » Certes il ne dénigre pas la « grande cuisine » où il y a parfois des réalisations exquises mais, ajoute-t-il, « rien de pire que le faux, mieux vaut donc un plat bourgeois qu'une fausse carpe à la Chambord ».

On le comprend donc, ce qui l'intéresse au premier plan, c'est « le goût original de certains produits », loin de ces « repas de comédies que l'on sert à Paris » !

Les nourritures de Paris sont mystérieuses et opulentes. Les murs affichent margarines et concentrés infâmes, mais il est de bons volailleurs.

Certaines personnes vont chercher des nourritures toutes composées ; on leur découpe de minces tranches de gigot qui, au dire de Huysmans « rassèrent l'âme ». Les marchands d'huîtres sont postés aux carrefours.

(In *La Table*, Fata Morgana, 1984)

Jean Follain, on le retrouve souvent au bistrot du Vieux Paris en compagnie de son ami Charles-Albert Cingria. Et que mangent alors nos poètes dans ce bistrot où l'on sert un seul plat du jour ?

Cingria, écrit-il dans *La Table*, mais lui aussi, « appréciait fort ce que malheureusement trop de gens n'apprécient plus, parce que les médecins vous font grief d'en manger, il appréciait le plat français en sauce. Il prisait le bourguignon, les ragoûts au vin ». On retrouve parfois aussi Follain, rue de Valois, au *Bœuf à la mode*, à déguster un plat dénommé *Pointe de culotte de bœuf à la bourgeoise ou à la mode*. Sachez simplement qu'il s'agit d'une cuisson lente, une douzaine d'heures, qu'on y ajoute un assaisonnement de vin rouge et de rhum (même si le grand Carême la confectionnait au seul Chablis) et, quand à la liaison finale, nous précise Follain, elle se fait « avec un peu d'arrow-root délayé dans du Cognac », un plat qu'il accompagne d'une bouteille de Nuits. Follain y a certainement aussi mangé du coq-en-pâte « au somptueux fumet de truffes » ou un filet de sole Loisel, c'est-à-dire « poché au vin blanc, garni d'un salpicon de homard lié à l'américaine et d'un bouquet de pointes d'asperges, nappé ensuite, moitié américaine et moitié sauce crème, les deux séparées par un cordon de truffes. Comme on le voit, ajoute

Follain, il s'agit là d'une cuisine majestueuse et de haut goût, que l'on peut apprécier dans un cadre réconfortant ».

Et Follain sait de quoi il parle, lui qui aura aussi mangé au réfectoire des abbayes ! Il est à Ligugé, en août 1942, et il note dans son agenda : « Au réfectoire, haricots verts, salade de tomates, une bouteille pour quatre d'un vin qui a goût de vieux fût...Le ciel est serein. » Mais quelques lignes plus loin, peut-être pour souligner son manque : « La mesure de vin accordée aux moines est l'hermine romaine, un quart de litre. » Le lendemain, Follain se contentera le midi d'un peu de boudin et de platées de haricots. Le soir, tomates en salade et « bouillie de je ne sais quelle farine ». Quelques jours plus tard, le 17 août exactement, il est reçu à déjeuner au monastère de Solesmes où, semble-t-il, on mange beaucoup mieux. « Déjeuner fort honnête, écrit-il dans son agenda, soupe avec légumes, beefsteak, purée de fèves servie deux fois, salade, tomates entières servies dans la salade, une poire de bon chrétien, de bonne grosseur et d'excellente saveur, un vin très fruité... » C'est lors de ce séjour qu'il rencontre Pierre Reverdy qui habite près de l'abbaye, ils boivent ensemble un blanc de Bourgueil et Reverdy lui confie alors que « la poésie est ennuyeuse à lire, que de temps à autre quelques vers vous rencontrent. Le lyrisme des Emmanuel et autres l'indiffère : il va à l'encontre de cette espèce de pureté qu'on avait cherché à isoler ». Reverdy dira encore à cette occasion qu'Éluard est parfait mais qu'il n'y est pas sensible. Qu'il lui préfère Breton « qui parfois touche à une clairvoyance ». Pour la petite histoire, sachez aussi qu'à Ligugé, Follain lit Joris-Karl Huysmans. C'est que l'auteur de *À rebours* était devenu oblat à Ligugé en 1900.

Une parenthèse, mais je les aime, ces parenthèses-là qui font la petite histoire de la littérature ! La publication d'*À rebours* et le tohu-bohu que suscitait cette publication, en 1884, fit écrire à Barbey d'Aurevilly : « Après un tel livre, il ne reste plus à l'auteur qu'à choisir entre la bouche d'un pistolet ou les pieds de la croix. » Huysmans lui donna quelque part raison puisqu'il se convertit (son roman *En route* évoque cette conversion) et s'installa à Ligugé où il mourut en 1907, dans, dit-on, « d'horribles souffrances supportées avec une foi ardente ». J'ai relu quelques passages de *À rebours* et compris la colère de Barbey d'Aurevilly.

« Avec Barbey d'Aurevilly, écrivait Huysmans, prenait fin la série des écrivains religieux ; à vrai dire, ce paria appartenait plus, à tous les points de vue, à la littérature séculière qu'à cette autre chez laquelle il revendiquait une place qu'on lui déniait ; sa langue d'un romantisme échevelé, pleine de locutions torsées, de tournures inusitées, de comparaisons outrées, enlevait, à coups de fouet, ses phrases qui pétardaient, en agitant de bruyantes sonnailles, tout le long du texte. En somme, d'Aurevilly apparais-

sait, ainsi qu'un étalon, parmi ces hongres qui peuplent les écuries ultramontaines. »

Mais revenons à Follain et ses préoccupations alimentaires. Les chroniques qui composent *La Table*, nous donnent de Follain l'image d'un homme qui affectionne les choses authentiques, simples mais parfois aussi complexes. Ainsi peut-il indifféremment nous parler du beurre, de la graisse à soupe qu'on prépare avec du suif de bœuf, du sang, comme il évoque ailleurs un plat qu'il a lui-même exécuté, la harpe ornée d'une couronne de sucre filé ou encore cette carpe à la Chambord moderne, grosse pièce garnie d'hâtelets. On sait aussi que Follain aimait se jeter, c'est son expression, sur un livre du grand cuisinier Carême et tout particulièrement était-il attentif aux « planches délicates où l'on voyait des architectures culinaires qui ne restent de nos jours présentes qu'à très peu d'esprits : décorations de petits oiseaux embrochés sur des hâtelets d'argent... ».

Parlant de ce livre qu'il feuilletait, probablement durant un hiver d'occupation, Follain écrira, et ce sont les derniers mots de *La Table* : « Le vieux luxe du monde se mourait, aucune douceur n'allégeait plus les jours, j'avais au fond de moi la vision des heures colorées d'autrefois, des béatitudes d'enfance. »

Qui ne se souvient d'ailleurs comme Follain de ces repas de la grand-mère ? Pour moi, c'était la coquille Saint-Jacques, le vol-au-vent et les gaufres qui débordaient de sucre. Pour Follain, c'était par exemple cette marchande de sang qui passait de porte en porte jusqu'au début de mil neuf cent quatorze, à Saint-Lô, pour vendre sa préparation de sang de cochon, ce que, dans les campagnes en Basse-Normandie, on appelle du « petit boudin » qui n'avait rien à voir avec l'ordinaire boudin noir. Non, celui-ci était fait selon la recette suivante que Follain nous donne : « Le sang de porc enfermé dans une poche, généralement un estomac de porc, se met à cuire à l'eau au moins une heure ; après quoi, enlevé de sa poche, on le fait mijoter dix heures avec quantité d'oignons émincés, ainsi que des boyaux de porcs également émincés, sans préjudice des assaisonnements ordinaires, sel et poivre. »

Il n'est donc pas étonnant que l'un des premiers livres publiés de Follain ait été *L'épicerie d'enfance*, publié chez Corrêa, en 1938 et réédité chez Fata Morgana, en 1986. Il s'agit là de proses nostalgiques d'un passé ma foi bien révolu. On y retrouve la marchande de sang qui « versait le sang cuit aux grumeaux bruns et comptait cuillère par cuillère pour faire son juste prix. C'était, dit Follain, une nourriture exquise et fine ». Pour la fameuse soupe à la graisse, il précise dans *Épicerie d'enfance* que « le meilleur légume était le navet sarrasin qui poussait d'abondance dans les champs de blé

noir ». Il parle aussi du fils de l'épicier partant à la guerre dans « l'uniforme des cuirassiers d'alors : torse étincelant, casque aux crins noirs, épaulettes rouges ». Et c'est probablement de cette même épicerie qu'il parle dans *La Main chaude* et le poème que voici où l'on devine que le jeune soldat de 1914 n'est peut-être pas revenu :

### L'épicier

L'épicier époux de l'épicière,  
avec sa serpillière  
et ses doigts de crabe laineux  
vend des pois chiches  
à la saison pluvieuse  
et puis ces grains de riz des Carolines  
dents d'Andalousie,  
et puis la pipe en sucre rouge,  
qui dans la ville où la bâtisse croît,  
transfigure l'enfant à capuchon du crépuscule.

(In *La Main Chaude*, 1933, repris  
dans *Usage du temps*, Poésie/Gallimard, 1983)

*L'Épicerie d'enfance*, c'est aussi pour Follain l'occasion de se souvenir des lieux, une maison, mais aussi des odeurs et des habitudes de cette maison d'enfance. « Par un besoin d'encyclopédie, écrit-il, pour pouvoir étiqueter, classer, conserver, l'enfant de la maison avait voulu créer ce grave amusement d'une grande épicerie avec toute la gamme des produits, et, dans chacun de ces produits, toute la gamme des catégories : sardines à l'huile bien sûr, mais aussi à l'estragon, aux achards, à la tomate, aux truffes, et aussi sans arêtes et en boîtes de tous formats. » Ailleurs, c'est une « boîte de petites fèves des marais décortiquées de chez Heudebert » dont il apprivoise l'odeur. À la cave, c'est l'odeur du fût qui montait glorieuse... Il évoque aussi la grande cuisine, salle commune où s'est probablement assis le jeune Follain.

Là restait le buffet verni, serviteur muet, indifférent au vent, empli de soupières, de bols, d'assiettes plates et de ces assiettes creuses où l'ombre s'installe immuablement classique dans un flottement et par insensibles degrés, chaque jour modifiés selon l'éclairage changeant du ciel, jusqu'à minuit, jusqu'à la mort.

Dans la cupule de buis, le sel développait la féerie solitaire des cristaux, et une larme de femme, parfois, mêlait son invisible sel à celui laissé par l'évaporation des eaux bleues.

(In *L'Épicerie d'enfance*, Fata Morgana, 1986)

Un autre ouvrage, en fait un opuscule, paru une première fois, en 1966, chez Robert Morel à Forcalquier, et réédité ensuite chez Deyrolle en 1997, s'intitule *Célébration de la pomme de terre*. Une collection où Morel avait publié des célébrations du fromage, du vin et d'autres nourritures.

« Ce merveilleux petit livre, nous dit Jean-Patrice Courtois, le préfacier de la dernière édition, ne cesse de nous donner des rendez-vous à faire trembler les papilles du goût et du sens. Dégustation est le mot qui convient à Follain, tandis que consommation désigne Ponge plus sûrement. » S'il trouve Ponge violent et tout en érotisme dans sa pomme de terre, il dit, à juste titre, de Follain qu'il « a inventé la tonalité de l'extraordinaire discret ». Il n'est pas étonnant, et c'est même symptomatique de son esprit, que Follain se soit justement intéressé à ce tubercule de d'aucuns, sous la Restauration, disaient : « De quelque manière qu'on [le] prenne, [il] restera toujours fade [et l']on ne pourra jamais [le] compter au rang des aliments d'une table bien fournie. Déraison culinaire ! » Follain fera de cette déraison culinaire un petit livre exquis et le tubercule y trouvera ses lettres de noblesse, à l'instar d'un M. Vianney, curé d'Ars, qui l'appelait tout simplement « truffe ». Occasion encore pour Follain de rappeler que dans son enfance on cultivait dans son jardin « quelques pommes de terre d'une certaine espèce à chair violette et peau noire... joie d'enfance, nous les mangions avec appétit, beaucoup de lait et beurre aidant ». De nous parler aussi de la soupe aux poireaux, pommes de terre ou de la salade de pommes de terre. Je ne vous dirai que peu de chose sur la pomme de terre en friture. Follain y cite Roland Barthes et ses *Mythologies*, mais un chapitre se termine ainsi : « Il existe aussi une tradition de la frite en Belgique : on l'y consomme à toute heure de jour et de nuit avec des saladiers de moules marinières ou des omelettes ventruées. » Et il clôt son opuscule par ces mots : « N'oublions pas la pomme de terre. Utilisons-la grandement mais à bon escient. Rénovons ses espèces en décadence. Je la célèbre en paroles pour parvenir à ce qu'elle le soit par le fait bien mieux qu'elle ne l'est. »

Laissons la pomme de terre de Follain, mais on se souviendra qu'Ilarie Voronca, dans *Ulysse dans la cité*, a lui aussi fait l'éloge de la pomme de terre. Quant à Henry David Thoreau, il écrivit un livre intitulé *Les Pommes sauvages*, c'était en 1862 et c'était un ouvrage posthume.

J'aurais pu vous entretenir également de quelques ouvrages posthumes comme *Noir des Carmes* (Commune Mesure, 1976) ou *Le Pain et la boulange* (Atelier La Feugraie, 1977) mais le temps nous est compté. Je laisserai donc sur l'étagère le pain et le « melon vert taché d'îlots noirs » appelé *Noir des Carmes*. Encore que, les dernières phrases du Pain et la boulange soient de toute beauté, les voici :



Les grandes miches attendent toujours dans la huche les mains des femmes amoureuses qui se réveillent parfois la nuit pour donner à manger à quelques gars. Le pain apparaît alors d'une blancheur irréaliste. Il cale la joue, emporte l'adhésion à la meilleure pensée qui s'inscrit doucement dans l'être et son sel tonifie. Puis la mastication s'arrête, le corps s'apaise et le sommeil vient, peuplé par les rêves.

(*Le Pain et la boulange*, La Feugraie, 1977)

J'ai choisi de terminer cette conversation en citant deux poèmes de Follain où les nourritures sont un beau prétexte à digression poétique :

### **Mets**

Ô mets, macaronis, merluches pour longues dents,  
or boueux des confitures d'abricot,  
venaisons des mortels mariages, coquillages : repas de  
jeunesse,  
paons pour les vierges pures  
et les traîtres,  
haricots qui gonflent les dragons  
et jusqu'à la mâche amère  
des repas de deuil  
et jusqu'au poulet sans tendresse  
des repas de fin d'amour

(In *La Main chaude*, 1933, repris  
dans *Usage du Temps*, Poésie/Gallimard, 1983)

### **Poème**

Les bouchers vendent la corée  
à la criée  
et par-dessous  
des parapluies géants.

Ô jours étroits  
où l'on mange des viandes  
devant des litres impies.

Ô juras de nos âmes sombres  
entrailles où fleurit  
la fleur bleue.

(In *Chants terrestres*, 1937, repris  
dans *Usage du temps*, Poésie/Gallimard, 1983)

Follain, vous l'aurez compris, est un poète du regard perçant et du sentir vrai, un poète extrêmement attentif, je l'ai déjà dit, aux moindres choses, objets ou petits métiers, où il trouve le mot juste pour évoquer la beauté des choses, « cette beauté inlassable et cuirassée qui ne manque jamais les rendez-vous » mais qu'il faut chercher, une quête en soi pour tout homme.

« Réapprendre, écrit-il dans *L'Épicerie d'enfance*, refaire la découverte du monde, retrouver la beauté nue de chaque chose et ce rapport des simples outils avec le bras tendu ou levé de l'artisan. »

Voilà peut-être l'une des innombrables leçons que peut nous donner la lecture de Jean Follain, poète, gourmand ou gourmet selon les heures.

# Prix de l'Académie en 2012



# Palmarès

## Prix André Praga

Biennal. Destiné à récompenser l'auteur belge d'une œuvre théâtrale créée à la scène ou à la télévision. Le jury était composé de Roland Beyen, Jacques De Decker et Paul Emond.

### Le lauréat

Dominique Bréda, pour *Purgatoire*.

### Extrait de l'argumentaire du jury

Avec un prénom au genre indistinct et un nom à la consonance batave (ne rime-t-il pas avec Gouda ?), Dominique Bréda décourage les radars de la reconnaissance académique, il faut bien l'avouer. Autre facteur de résistance à l'identification précise : il est comme le furet, insaisissable parce que présent partout, du moins dans les lieux théâtraux périphériques et marginaux, ceux où bouillonnent véritablement la création, à la Samaritaine, par exemple, ou aux Riches-Claires, ou encore à la Toison d'Or où les éclaireurs de l'Académie l'ont repéré très tardivement. On dira : mais cela ne s'est passé que sept ans après sa première pièce, *Intérieur Jour. Page blanche*. Mais si l'on précise que, depuis lors, il en a écrit douze autres, on admettra que l'on a affaire à un dramaturge prolifique, pas négligent ou dilettante pour autant.

Il est, par ailleurs, photographe et musicien. Ce qui explique qu'il a un œil infaillible pour saisir ses contemporains sur le vif, mais qu'il ne se contente pas de leur tirer le portrait et d'enfiler les clichés. L'écriture de Breda est à la fois savante et accessible, ambitieuse mais sans prétention aucune. Ce qui ravit les comédiens qui, visiblement, se régaleront, plaisir dont ils contaminent les spectateurs.

Parmi les textes qu'on lui doit, il y a une *Emma* qui n'arrête pas d'être reprise, incarnée par sa belle-sœur Julie Deroisin, variation autour du roman de Flaubert aussi maîtrisée et inventive que celle que lui consacra la dessinatrice anglaise Posy Simmonds. Récemment, on a vu de lui un *Purgatoire* dont la critique Catherine Makereel a écrit qu'il était à « mourir de rire ». C'est tout à fait exact, en particulier parce qu'en nos temps d'inflation humoristique souvent indigeste, il y démontre que la drôlerie, adossée à la clairvoyance, peut être le meilleur des viatiques.

### **Prix Emmanuel Vossaert**

Biennal. Attribué à un écrivain belge pour un ouvrage en prose ou en vers, et plus spécialement un essai de caractère littéraire. Le jury était composé de Danielle Bajomée, Roland Beyen et Philippe Jones.

#### **La lauréate**

Élisa Brune pour son essai *Pensées magiques* (Odile Jacob, 2013).

#### **Extrait de l'argumentaire du jury**

Si l'on devait définir Élisa Brune, il faudrait souligner d'abord qu'elle n'émet que rarement la même musique, comme elle le justifiera dans le passage qui va nous être lu. Elle débuta naguère par un recueil de nouvelles qui fit sensation, *Fissures*, suivi de quelques romans qui marquèrent la mémoire, comme *Petite révision du ciel*. On sentait là chez l'auteur la tentation de divaguer vers les sciences, ce qu'elle fit avec quelques co-passagers, comme Edgar Gunzig pour *Les Relations d'incertitude*, Monica Rotaru pour *Séismes et volcans : qu'est-ce qui fait palpiter la terre ?* ou encore Jean-Pierre Luminet pour *Bonnes nouvelles des étoiles*. Cette curiosité tous azimuts est bien illustrée par le titre *Le Quark, le Neurone et le Psychanalyste*. Récemment, chez Odile Jacob, elle s'est concentrée par deux fois sur le plaisir féminin et sa révolution, anticipant sur ces *Nuances* de Grey qui squattent les meilleures ventes.

Le prix Vossaert, le plus vif sur la balle, n'a pas voulu tarder pour souligner les qualités de son petit dernier, *Pensées magiques. 50 passages buissonniers vers la liberté* que les lectrices — et les lecteurs, souvent discrets — du magazine *Gaël* ont eu le privilège de découvrir en primeur.

### **Prix Georges Lockem**

Annuel. Décerné à un poète belge de langue française, âgé de 25 ans maximum, soit pour un manuscrit, soit pour un ouvrage édité. Le

jury était composé d'Éric Brogniet (rapporteur), Jacques Crickillon et Claudine Gothot-Mersch.

### **Le lauréat**

Le groupe « Chromatique », pour ses activités.

### **Extrait de l'argumentaire du jury**

Le Groupe « Chromatique » est un collectif de jeunes poètes liégeois, dont les plus âgés sont nés en 1987-1990. Il est composé actuellement de Thibaut Creppe, L.I. Druart, Niall Yates, Derassan, Julie Fraiture et Héloïse Husquinet. Ces jeunes étudient encore actuellement, notamment à l'Université de Liège et ont fondé une revue et un collectif de poésie, *Chromatique*, qui fonctionne et se développe depuis trois ou quatre ans.

Ce collectif représente un incontestable ferment d'éveil à la poésie au sein de l'Université de Liège et de la vie culturelle liégeoise. Leur revue imprimée et leur page Facebook démontrent aussi une édition en prise avec notre temps et démultiplient leur influence positive sur un certain nombre de jeunes.

### **Prix Robert Duterme**

Quadriennal. Décerné à l'auteur d'un recueil de récits touchant au fantastique Le jury était composé de Jean-Baptiste Baronian (rapporteur), Daniel Droixhe et Jacques Charles Lemaire.

### **Le lauréat**

Alain Dartevelle pour son recueil de nouvelles *Amours sanglantes* (L'Âge d'Homme, 2011).

### **Extrait de l'argumentaire du jury**

Il n'est pas exagéré de dire qu'Alain Dartevelle est aujourd'hui une des grandes voix de notre littérature de l'imaginaire. Son recueil de nouvelles *Amours sanglantes*, publié à L'Âge d'Homme, le montre parfaitement — un recueil de huit histoires qui se passent presque toutes dans un futur proche et dont le fil conducteur, un fil aussi rouge que le sang qui les entache, est l'amour fou des femmes, pour ne pas dire l'amour furieux des femmes, et même l'amour aberrant des femmes. Les noces d'un fantastique pur et dur et d'un érotisme pervers célébrées par une écriture serrée et toujours tendue. Une très belle réussite.

## Prix Léopold Rosy

Triennal. Destiné à l'auteur d'un essai en langue française. Le jury était composé de Daniel Droixhe, Claudine Gothot-Mersch et Raymond Trousson. Rapporteur : Jacques De Decker.

### Le lauréat

Jacques Finné pour son essai *Des mystifications littéraires* (José Corti, 2010).

### Extrait de l'argumentaire du jury

C'est à une véritable somme sur la question que Jacques Finné nous convie avec son vaste essai *Des mystifications littéraires* paru chez José Corti. A-t-on jamais traité de ce thème et de ce problème avec un tel sens de l'exhaustivité et autant de pénétration à la fois rigoureuse et joueuse ? Il est permis, voire obligatoire d'en douter. L'auteur avoue qu'il lui fallut une longue période d'incubation pour rassembler les informations. C'est qu'il est difficile de lui reprocher une lacune et un oubli, pour la raison très simple qu'il s'est imposé comme « le » spécialiste de la question. Il s'y livre à une profonde réflexion sur le plagiat, qu'il aborde par tous les angles et dont il analyse avec rigueur les multiples occurrences. Les mystifications ne sont pas toujours coupables, elles sont parfois éclairantes, mais elles peuvent aussi être motivées par les plus sombres pulsions. Finné les démasque, les sonde, en débusque les mobiles, comme il se réjouit de réussites dans le domaine du rire, de la parodie, voire de la farce. De sorte que son livre, bourré d'informations et débordant de sciences, est un magnifique exemple de « gai savoir ».

## Prix Félix Denayer

Annuel Attribué à un écrivain belge soit pour une œuvre en particulier, soit pour l'ensemble de son œuvre. Le jury était composé Jean-Baptiste Baronian, François Emmanuel et Lydia Flem. Rapporteur : Jacques De Decker.

### La lauréate

Corinne Hoex pour l'ensemble de son œuvre, et en particulier pour *Le Ravissement des femmes* (Grasset, 2012).

### Extrait de l'argumentaire du jury

Une œuvre romanesque qui vient d'atteindre un nouveau stade dans sa maturation, un travail poétique qui lui aussi s'affirme dans l'originalité et la maîtrise : sur ces deux plans, Corinne Hoex s'affirme comme une figure majeure de notre littérature.



Après plusieurs récits qui relevaient d'une sorte d'aggiornamento familial, et qui avaient été inaugurés, il y a douze ans, avec *Le grand menu* dont l'évidente maîtrise n'avait échappé à l'attention de personne, ont suivi deux récits qui poursuivent la chronique presque clinique de ce qui tient de la psychose collective, *Ma robe n'est pas froissée* et *Décidément je t'assassine*, constituant ainsi un triptyque d'une rare homogénéité.

La parution, l'an passé, du *Ravissement des femmes* (chez Grasset), a ouvert une nouvelle voie dans une œuvre placée sous le signe de la lucidité sans concessions. Ce roman dont l'acidité satirique n'est pas absente tient de la description de mœurs et du constat d'un malaise idéologique dans notre société désenchantée. Il préfigure d'autres développements dans une œuvre dont l'épanouissement donne plaisir à voir, y compris sur le plan poétique. La parution toute récente, au Cormier, du recueil *Celles d'avant* vient de l'illustrer.

## **Prix Sander Pierron**

Biennal. Attribué à un écrivain belge pour un roman ou un recueil de récits. Le jury était composé d'Éric Brogniet, Daniel Droixhe et Pierre Mertens.

### **Le lauréat**

Marc Lobet pour son roman *Le Naufrage de l'hippocampe* (Le Cri, 2012).

### **Extrait de l'argumentaire du jury**

Est-ce parce qu'il est fils d'écrivain que Marc Lobet, pétri de littérature, ne se mit à l'écritoire, ou du moins ne le fit publiquement, qu'à l'âge que l'on dit mûr ? Il fit, de fait, un long détour par le cinéma, qu'il pratiqua abondamment (de nombreux moyens et courts métrage, de fiction ou non, en témoignent, ainsi que deux longs-métrages — *Prune des bois* et *Meurtres à domicile* — en font foi) et qu'il enseigna avec passion, surtout à l'IAD.

Le fait est que *Après toi, le désert* ne parut que lorsqu'il avait atteint l'âge de la retraite, suivi trois ans plus tard de *En venir à Venise*. Et enfin de ce *Naufrage de l'hippocampe* (paru aux éditions Le Cri) qui affirme hautement que Marc Lobet est, et fut toujours, quoique potentiellement, un écrivain de haut lignage. Un drame personnel impulse ce récit, en assure l'intensité et la véracité, la transposition dans la fiction étant à la fois un effet de l'art et comme un cérémonial. On sent, sous la mélodie du récit, la basse continue d'un déchirement au plus intime de l'être. Un livre d'un tel frémissement avait sa place dans un palmarès placé sous le label de cet écrivain vibrant qu'était Sander Pierron.

## Prix Nicole Houssa

Triennal. Destiné à un poète originaire de Wallonie, pour un premier volume de vers publié ou non. Le jury était composé d'André Goosse, Yves Namur (rapporteur) et Gabriel Ringlet.

### Le lauréat

Éric Piette pour son recueil poétique *Voz* (Le Taillis Pré, 2011).

### Extrait de l'argumentaire du jury

Éric Piette est né à Charleroi en 1983. Après des études de romanes à Namur, il s'oriente vers la philosophie morale à l'ULB. Il a obtenu son agrégation avec un mémoire sur Spinoza.

Éric Piette fait partie de ces poètes comme Cendrars, Larbaud ou Piroette que l'on peut appeler sans hésitation aucune « ces étonnants voyageurs ». *Voz* (qui signifie « train » en serbe) témoigne d'ailleurs de ses nombreuses pérégrinations dans le monde et particulièrement dans les Balkans, une écriture qui traverse ainsi Serbie, Croatie, Turquie ou s'inspire d'atmosphères de villes comme Istanbul, Belgrade ou Amsterdam. Le poète français Christophe Mahy, qui préface cet ouvrage, écrit d'ailleurs fort justement : « Éric Piette laisse sa voix se perdre dans le brouhaha du monde, comme une bouteille jetée à la mer, et que la vie ramène obstinément à lui. » La ville approchée ou le paysage décrit ne sont en fait que prétextes au questionnement sur lui-même, sur l'amour ou ses proches et tout particulièrement la figure du père. Éric Piette pourrait probablement faire sienne cette phrase d'Otavio Paz dans *Le Singe grammairien* où le poète mexicain écrivait : « À chaque tournant, le texte se dédoublait en un autre... Je me rends compte à présent que mon texte n'allait nulle part, sinon à la rencontre de soi-même. » Ceci me semble particulièrement bien s'appliquer au livre d'Éric Piette.

## Prix Henri Cornélus

Triennal. Attribué à l'auteur d'un recueil de nouvelles publié en français. Le jury était composé de François Emmanuel, Pierre Mertens et Marc Wilmet (rapporteur : Jean Claude Bologne).

### Le lauréat

Bernard Quiriny, pour son recueil de nouvelles *Une collection très particulière*.

### Extrait de l'argumentaire du jury :

Bernard Quiriny n'est pas lauréat d'un prix de l'Académie pour la première fois. Il avait déjà obtenu celui qui est voué à la littérature

fantastique, pour un recueil qui lui avait valu, la même année, le Rossel. S'il réapparait au palmarès cette année c'est que son dernier ouvrage s'imposait pour remporter le grand prix Cornélus de la nouvelle, distinction internationale qui compte, entre autres, le Canadien Naim Kattan et le Français Georges-Olivier Chateaufort parmi ses lauréats. Dans *Une collection très particulière*, nous écrit Jean Claude Bologne, le titre est des plus clairs : « Il s'agit bien d'une collection, d'un cabinet de curiosités qui rassemble dix descriptions de villes imaginaires, neuf collections de livres insolites, six bizarreries de notre époque. » Bologne en énumère dans sa lecture : la machine à écrire des chefs-d'œuvre, le réel rallongement des distances à mesure que le marcheur prend de l'âge, l'éloignement de la table de nuit qui empêche de trouver le réveil pour en faire cesser la sonnerie. « Bernard Quiriny, écrit-il, pousse la situation jusqu'à l'absurde, en déduit toutes les conséquences logiques, mais invraisemblables, flirtant à l'occasion avec l'impossible. » Et il poursuit, disant que « quelques obsessions traversent ces nouvelles, des thèmes se répondent comme des *leitmotive* discrets ». Ainsi cette idée émise à propos d'un écrivain qui aurait cessé d'en être un « s'il n'y avait pas eu dans sa chaussure un caillou pour le faire boiter ». Et Bologne de conclure que ce caillou, Quiriny a l'élégance « de l'habiller d'une ironie malicieuse qui nous touche insidieusement ».

## **Prix Franz De Wever**

Annuel. Décerné à un auteur belge âgé de moins de 40 ans pour un recueil de nouvelles. Le jury était composé de Jean Claude Bologne, Raymond Trousson et Marc Wilmet (rapporteur : Pierre Mertens).

### **Le lauréat**

Jacques Richard pour *Petit traître* (Albertine, 2012).

### **Extrait de l'argumentaire du jury**

*Petit traître* est le récit poétique d'une enfance prisonnière. Empruntant souvent au poème une métrique classique, de brèves séquences disent un monde carcéral où des adultes dépossédés d'eux-mêmes, éraflés d'une guerre qui ne dit pas son nom, se résolvent à laisser ceux qu'ils n'assument plus. Vivre le quotidien d'un petit, enfermé sans attentes, c'est « marcher dans le mensonge ». Éprouver que trahir, et autrui et soi-même, est un mode de survie au cauchemar du réel.

L'émotion est ce qui porte cet ouvrage, sans sentimentalisme, mais poignant par sa manière de vriller la solitude telle qu'elle se ressent

dans le plus jeune âge, hyper-sensible et paralysé par l'impossibilité de porter soi-même remède à son sort. Jacques Richard est aussi musicien et plasticien : son sens du rythme, du rapport des formes viennent-ils de là ? Le fait est que l'impact de ce texte, qui ne recherche jamais l'effet, mais ne laisse pas indemne pour autant, est prégnant.

Le livre couronné, *Petit traître*, avait été retenu comme finaliste du dernier prix Rossel

Jacques Richard est par ailleurs l'auteur d'un recueil de nouvelles, *L'Homme peut-être*, à paraître, dont Pierre Mertens nous dit ceci : « Ce qui frappe, dans cette trentaine de nouvelles courtes en demi-teinte, mais dont la demi-teinte est un piège, c'est la surprise qui nous attend à tout moment. L'auteur nous plonge dans un univers visuel et sonore qui est un mélange de rigueur et de fantaisie. Il situe certes ses récits dans une Belgique familière, mais dont il montre bien le côté insolite par un art de la variation très bien manié. Dans ce grand jeu sur la réalité et la représentation, il nous laisse sur plus d'interrogations que de réponses. »

## Prix Émile Polak

Biennal. Décerné à un poète belge âgé de moins de 35 ans. Le jury était composé de François Emmanuel, Yves Namur (rapporteur) et Gabriel Ringlet.

### Le lauréat

Harry Szpilmann pour son recueil poétique *Sable d'aphasie* (Le Taillis Pré, 2011).

### Extrait de l'argumentaire du jury

Harry Szpilmann (pseudonyme de Kévin Noël) est né en 1980. Après des études de philosophie et de cinéma, il part s'installer au Mexique où il commence à écrire des nouvelles, des poèmes ou des aphorismes. À son retour en Belgique, ses poèmes sont publiés en revues et *Sable d'aphasie* est son premier livre publié. Pour l'heure, il séjourne à nouveau au Mexique.

S'il fallait trouver une correspondance à l'écriture déjà bien maîtrisée de Harry Szpilmann, ce serait sans équivoque aucune au voisinage des Fernand Verhesen et Michel Lambiotte que se situerait ce poète. Il y a une proximité évidente entre ces poètes, et cela jusque dans la manière même d'organiser un recueil : alternance de poèmes en prose et de vers libres. Des poèmes où une part d'insondable (et parfois même de l'hermétisme) est présente, des poèmes où est abordée la question théorique de la poésie, où un texte parti-

cipe aussi d'une mise en espace, des poèmes qui résistent parfois à une première lecture, comme il en est aussi de la poésie d'un Paul Celan.

Harry Szpilmann pratique la poésie comme l'entendait Fernand Verhesen dans ses merveilleuses *Propositions* : « un poème qui devient ce qu'il est à condition que la participation du lecteur soit effective ».

## **Prix André Gascht**

Biennal. Attribué à un(e) critique. Le jury était composé de Jean-Baptiste Baronian, Jacques De Decker (rapporteur) et Liliane Wouters.

### **La lauréate**

Monique Verdussen pour l'ensemble de son travail de critique.

### **Extrait de l'argumentaire du jury**

Nous instituons cette année un nouveau prix, dédié à la mémoire d'André Gascht. Il était poète, auteur notamment d'un *Royaume de Danemark* qui a fait date, animateur de revue, puisqu'il dirigea la revue *Le Thyrses* durant des années, extraordinairement érudit et critique sous différentes enseignes, notamment au *Soir*. Il a plu à Marie-Angèle Dehaye, directrice de la bibliothèque des Riches Claires, et partenaire de nombreuses activités de l'Académie, d'honorer sa mémoire en créant un prix, visant essentiellement à distinguer l'exercice délicat de la critique journalistique.

C'est à Monique Verdussen, attachée à *La Libre Belgique* depuis 1970, que ce prix est décerné pour la première fois. Licenciée en sciences politiques de l'UCL, avec une option « journalisme » qui préfigurait à l'époque la chaire de journalisme à laquelle notre confrère Gabriel Ringlet a apporté une contribution essentielle, elle s'est très vite consacrée à l'actualité culturelle et particulièrement littéraire. Ses contributions diverses, sous forme de comptes rendus et d'entretiens se sont toujours caractérisées par la rigueur de l'information, la qualité d'écriture et une capacité d'empathie qui font d'elle une admirable intercesseuse entre l'auteur et le lecteur.

Elle a été aussi la lectrice fidèle et exemplaire d'écrivains dont elle a suivi l'évolution avec fidélité et discernement. Deux de nos membres récemment disparus, Hubert Nyssen et Dominique Rolin ont particulièrement bénéficié de cette vigilante proximité. Il nous a semblé que ce nouveau prix ne pouvait être mieux inauguré que par elle.



Ceux qui nous quittent





# Georges-Henri Dumont (1920-2013)

Par M. Roland Beyen

Il me faudrait plusieurs pages pour citer les titres de l'œuvre immense de l'historien Georges-Henri Dumont qui, né à Zottegem le 14 septembre 1920, nous a quittés le 6 avril 2013, âgé de 92 ans, mais resté étonnamment jeune et actif. J'avoue humblement n'avoir lu qu'une demi-douzaine de ses quelque soixante livres, mais je garde de très bons souvenirs de ses biographies de Léopold II, de Marie de Bourgogne, de Marguerite de Parme et d'Élisabeth de Belgique, de sa remarquable *Histoire de la Belgique* et de l'excellente synthèse qu'il en publia dans la collection « Que sais-je ? ».

Je ne connais le rôle capital que Georges-Henri Dumont a joué dans la politique belge que par la communication qu'il prononça à l'Académie le 25 avril 2009, sous le titre de *Souvenirs des débuts d'une politique culturelle (1965-1973)*. Il raconta sans la moindre vanité que, pendant cette période, il fut chef de cabinet de quatre ministres de la Culture française. Incroyablement humble, il n'ajouta pas qu'il fut également Président de la Commission nationale permanente du Pacte culturel, Secrétaire général de la Commission nationale de l'UNESCO, Conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Président de l'Orchestre national de Belgique, Président du Conseil supérieur de l'Art dramatique, Président du Fonds national de la Littérature, professeur à l'ICHEC (Institut Catholique des Hautes Études Commerciales), etc.

Cet homme inlassable et exceptionnellement doué m'a fasciné et ému par sa simplicité et par sa modestie. Je dois me contenter ici de raconter sur lui quelques anecdotes. C'est lui qui, comme Directeur en exercice, m'accueillit le 20 juin 1994 et me remit à cette occasion

la fameuse médaille, après avoir fait sur le ténébreux texte du Roi Albert un commentaire tellement clair que je le compris. Je lui racontai ce jour-là que le tout premier livre que j'avais lu en français, en 1949, fut *Le Roman d'un missionnaire* du R.P. Charles, mais que le premier livre français qui entra dans ma petite bibliothèque fut *Léopold II, Pensées et réflexions recueillies par Georges-H. Dumont*. J'avais reçu cette brochure au Collège de Nieuport, le 16 juillet 1949, à l'occasion de la distribution des prix à la fin de ma cinquième latine.

Un autre hasard voulut que, neuf ans après mon élection, le 11 janvier 2003, je succédai comme Directeur à Georges-Henri Dumont. Notre Secrétaire perpétuel, Jacques De Decker, annonça brusquement, avant le dessert du déjeuner traditionnel de rentrée, que j'allais prononcer mon discours pour exposer ma conception de ma tâche future et pour annoncer mes projets. Interloqué, car je n'avais rien préparé, je commençai par rendre hommage à Georges-Henri. Cet éloge fut bref. Je me souviens du début : « J'aurai tout dit si je dis que jamais, pendant mon mandat de vice-directeur, je n'ai dû le remplacer. » Il n'avait pas manqué une seule réunion, de sorte que je n'avais jamais dû improviser un commentaire sur une communication mensuelle ni présider une séance publique, ce qu'il faisait avec beaucoup d'adresse et de patience.

Après 2003, j'eus quelquefois la chance d'être assis à côté de lui pendant les séances mensuelles. Il n'était pas loquace, mais il me parlait parfois de son épouse, qu'il aimait tendrement. Il était fier d'elle. Elle avait été rédacteur en chef de la revue *La femme, la vie, le monde*, avait cofondé en 1967 les conférences « Connaissance et Vie d'aujourd'hui » et les avait dirigées jusqu'en 1990. Elle avait publié quatre romans sous le nom de Viviane Dumont. Au fur et à mesure que les années passaient, Georges-Henri avait de plus en plus hâte de rentrer, car son épouse avait la maladie d'Alzheimer. Il fut très malheureux lorsqu'il fut obligé de la placer dans une institution. Il lui rendait visite tous les jours. Il me confia combien il était heureux lorsque, par un petit signe de la main, elle le remerciait d'être là. Sa mort, en 2008, l'attrista profondément. Georges-Henri n'était pas seulement très intelligent, mais également très sensible.

# Raymond Trousson (1936-2013)

Par M. Jacques Charles Lemaire

Notre confrère Raymond Trousson s'est envolé vers cet ailleurs indéfinissable qui nous attend tous le mardi 25 juin 2013. Discrètement, avec la déférence effacée qui a tracé la ligne de conduite de toute une vie, à tous égards enrichie de vertus et de qualités supérieures, originales, exceptionnelles. Le savant s'est hissé au firmament de l'histoire et de la critique littéraires. Il y occupe, pour toujours, un rang éminent et exemplaire. Le professeur et l'ami ne laissent que des souvenirs heureux, et des regrets très émus.

Raymond Trousson n'a pas seulement abordé avec bonheur de multiples sentiers du domaine littéraire français, il s'y est imposé comme un maître, modeste, volontiers effacé, mais d'une extraordinaire envergure. Ses premiers travaux, il les consacre à une étude de littérature comparée : en 1963, il soutient une thèse sur *Le Mythe de Prométhée dans la littérature européenne*, qui d'emblée l'élève au niveau des meilleurs spécialistes belges et qui lui inspire un ouvrage théorique *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, lequel fait toujours autorité. Son magistral *Prométhée*, fondé sur une analyse minutieuse d'une foule d'écrits rédigés en grec et en latin, ainsi que dans les principales langues modernes, souligne l'absence de l'image littéraire du révolté avant l'époque romantique et met en cause l'oubli prétendu qui a affecté le héros mythologique au cours du Moyen Âge et de l'époque moderne. Avec *Thèmes et mythes*, la réflexion s'élève à un niveau plus général, plus abstrait. À la contestable exploitation du vocable *mythe*, Raymond Trousson propose de substituer l'usage plus intelligible des termes *motif* et *thème*, le premier désignant un concept littéraire assez général et le second la concrétisation du motif dans un personnage caractéristique ou dans

une situation particulière. Ces deux premiers traités ne représentent que l'amorce d'une longue, d'une très longue et très fructueuse suite d'études où notre confrère se taille toujours une place de choix : la première.

Élève admiratif de notre confrère Roland Mortier, il étudie de près le dix-huitième siècle et consacre des biographies ou des études très pointues aux grands représentants de l'époque des Lumières : Voltaire, Rousseau et Diderot. Ses travaux portant sur les porte-parole principaux du « clan philosophique » s'orientent dans deux directions opposées : ils offrent des analyses exhaustives et extrêmement rigoureuses — des descriptions établies quasi au jour le jour de l'existence de ses philosophes de prédilection — destinées aux spécialistes, mais aussi des récits accordant davantage de place à la narration et publiés dans des collections de poche adressées au grand public. Il s'intéresse également de près à la postérité idéologique, différente par la nature de leurs thèses et de leurs arguments, de ces avocats de la liberté de penser et retrace leur fortune littéraire, évalue leur influence non seulement sur quelques-uns des écrivains les plus marquants du siècle ultérieur (Balzac, Hugo, Stendhal, par exemple), mais aussi sur l'univers des journalistes ou des critiques, dont les avis souvent tranchés réservent leur lot de surprises. Cette démarche d'enquêtes très fouillées lui inspire des travaux sur Antoine-Vincent Arnault et Jean-Guillaume Viennet, figures quelque peu oubliées de l'époque romantique et qui, dans une période de grand renouvellement thématique et de bouleversement des consciences, demeureraient attachées à l'idéal du classicisme et se risquaient à le faire savoir.

Au sujet du siècle de l'*Aufklärung* et de ses missionnaires, il ne néglige pas les personnages mineurs ou les écrits de second plan. Isabelle de Charrière, Fougeret de Monbron, Louis-Sébastien Mercier, Tiphaigne de la Roche, Victorine de Chastenay, le prince Charles-Joseph de Ligne retiennent son attention toujours bienveillante, tandis qu'il publie dans la collection « Bouquins », lancée par Robert Laffont, des compositions souvent délaissées ou incomprises, mal connues pour ne pas avoir bénéficié d'une large diffusion au fil du temps : on pense à *Romans de femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, au *Roman noir de la Révolution* (paru sous l'égide des Éditions Complexe) et surtout à *Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, édité en 1993 et dont le succès de curiosité se perpétue vingt ans plus tard.

Ami de feu notre confrère Robert Frickx, qu'il a côtoyé à l'Athénée Robert Catteau quand il y enseigne au début des années 1960, Raymond Trousson se passionne pour la littérature française de Belgique. Il consacre des études d'une éclairante vivacité à quelques romanciers ou quelques poètes de nos régions : André Baillon,

Charles De Coster, Ivan Gilkin, Charles Van Lerberghe, Fernand Séverin et les associés de *La Jeune Belgique*. En compagnie de Robert Frickx et d'une pléiade de collaborateurs au nombre desquels il m'a fait l'honneur de compter, il met en œuvre et édite trois gros volumes intitulés *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des Œuvres*, ouvrages de référence dont nul ne peut se passer et qui témoignent avec science et enthousiasme de la prodigieuse vitalité des lettres françaises dans notre pays.

Aiguillonné par les sujets de ses cours à l'Université libre de Bruxelles, Raymond Trousson y consacre d'ordinaire un ou plusieurs livres. Tel est le cas pour son *Histoire de la libre pensée. Des origines à 1789*, qui a permis à tant d'étudiants de l'Université de comprendre les fondements d'un idéal philosophique qu'ils demeurent nombreux à partager, et aussi pour *Voyages aux Pays de Nulle Part. Histoire de la pensée utopique*. Ce genre littéraire, qui lui permet de renouer avec les études comparatistes et au sujet duquel il donne quatre ouvrages théoriques fondamentaux et des dizaines d'articles, lui établit une assez singulière renommée : dans diverses parties du monde (je pense en particulier au Canada et à l'Italie), Raymond Trousson est davantage connu comme le maître-historien du mode de l'utopie que comme le biographe avisé et l'éditeur pénétrant des principaux philosophes des Lumières.

Raymond Trousson est élu le 8 septembre 1979 dans notre compagnie, où il occupe le siège d'un de ses professeurs à l'ULB, Émilie Noulet. C'est, comme il me l'a rapporté avec beaucoup d'émotion, Joseph Hanse, le spécialiste patenté de Charles De Coster, qui l'avait présenté aux suffrages de ses pairs et qui avait emporté l'adhésion des académiciens d'alors envers un jeune chercheur (Raymond ne compte que 43 ans au moment de son élection). Fidèle à nos réunions, où ses communications font merveille par leur précision, leur distinction et leur charme, il se passionne aussi pour le destin de notre institution, qu'il retrace dans sa *Petite Histoire de l'Académie*, qui devient notre commun vade-mecum, et dans son édition du *Journal* de Jules Destrée, homme politique dont le nom ne laisse pas d'être cité, mais qui demeure mal connu, alors que ses idées et son action méritent davantage qu'une reconnaissance tacite et mal informée.

Je vous ai retracé, bien trop vite et de manière trop lacunaire, la carrière d'un chercheur d'une exceptionnelle fécondité, d'une supérieure clairvoyance, d'une inébranlable et éclectique curiosité intellectuelle. Si le savant ne sera pas oublié, le professeur, l'ami demeure pour toujours inoubliable, par son ouverture aux autres, son amabilité, la confiance qu'il savait accorder si généreusement à tous ceux qui l'entouraient. Les étudiants — même les plus anciens, qui m'en ont parlé — gardent de notre confrère le souvenir d'un

maître disponible, généreux de ses conseils et riche d'une irréfutable mansuétude.

Jamais, mes chères Consœurs et mes chers Confrères, je n'ai entendu Raymond Trousson dire du mal de quiconque. Jamais, non plus, je n'ai entendu rapporter de malveillants propos à son égard. Il existe des êtres qui, par leur savoir généreux, par leur noblesse de cœur et leur délicate attention aux autres, recueillent l'unanimité des opinions. Nous avons connu une personnalité de cette sorte, et nous nous sommes intellectuellement et affectivement enrichis à le lire, à le fréquenter et à l'aimer. Personnellement, je ne me cache pas l'étendue de ma dette à son égard. Je me souviens, en ce moment, des conseils méthodologiques avisés qu'il me prodiguait dans les années septante, quand je rédigeais ma propre thèse. Je me souviens des encouragements qu'il me dispensait quand j'abordais des sujets difficiles et de l'accueil qu'il a réservé à diverses de mes publications dans les collections qu'il dirigeait aux Éditions Champion, à Paris. Je me souviens des entreprises éditoriales auxquelles il a bien voulu m'associer. Mais je me souviens aussi des soirées passées au cours de colloques ou de réunions amicales où, avec une bonhomie touchante, mais une mémoire infailible, il entonnait quelques chansons bien oubliées aujourd'hui, qui étaient les rengaines en vogue dans les années cinquante ou soixante.

Je me souviens, nous nous souvenons avec émotion d'un savant extrêmement fécond aux qualités d'écriture prodigieuses, d'un collègue plein de charme et de sollicitude, d'un confrère assidu, écouté et vigilant et — pour certains d'entre nous — d'un Frère fidèle et attachant, qui a magistralement honoré les ambitions opératives et spéculatives de l'idéal maçonnique. Surtout, pour l'ensemble du public, il s'est révélé un orateur convaincant et limpide, un authentique ambassadeur des lettres, qui savait éveiller l'intérêt du plus grand nombre pour l'univers captivant, mais exigeant, des idées et de la littérature. Il habite nos esprits et nos cœurs. Nous ne l'oublierons pas.



