

P. 506

STUDIA

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

1-2

1991

462/93

CLUJ-NAPOCA

ADUITS

ANUL 1968 - 1969

REDACTOR ȘEF: Prof. I. HAIDUC, membru corespondent al Academiei Române

REDACTORI ȘEFI ADJUNȚI: prof. A. MAGYARI, prof. P. MOCANU, conf. M. PAPA-HAGI

COMITETUL DE REDACTIE AL SERIEI FILOLOGIE: Conf. M. BORCILA, conf. A. CURTUI, conf. L. FLOREA, conf. KOZMA DEZSŐ, conf. M. PAPA-HAGI, conf. I. T. STAN, conf. I. ȘEULEANU (redactor coordonator), conf. E. VIOREL, conf. V. VOIA, lector H. LAZĂR (secretar de redacție), lector E. POPESCU

NUMĂR COORDONAT DE: conf. R. LASCU-POP

STUDIA

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

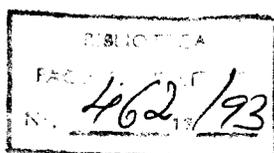
1-2

 Redacția: 3400 CLUJ-NAPOCA, str. M. Kogălniceanu, 1 • Telefon 11 61 01

LA BELGIQUE FRANCOPHONE. LETTRES ET ARTS

SOMMAIRE

<i>PRÉSENTATION</i> (R. LASCU-POP)	3
<i>LITTÉRATURE</i>	
M. QUAGHEBEUR, La première des littératures francophones non françaises	5
L. HELIOT, Aperçu sur quelques poètes contemporains	37
I. POP, Georges Linze et l'avant-garde roumaine	45
M. OTTEN, Quatre romancières belges contemporaines	49
J. CARION, Les jeux de miroir de la littérature fantastique	57
R. TROUSSON, Charles De Coster et „Le voyage de nocce”	65
R. FRICKX, Le théâtre de Franz Hellens. Quelques inédits	77
R. MORTIER, La fonction du chœur dans le „Christophe Colomb” de Charles Bertin	87
M. MUTHU, Pierre Mertens et „L'Agent double”	91
<i>ARTS</i>	
F. VAN DE KERCKHOVE, Verhaeren. La lutte pour l'art dans les années 1880 à 1890	95
J. GENINASCA, „La perspective amoureuse” ou les métamorphoses du regard . .	111
L. DARDENNE, Brève histoire du cinéma dans la Communauté française de Belgique	125
C. GRAVET, La Bande Dessinée à l'Université	137
<i>RHÉTORIQUE</i>	
J.—M. KLINKENBERG, Rhétorique et Rhétoriques. Une mise au point	145
<i>COMPTES RENDUS</i>	
A. Vigh (éd.), <i>L'identité culturelle dans les littératures de langue française.</i> (GH. LASCU)	175
L. Lopez Moralez (éd.), <i>Belgica, Pensamento, Artes y Letras</i> (C. MÜLLER) . .	176
R. Gasparo (éd.), <i>Letteratura belga: Paesaggi al crepuscolo</i> (C. CÎRSTOLOVEAN)	177
<i>Lettres belges d'expression française</i> (GH. LASCU)	177



A. Soncini Fratta, Le mouvement symboliste en Belgique (E. ENACHE) . . .	179
J. Weisgerber (éd.), Les avant-gardes littéraires en Belgique (J. HORMIÈRE)	180
A. González Salvador (éd.), El surrealismo belga (R. AFRIM)	181
P. Aron (éd.), Surréalismes de Belgique (S. RICHELLE)	182
A. Soncini Fratta (éd.), La légende de Thyl Ulenspiegel de Charles De Coster (PH. COUPÉ)	182
M. Maeterlinck, Le Miracle de saint Autoine (R. LASCU-POP)	184
R. Beyen (éd.), Correspondance de Michel de Ghelderode (A. MĂNIUȚIU)	185
A. Helbo (éd.), Théâtre. Modes d'approche (M. Em. MORARIU)	187
M. Dominicy, C. Peeters, „ Linguistics in Belgium ” (L. POP)	188
A. Bossuyt, „ Belgian Journal of Linguistics ” (L. POP)	188

PRÉSENTATION

Depuis une vingtaine d'années, la littérature francophone de Belgique suscite un regain d'intérêt dans le monde de la recherche. En témoigne la création de divers Centres d'Etudes des Lettres Belges dans plusieurs universités européennes et américaines à Bologne, à Cacerès, à Pécs, à Créteil (Paris XII), à Mexico. C'est dans cette mouvance que s'inscrit la création du Centre d'Etudes des Lettres Belges de langue française à la Faculté des Lettres de l'Université „Babeș-Bolyai” de Cluj-Napoca.

Ce Centre qui se propose de promouvoir l'étude et la diffusion des lettres belges de langue française consacre un intérêt déjà ancien pour cette littérature: depuis les années 1980, des articles et des mémoires de licence avaient vu le jour à l'Université de Cluj. Des traductions d'oeuvres significatives se sont succédé: Jean Muno, *Povestiri neobișnuite* (1987), Albert Ayguesparse, *Momentul adevărului și Nonconformiștii* (1990), Marie Gevers, *Doamna Orpha* (1991), Henri Cornélus, *Imblinzitorul de himere* (1991) autres traductions sont en cours actuellement: Marcel Moreau, Marc Quaghebeur, Henry Bauchau, Pierre Mertens, une anthologie de récits fantastiques.

Créé en octobre 1990, le Centre de Cluj a été inauguré officiellement en janvier 1991; en octobre de la même année, une Semaine culturelle belge, organisée par le Centre a permis au grand public de prendre contact avec la production artistique de la Communauté Française de Belgique (exposition sur les *Irréguliers du langage*, récital de poésie bilingue, représentation par le Théâtre National de Cluj d'*Escorial*, la célèbre pièce de Michel de Ghelderode, spectacle télévisé, débats littéraires, projection de films belges, récital de musique donné par l'Académie de Musique de Cluj...)

Le présent numéro de la revue *STUDIA* souhaite offrir aux lecteurs un panorama de la production littéraire et artistique de la Belgique francophone. Ce numéro s'inscrit dans le cadre d'un accord culturel plus large, conclu entre la Communauté Française de Belgique et la Roumanie. De son côté, le *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques* de Bruxelles consacrera très prochainement un numéro spécial à la poésie roumaine contemporaine.

L'ensemble débute par une approche historique et sociologique de Marc Quaghebeur sur la conscience identitaire dans les provinces romanes de Belgique et sur la production littéraire et artistique qui en découle. Le discours poétique, domaine privilégié dans la création littéraire contemporaine de la Belgique francophone, fait l'objet de l'article de Louis Hélot. Les interférences des avant-gardes poétiques belge et roumaine sont relevées dans l'article de Ion Pop. Dans la même série de synthèses, la contribution de Michel Otten porte sur le roman féminin, tel qu'il est illustré par quatre grandes romancières. Explorateur des frontières du réel, Jacques Carion nous fait découvrir dans son article, le „réalisme fantastique” ou „fantastique réel”, dimension fondamentale de l'oeuvre d'un Franz Hellens, Jean Ray, Michel de Ghelderode, Thomas Owen.

Des études consacrées à un seul ouvrage d'un écrivain, celle de Raymona Trousson sur le roman *Le Voyage de nocce* de De Coster, celle de Roland Mortier sur la pièce *Christophe Colomb* de Charles Bertin, celle de Robert Frickx sur quel

ques pièces inédites de Franz Hellens, ou enfin celle de Mircea Muthu sur *L'Agent double* de Pierre Mertens, élargissent et nuancent les perspectives d'approche critique du phénomène littéraire. A ce premier volet s'ajoute un deuxième, non moins important, et qui concerne les Arts.

La parole et l'image sont très liées dans l'espace culturel francophone belge. Un premier exemple en est fourni par l'article de Fabrice van de Kerckhove sur l'activité de Verhaeren en tant que critique d'art. Un second, par l'analyse sémiologique d'un tableau de Magritte, réalisée par Jacques Geninasca dans son étude „*La perspective amoureuse*“ ou *les métamorphoses du regard*. Une synthèse sur l'histoire du cinéma proposée par Luc Dardenne, cinéaste, apporte des éléments nouveaux, complémentaires qui aident à une meilleure réception du phénomène artistique en Belgique francophone. Avec l'article de Catherine Gravet sur la Bande Dessinée, nous retrouvons „cette complémentarité de l'icônique et du verbal“.

L'ample étude de Jean-Marie Klinkenberg sur la Rhétorique ouvre un troisième volet qui concerne des problèmes plus spécialisés, relatifs à la stylistique et à la poétique, domaines dans lesquels l'école liégeoise de rhétorique, le groupe Mu, s'est imposée comme une autorité.

Un ensemble de comptes rendus permet enfin de constater la richesse et la diversité des recherches entreprises dans toute l'Europe et jusqu'au Mexique sur les lettres belges.

RODICA LASCU-POP

Directrice du Centre d'Etudes des
Lettres Belges de langue française

LITTÉRATURE

LA PREMIÈRE DES LITTÉRATURES FRANCOPHONES
NON FRANÇAISES

MARC QUAGHEBEUR*

La notion de lettres belges de langue française ne me paraît pas aller vraiment de soi, si on la fait débiter avant l'indépendance du Royaume de Belgique. Je me limiterai donc à cet espace historique pour développer les différents arguments de cet exposé. L'étude qui aboutirait à la détermination des caractères fonciers de l'écriture en nos diverses provinces avant 1830 demanderait, en effet, énormément de temps et de nuances. Je ne m'occuperai donc pas dans ce texte d'écrivains tels que le Prince de Ligne, Commines, Froissart ou Erasme, cet humaniste qui préféra le latin aux langues vulgaires et qui appartient, comme Bosch ou Breughel, à l'histoire des Pays-Bas et non à la Hollande qui n'existait pas encore. De même, comment parler du Prince de Ligne en l'incluant dans une histoire inévitablement mythique des lettres belges de langue française, quand on sait qu'il était Prince du Saint-Empire romain de la nation germanique mais faisait aussi partie du monde littéraire français! Ligne pourtant n'est ni Voltaire ni Diderot ni Rousseau, ni même Montesquieu. Il appartient à une autre histoire. Remarque plus aiguë encore pour Commines ou pour Froissart, sujets de provinces aujourd'hui belges, qui firent un jour partie des Etats bourguignons et que caractérisaient bien des particularismes. Commines servit en outre le duc de Bourgogne, puis le roi de France, son ennemi juré. Cela devrait être étudié en détail. Cela interdit en tout cas des conclusions hâtives.

Mon exposé tentera d'abord de cerner les fondements historiques de notre culture et les conséquences que ceux-ci entraînent parmi les textes les plus significatifs de ces cent cinquante dernières années. Il dégagera ensuite les grands axes de cette période historique. Trois époques me paraissent en effet caractériser le développement de notre littérature. La première époque centripète, va de 1830 à la première guerre mondiale; la seconde, qui est une époque centrifuge, s'étend, de la fin de la première guerre mondiale aux années 1960, caractérisées notamment par la décolonisation du Congo. De la troisième époque, la nôtre, l'histoire dira si elle réussit à devenir dialectique.

* *

* Ministère de la Communauté française de Belgique.

Quelle indépendance?

Conquise à l'automne 1830 dans la foulée de l'émeute qui accompagna la représentation bruxelloise d'un opéra (*La muette de Portici*), l'indépendance belge s'acquiert plus qu'elle ne se conquiert, et cela d'une façon extrêmement rapide. Elle fait d'ailleurs, pour l'essentiel, l'économie du sang, même si l'on en versa dans le parc de Bruxelles, et pour la reprise d'Anvers (La France participa largement à cet effort. Les troupes étaient dirigées par le Comte Belliard). Le cas est rare dans l'histoire. La Pologne ou la Hollande le savent fort bien, par exemple. Cela laissa donc des traces profondes dans les mentalités. Elles sont parfois heureuses (le roi Albert ménagea ses troupes durant la première guerre mondiale en refusant le principe de l'offensive à outrance); parfois moins (le sang sôude un peuple parce qu'il lie ses composants au sein d'un même combat contre l'adversité).

L'obtention de l'indépendance belge est donc aisée et paradoxale puisqu' elle se fait sur le dos de la Pologne, pays où sont bloquées les troupes tsaristes chargées de la réprimer. Elle est extraordinairement rapide puisque les troupes hollandaises décampent après quelques jours de combat. Rien à voir avec un processus de lutte longue, lente et difficile, qui cimente et forme les nations en les amenant progressivement à une conscience d'elles-mêmes, forte et singulière. La jeune nation fait ainsi l'économie de ce qui accouche des Etats en général, et des Etats modernes en particulier. La différence de situation — et d'organisation! — qui caractérise ainsi les provinces de ce que l'on nomme couramment la Hollande et celles qui constituent la Belgique est à cet égard exemplaire. Or, elles formaient au début du XVI^e siècle un ensemble unique, le cercle des 17 provinces. Charles Quint le constitua à partir de l'héritage bourguignon de son père Philippe le Beau.

Le XVI^e siècle offre d'ailleurs quelques clefs essentielles à la compréhension de la spécificité des futures provinces belges. C'est là qu'échoua l'autonomie qui est le préalable des indépendances modernes. C'est à partir de là que s'anora l'habitude de considérer le pouvoir comme déconnecté de la vie réelle des populations puisqu'exercé et détenu par des princes étrangers et lointains. Lorsqu'on sait par ailleurs que ces territoires étaient appelés jadis pays de par deçà ou pays de par delà — tout était donc fonction de la grande entité à partir de laquelle on les regardait — on comprendra aisément que ce nouvel avatar ne fit qu'alimenter le terreau qui devait donner naissance à une conception de l'identité tout à l'opposé de ce qui prévaut en France: à une littérature de l'imaginaire et du dédoublement; à une politique congénitalement marquée par les problèmes d'identité et par son incapacité structurelle à les résoudre de façon rationnelle et moderne. L'emprise baroque de la Contre-Réforme sur les provinces du Sud des Anciens Pays-Bas donna à ces ingrédients historiques l'ossature mentale et formelle dont ils avaient besoin.

Au milieu du XVI^e siècle, les Anciens Pays-Bas revendiquent, notamment en matière de religion, un traitement spécifique, différent de celui qui a cours en Espagne. Guillaume d'Orange, Prince de Nassau,

contribue d'autant plus à l'affirmation de cette spécificité qu'il porte une partie de l'héritage spirituel contradictoire de Charles Quint. A l'origine, la revendication n'est pas révolutionnaire. Elle se résume d'ailleurs dans le „Compromis des nobles“.

Les Pays-Bas sont riches mais répugnent aux formes qui permettront les divers types de centralisation moderne. Ils aiment l'argent facile et son ostentation. Culturellement et commercialement, ils sont plus développés que d'autres régions d'Europe. Mais ils n'ont jamais su choisir entre France et Empire. Ils se sont aussi refusé les moyens concrets d'une autonomie. Dans la lutte qui les oppose au protestantisme, l'Espagne et l'Eglise conservent les plus riches des 17 provinces, celles du Sud. Pour elles, à tout jamais, le sang sera l'équivalent du sang perdu, le sang du vaincu. Les fondements des mentalités qui permettent la construction et le maintien de l'Etat moderne seront pour elles à tout jamais forclos ou frappés de suspicion. Lorsque l'indépendance et le développement économique leur permettront de le devenir, les bases profondes sur lesquelles se sont édifiés ailleurs de tels ensembles — qu'il s'agisse de la France ou de la Grande-Bretagne, de la Suède ou de la Hollande (l'Espagne est un cas plus complexe) — feront défaut.

C'est que les populations des provinces qui constitueront un jour la Belgique n'ont pas connu les structures sociales, économiques, morales et mentales qui concourent à la constitution de l'esprit moderne. Loin d'en connaître le développement progressif, souvent contradictoire — mais la contradiction forme! — ils ont dû développer des mentalités de survivance qui sont tout à l'opposé de l'esprit moderne. Lorsqu'elle évoque l'esprit de ses ancêtres, Marguerite Yourcenar parle fort éloquemment de ces comportements, dans *Souvenirs pieux et Archives du Nord* notamment. Deux siècles d'occupation étrangère et de déconnexion par rapport à un centre laissent de profondes séquelles. Qui plus est, le premier de ceux-ci, le XVII^e siècle, fut pour l'essentiel largement obscurantiste. Que la révolution brabançonne de 1789 soit dès lors à l'opposé de celle qui se produit en France au même moment, et qui va accoucher de la République une et indivisible, ne surprendra que les aveugles. Dans les „provinces-Belgique“, la révolte contre le prince autrichien vise, pour une large part, à la reconquête des privilèges des anciens états fédéraux qu'entend briser un monarque des lumières, soucieux de constituer, à partir de ses territoires, un ensemble étatique rationnel et fonctionnel.

La concomitance des temps fit cependant que cette insurrection de 1789 déstabilisa les Pays-Bas autrichiens et facilita, dans un premier temps en tout cas, la pénétration des idées et des armées révolutionnaires françaises. La République, puis l'Empire marquèrent donc de leur empreinte les provinces belges, surtout parmi leurs élites. Celles-ci trouvèrent un modèle dont s'inspira largement la constitution de 1830. Mais l'imprégnation fut rapide et, en somme, tardive. Elle fut loin d'atteindre tout un peuple. Elle se heurta au refus obstiné d'un clergé qui n'avait pas connu les délices du gallicanisme ou de l'anglicanisme.

On peut, en un sens, mesurer le divorce en 1815 lorsque le traité de Vienne s'ingénia à reconstituer les anciens Pays-Bas. C'était oublier que les mentalités des deux entités, la hollandaise et la belge, étaient devenues fondamentalement hétérogènes. Dès lors, la révolte de 1830 mêle aux éléments linguistiques (le Royaume de Hollande parle néerlandais) et religieux (à l'époque, la majorité des Hollandais est calviniste) qui le caractérisent un refus du centralisme cher au roi des Pays-Bas, comme de la logique moderne qui le sous-tend et que soutient la grande bourgeoisie industrielle du type Cockerill.

Acquise presque en moins de temps qu'il n'en faudrait pour le dire ou le concevoir, mais sur des bases plus qu'ambiguës, l'indépendance belge se voit, en outre, garantie rapidement par des tiers, essentiellement l'Angleterre et la France, qui sont contraintes de pactiser autour de ce territoire stratégique dont aucun des deux pays n'entend laisser à l'autre la possession. Dès le départ, le nouvel état vit donc sous parrainage. Il doit composer avec des impératifs qui ne correspondent pas forcément aux désirs qu'il exprime et à partir desquels il eût peut-être pu s'inventer une autre histoire — une histoire moins marquée par l'Autre en tout cas. Ainsi, lorsque les Belges décident de se donner pour roi un prince de la maison d'Orléans, Londres oppose un refus formel et propose pour ce poste un prince allemand, veuf éperdu de celle qui eût dû régner sur la couronne d'Angleterre. On lui unira certes en secondes noces une princesse d'Orléans. Sa maison parlera français. Ses descendants seront catholiques.

L'illusion créatrice a tout de suite dû céder la place à la raison diplomatique. Avec ses avantages et ses inconvénients... Le roi de Hollande accepte en effet, dès 1839, de reconnaître l'indépendance de la Belgique. Au passage, il récupère toutefois le Limbourg hollandais et le futur Grand-Duché de Luxembourg. L'amputation territoriale s'accompagne, pour le nouvel Etat, d'une clause de neutralité absolue dont se portent particulièrement garants ses deux parrains: la France et la Grande-Bretagne. L'existence du pays est donc largement le fruit des tiers. La constitution de son image en dépend. Cela laisse des traces dans l'histoire comme dans les mentalités. Qu'est un visage qui n'existe que dans le discours d'autrui? L'identité en creux, le rapport anhistorique au réel, la méfiance envers les mots, le privilège des images et l'obsession de l'immédiat découleront largement de cette position par excellence médiatisée qui définit les Belges de langue française.

Le nouveau pays se dote d'une superbe constitution. Elle est, évidemment, uniquement rédigée en français. Elle se révèle néanmoins la plus libérale de toute l'époque. Idéal, ce document permet un développement économique sans précédent des provinces belges. A la fin du XIXe siècle, ce petit pays de trente mille kilomètres carrés n'est-il pas devenu la seconde puissance économique du monde!

Mais cette constitution libérale est une superstructure au sens fort du terme. Elle contribue à la création des conditions nécessaires au développement d'une économie moderne performante mais n'entraîne

pas, pour autant, une modification profonde des structures d'encadrement social des populations. Ces structures sont antérieures à tout ce qui a permis d'engendrer le rêve étatique moderne de la bourgeoisie. Elles plongent dans l'univers médiéval qui précède le XVI^e siècle, moment où se figea l'histoire des futures provinces belges. Ces structures sont celles qui ont permis la survie et l'encadrement des individus durant les deux siècles d'occupation étrangère. Elles reposent sur les communes et les notables. Elles procèdent largement de la paroisse et de la confrérie; du modèle des corporations également. Cela augure de ce que les Belges appellent les „familles“, et qui sont les véritables assises de la nation.

La Belgique n'est pas un Etat au sens moderne du terme. Les assises réelles du pays, ce n'est pas la nation qui les fournit. Les rouages du pays, ce ne sont ni l'Etat ni même le privé; ce sont les „familles“. Libérale et catholique, socialiste ensuite, elles se donnent pour mot d'ordre à l'heure de l'indépendance, la devise: „L'union fait la force“. Et quand, à la fin du XIX^e siècle, la famille socialiste apparaît sur la scène, c'est à la façon de la maison catholique, sur le modèle des familles parallèles à l'Etat, qu'elle se structure. De la sorte, elle peut aisément encadrer et aider la partie déchristianisée des masses. Ce faisant, elle rend par contre impossible une part du rêve laïc de la bourgeoisie libérale, celui qui est lié à l'Etat.

L'indépendance belge n'entraîne pas la création d'une véritable conscience nationale à la française. Elle accouche d'un Etat friable que l'on n'appelle par hasard „unitaire“. Comment désigner autrement une superstructure fonctionnelle dont le mécanisme tend vers l'un, alors que tout ce qu'il brasse continue à privilégier le disparate, et que ce dernier correspond profondément aux aspirations de la nation? La structure étatique se révèle donc incapable de réduire le fossé qui se crée entre les mentalités induites par le développement économique qu'elle engendre et celles qui proviennent de comportements propres à une époque antérieure. Ces comportements, elle les conforte notamment à travers le pacte forcé qu'ont dû passer entre elles les bourgeoisies laïque et catholique.

Les modes d'enseignement, les moyens d'encadrement quotidien des populations (de la naissance à la mort), la redistribution — limitée, mais réelle — de la richesse nationale, concourent tous à miner peu à peu ce qu'implique une conscience nationale moderne fondée sur un état de droit appliquant à chacun la même loi. Les réformes incessantes dont fut l'objet la constitution de 1830 présentent entre autres pour caractéristique la propension à inclure des ingrédients absolument antinomiques...

* *

Quel rapport à la France?

Si l'on ajoute à ces premiers aspects de la spécificité belge la question des modalités des relations avec la France, on constate que l'ambiguïté constitutive du fait belge va encore croissant. Cela vaut

aussi bien pour la base matérielle de la littérature, l'édition, que pour le statut de l'intellectuel, ou pour le rapport à la langue.

Au moment de l'indépendance, la Belgique est, en matière d'édition, le paradis de la contrefaçon. On y imprime donc à grands tirages et à bas prix les livres que l'on édite par ailleurs en France. Ainsi multipliés à bon compte, les livres franchissent clandestinement la frontière et s'écoulent aisément en France. A partir de 1852, le phénomène se transforme mais se poursuit. La Belgique s'attache en effet à l'impression de textes interdits par la censure impériale française, notamment ceux de Victor Hugo (ainsi en va-t-il des *Misérables*). Les communards bénéficient par la suite des mêmes avantages.

Le rapport au livre qui caractérise France et Belgique est donc foncièrement différent. Il rentre dans l'ordre de la concurrence libérale à la fin du XIX^e siècle mais ne cesse de révéler les mentalités profondément divergentes des deux pays, comme leurs assises historiques respectives. La Belgique est un pays d'imprimeurs. Elle n'est pas un pays d'éditeurs au sens strict du terme. Les maisons d'édition belges doivent d'abord faire tourner les rotatives au maximum de leurs possibilités. Elles ne se sont jamais fixé pour mission de choisir des textes audacieux ou essentiels, générateurs de novations et... d'ennuis avec le pouvoir. Elles sont les héritières de maisons qui prospérèrent sous l'ancien régime, en donnant du travail à des artisans qualifiés et des lectures respectables à un assez large public.

Très logiquement, la Belgique s'est donc spécialisée, après la contrefaçon et la lutte contre la répression, dans le domaine du livre religieux, du livre pour enfants ou de la bande dessinée — tous genres qui engendrent de grands tirages et permettent une diffusion rapide. Pour sa part, la France s'octroya alors — définitivement sans doute à l'intérieur du monde francophone — le monopole de la littérature et de la consécration littéraire. Quoi d'étonnant? L'écrivain, au sens moderne du terme, est né chez elle au XVII^e siècle. Sa figure a succédé à celle du clerc. Elle a éclipsé celle de l'humaniste que chérissaient l'Italie et les anciens Pays-Bas, mais qui ne correspond ni à la logique des états modernes ni au triomphe des langues vulgaires.

L'unification de l'Etat gallican et la codification de la langue française qui l'accompagne, la naissance d'une presse d'opinion et la multiplication de libraires-éditeurs permettent, en effet, l'éclosion d'un type d'individus dont Sartre tracera le portrait, trois siècles plus tard, au terme de son parcours mondial. De tels phénomènes, le XVIII^e siècle les a exacerbés en France. Les territoires regroupés en 1830 sous le nom de Belgique ne les connaissent par contre qu'indirectement et à faible dose.

L'Académie fondée à Bruxelles par l'impératrice Marie-Thérèse, à l'heure du triomphe des salons parisiens, constituée, pour l'essentiel, un rassemblement de sociétés savantes parmi lesquelles, la littérature n'occupe même pas la portion congrue. Que le Prince de Ligne échappe depuis toujours au classement des écrivains français du XVIII^e siècle tient à son appartenance à une autre histoire que celle du royaume de

France. Ligne n'est ni Rousseau, ni Diderot, ni Voltaire ni même Montesquieu. Il respire — et inspire — l'esprit de légèreté du XVIII^e siècle. Il n'en intériorise pas la figure pré-révolutionnaire, potentiellement jacobine. Prince d'abord, il le laisse entendre, fût-ce avec élégance et ironie. Il sert une maison étrangère et ne peut adhérer à l'idée de nation. A une telle époque, pour un francophone de naissance, il fallait être „belge“ si l'on voulait soutenir, de bout en bout, un tel cas de figure, à la fois moderne et médiéval.

Entre ce qui s'écrit en France et en Belgique ne cesse dès lors de se développer un inextricable réseau de rapports et de décalages. Les textes circulent vers les provinces belges en tout cas. Ils véhiculent la figure symbolique de celui qui tient la plume. Ils apportent aux Belges des modèles qui leur apparaissent désirables. Chacun ne sait-il pas qu'il n'y a de consécration que parisienne? Ces modèles se heurtent toutefois en Belgique, dès que l'on quitte la sphère des mondains et des cosmopolites, à un mur d'indifférence poli mais foncier. C'est qu'ils émanent d'une autre forme d'organisation du réel, qu'elle soit politique ou culturelle.

A cette césure dans le symbolique s'en ajoute une autre au sein même de l'idiome qui nous est commun. Langue maternelle de la moitié du pays, et jadis langue maternelle de toutes les élites du Royaume, le français s'apprend essentiellement en Belgique à travers les modèles littéraires français. Leur imaginaire a peu à voir avec celui d'un pays baroque marqué par la Contre-Réforme, et qui plus est, bilingue. Telle qu'elle s'est codifiée au XVIII^e siècle, la langue française raconte en outre, dans ses structures profondes, l'histoire du pays le plus centralisé et le plus cohérent du monde: ce que l'on appelle couramment la vision cartésienne du monde...

Alors qu'elle est depuis toujours terre romane, la Belgique francophone en est ainsi arrivée à parler une langue, certes maternelle, mais qui est de moins en moins le fruit et le support de son histoire. Les Belges affrontent donc le monde, munis d'un instrument brillant, plus révérent que possédé. L'intériorisation croissante de ses exigences va en effet de pair avec la distorsion accrue entre langue et réel infliger l'histoire. Pas question d'ironiser, d'innover ou de remettre en cause! On est proche de Paris. On en dépend. Quoi qu'il advienne, la France paraît en outre constituer toujours l'ultime recours. D'autonomisation poreuse, peu de traces. De brefs épisodes. La nostalgie, l'envie dénégatrice ou le désir fusionnel, eux, ont proliféré. Cela joua de vilains tours aux francophones dans la gestion de l'État comme dans l'appréhension de la question linguistique.

Bancale, rarement ressentie comme allant de soi, la relation ambiguë qui existe entre les mots et les choses engendre par contre, en Belgique, d'indéniables spécificités esthétiques. Le réalisme magique, concept plus que curieux pour un esprit français, en est une des plus belles illustrations. L'emprise du symbolisme, la singularité du surréalisme belge en constituent d'autres. La diffusion de ces créations continue cependant de passer par un centre, Paris, pour lequel elles apparaissent, selon les modes, comme un exotisme plaisant ou comme une

bizarrerie incongrue qu'il vaut mieux passer sous silence. Les „brumes belges“, cette formule passe-partout de la presse française pour définir le fait littéraire du Nord, témoignent depuis un siècle, non pas d'un malentendu, mais de la perception hâtivement formulée d'une profonde différence.

Celle-ci résiste d'autant plus à la raison française qu'elle lui vient en sa langue, et qu'elle provient de terres on ne peut plus proches, qui auraient pu — et auraient dû — être une de ses provinces. Que faire à Paris avec cette identité en creux qui s'indique dans la plupart des textes et des propos? Un vide travaille les Belges. Un manque à être. Une incertitude qu'il faut compenser ou travailler d'une façon ou d'une autre. Qu'il soit symbolique, réel ou linguistique, leur terrain „tient“ mal. Il menace sans cesse de se dérober sous le flux des faits. C'est qu'il y a dans la structure quelque chose de plus que délié.

Cet aspect compact et peu musical de la langue traduit aussi une crainte que ne connaissent pas les espaces linguistiques homogènes. Deux langues, deux cultures profondément contradictoires cohabitent depuis près de deux millénaires sur les territoires qui forment aujourd'hui la Belgique. N'étaient l'ampleur de la présence francophone à Bruxelles et la désagrégation des bastions francophones de la rive gauche de l'Escaut, terre française depuis Charles le Chauve, la frontière entre les deux cultures n'a presque pas varié depuis la fin de l'époque romaine. Stable et instable à la fois, cette cohabitation, dont l'organisation laissa plus qu'à désirer, entraîne chez tout un chacun, aussi bien néerlandophone que francophone d'ailleurs, une incertitude en sa langue. Celle-ci conduit souvent, en matière de formes, à la surenchère, à l'aphasie ou au conformisme. Elle continue de nous valoir depuis près de trente ans, en matière de politique intérieure, le prurit sans cesse accru des exigences flamandes.

Au fond de cela travaille une angoisse: celle d'une langue sans cesse confrontée à une autre dont l'organisation interne est aux antipodes de la première. Ce malaise trouve, qui plus est, des relais — voire des ingrédients — dans l'organisation politique du pays. Une telle situation diffère de celle qui prévaut en France où l'emprise du français se voit renforcée par le mythe de la nation française comme par la cohérence de son organisation. L'idée française, ne l'oublions pas, s'est maintenue et renforcée à travers la succession de ses divers régimes. Elle les transcende donc. Nous sommes aux antipodes du fait belge dont le nom même ne cesse de faire problème. L'ensemble dispose de peu de contrepoids symboliques aux propensions d'auto-morcellement infini... N'était une forme de pesanteur sociologique quotidienne qu'il serait bon d'étudier à cette aune.

*

Quelle littérature?

La production par la Belgique de ce qu'il convient de considérer comme la première des littératures francophones non françaises s'est donc effectuée dans un contexte physique et mental bien particulier.

Sans doute est-il difficile de l'imaginer aujourd'hui alors que prospère l'idée de francophonie. L'époque où s'affirme comme telle cette littérature était celle de l'idéologie romantique des littératures nationales. Celle-ci sert mieux la Flandre qui y trouve un aliment pour la défense de sa langue et une substance mythique appropriée à ses fantasmes. Les écrivains francophones de Belgique doivent, par contre, se coller à ce mouvement sans disposer d'une langue propre. Il leur faut donc affirmer leur autonomie et traduire leur curieuse histoire à travers la langue qui s'est par excellence proclamée universelle et transnationale mais qui exprime avec une force exemplaire l'histoire d'une nation — et non des moindres.

De ce curieux acte de naissance, des prémisses qui furent entre autres siennes ainsi que j'ai tenté de le montrer, découle aujourd'hui encore un sentiment d'altérité des Belges à l'égard de leur littérature. D'inquiétantes étrangetés, eût dit Freud. Les francophones de Belgique ne sont-ils pas une des seules communautés culturelles du monde à n'enseigner pas — ou du bout des lèvres et comme à contre-cœur — leur production littéraire alors qu'elle est abondante et significative? On dirait que cette affirmation leur paraît constituer un crime de lèse-majesté par rapport à la France!

A force de s'interdire l'usage de son nom propre, fait d'autant plus aisé pourtant à proférer que les néerlandophones du Royaume parlent de littérature flamande — les lettres belges de langue française en sont ainsi arrivées à produire des textes plus que singuliers, irréductibles pour une part au corpus français, qu'elles s'avèrent cependant incapables d'assumer comme tels. Qui dénie son nom se condamne immanquablement à la déréliction. Qui ne cesse de s'en inventer de nouveaux à chaque époque, ne fait pas mieux. On devine aisément les ravages que peut entraîner un tel comportement lorsqu'on sait qu'en Belgique, l'identité problématique est déjà plus qu'ailleurs au cœur du manque. On ne manquera pas d'y repérer en même temps une caractéristique fondamentale et la source d'un certain type de créativité, décidément peu conforme à la voie française.

Par delà les vicissitudes des différentes époques de leur histoire, on peut regrouper les écrivains belges de langue française en trois grandes catégories. Chacune désigne une modalité du rapport à la langue. J'ai indiqué que celle-ci était vécue comme manque à être, incertitude et couverture bancaire du réel. Sur ce corps qui lui paraît dévitalisé, l'écrivain peut décider d'en „remettre“. Il opte alors pour le baroque. De Charles De Coster à Jean-Pierre Verheggen, cette option traverse nos lettres. L'écrivain s'y évertue à carnavaliser la syntaxe tout en injectant dans le corpus littéraire divers vocables issus du passé de la langue, des basses langues, voire des langues étrangères. L'auteur peut aussi prendre acte du manque à être de la langue et décider de s'en accommoder. Il choisit alors d'aller au plus profond de l'être, sous la surface du tissu verbal, en se servant de celui-ci. L'objectif vise à atteindre ce réel que la langue ne parvient pas à dire et qui taraude ce type d'écrivain, telle une chimère. Le travail des symbo-

listes, celui des avant-gardes bruxelloises des années vingt, le trajet de Michaux, l'itinéraire de Maeterlinck — jusqu'en la quête infinie et impossible de ses essais — sont les traces les plus visibles de cette attitude.

Un troisième type de réaction consiste à se „cramponner“ à la langue perdue; à considérer que son manque incombe à ses fils indignes; à tenter d'y pallier par une application rigide de ses préceptes; à choisir de tenter d'écrire en conséquence d'une manière plus pure que celle qui a cours en France. Incapable de s'autoriser les libertés propres aux deux autres tendances, qui baignent plus ouvertement dans la langue, celle-ci s'attache à la règle avec une fidélité indéfectible et souvent désespérée. Cela peut donner de surprenantes merveilles. En 1958, le Prix Goncourt couronne, en la personne de Francis Walder, un récit *Saint-Germain ou la négociation* qui dégage une admirable musique de la langue et qui révèle une limpidité plus grande que celle de Mme de la Fayette; son classicisme est plus épuré que celui de Marguerite Yourcenar. L'auteur provient du milieu des armes. Ses pairs, ce sont les grands grammairiens normatifs de la langue, les Hanse et les Grévisse. Ils ont aimé cette étrange mère, toujours proche et toujours lointaine, au point d'en vouloir dire, à l'intention d'autrui, tous les secrets et les détours.

Issue de telles prémisses, notre histoire littéraire s'en va tout d'abord, et comme il sied, sur les routes de l'académisme parfaitement versifié et sur les voies du théâtre pseudo-historique censé exalter, à des fins nationales, les gloires des siècles écoulés. Ceux-ci s'émiettaient pourtant entre d'innombrables féodalités. Sous le premier règne, de belge, on lit surtout les traductions françaises du romancier flamand Hendrick Conscience... Ses textes s'inscrivent dans la foulée de Walter Scott. Mais les objectifs à long terme de son romantisme contribueront à la mauvaise conscience des francophones. Curieux détour déjà! Une fois de plus, l'histoire s'est exprimée de façon claire mais détournée. Elle s'est désignée comme un malaise pour les francophones, comme une invraisemblable chimère. L'emprise narrative de l'historicité dans leurs textes sera rarement leur fort. Récemment encore, c'est un néerlandophone, Hugo Claus, qui donne en 1987 dans *Le chagrin des Belges* le récit de la fascisation sournoise mais quotidienne d'une certaine vie belge. On s'arracha le volume en librairie.

Paradoxe pour paradoxe, c'est néanmoins avec une forme de roman historique que cette histoire littéraire trouve son vrai point d'ancrage. Ecrite par Charles De Coster, illustrée par Félicien Rops, *La Légende d'Ulenspiegel* est un livre fondateur dont la nature comme l'histoire sont révélatrices des spécificités de notre littérature. Il suffit d'ailleurs, pour s'en convaincre, de le comparer à ses équivalents dans les autres littératures.

A elle seule, la réception de l'ouvrage est emblématique du décalage qui définit notre littérature. A la différence de *La divine comédie* en Italie par exemple, *La légende d'Ulenspiegel* n'est perçue ni comme texte fondateur ni comme rupture. Ou, si elle l'est — ce qu'on ne peut

exclure — c'est à un point tel qu'elle fait immédiatement l'objet d'une dénégation massive. Foncièrement académique et conformiste, l'établissement belge récuse, en 1867, cette oeuvre originale qui contredit tous ses dogmes et préjugés. Aucune querelle du *Cid*! Le jugement paraît sans appel. Douze ans plus tard, l'auteur meurt, oublié et méconnu.

La France ne prend pas pour autant le relais. Quelle qu'ait été la connaissance que De Coster avait de Flaubert ou des Goncourt, son travail s'en écarte assez nettement. *La Légende d'Ulenspiegel* apparaît dès lors atypique. Elle est inclassable pour la sensibilité française. Cet objet quelque peu aberrant perturbe d'autant plus les habitudes parisiennes qu'il est écrit en français et non pas en quelque langue étrangère. Mais que peut représenter cette langue pour un lecteur de l'époque habitué à considérer qu'il n'est bon bec que de Paris? Paris n'est-il pas le centre du monde? A la limite, cela peut certes faire penser à Rabelais. La France n'a pas choisi ce cours torrentiel et charnu de sa langue. *La légende d'Ulenspiegel* apparaît donc à l'instar d'une langue étrangère. Avec elle, l'effet d'inquiétante étrangeté joue à plein. C'est la première oeuvre significative des lettres belges de langue française. La première d'un long parcours d'irrégularité langagière et formelle.

La réception de *La légende d'Ulenspiegel* s'est par conséquent trouvée différée ou décalée. En Belgique, comme à l'accoutumée, il faudra attendre la génération suivante pour que l'oeuvre émerge du néant et soit assumée à l'égal d'un porte-drapeau par ceux qu'irrite le philistinisme ambiant. L'oeuvre fonde donc dans l'après-coup. En France, elle ne sera jamais intégrée au panthéon de la grande production du XIXe siècle, même si elle est aujourd'hui inscrite au programme. Russes ou françaises, les adaptations cinématographiques ont été son vrai levain dans les pays à forte tradition étatique alors que les traductions ont rapidement proliféré et connu de réels succès dans les pays composites.

Il est vrai que *La légende d'Ulenspiegel* bouscule les catégories de l'esthétique française. Elle met en cause ses modèles sans les subvertir entièrement. Long texte en prose de près de cinq cents pages, l'ouvrage ressemble à un roman historique. Il ne se réduit cependant pas à cette définition. Ce n'est ni Hugo ni Walter Scott. Et ce n'est même pas la *Salammbô* de Flaubert! A maintes reprises, *La légende* — terme dont il faudrait peser le choix — s'approche plutôt de l'épopée. Elle est néanmoins trop picaresque pour se laisser réduire à ce moule qui remonte aux temps de l'adhésion lyrique au monde.

Masse verbale torrentueuse, volontiers facétieuse et parfois élégiaque, *La légende d'Ulenspiegel* plonge dans l'histoire atroce et contrastée des Pays-Bas du XVIe siècle. Pour la comprendre, il faut tout d'abord se pencher sur sa figure centrale, Thyl, que les Français dénomment l'espiègle. La décomposition exacte des composants de son nom donne cependant „miroir et hibou“. Thyl est un révolté perpétuel, en dédoublement constant. L'âlâcricité de sa personne est mise en valeur par un double lourdingue, Lamme Goedzak, belle incarnation de la pesanteur des Pays-Bas. Âme de la révolte contre l'occupant espa-

gnol et redoutable guérillero, Thyl n'a de cesse de mettre à distance ses propres processus et de les ironiser, avec la même audace qu'il met en oeuvre pour se gausser de tous les pouvoirs. Héros libertaire, il ne fonde pas au sens strict du concept. Au contraire, son attitude inscrit l'impossibilité de toute fondation, son report indéfini. C'est qu'elle n'eut point lieu en son pays au moment où l'histoire l'imposa.

Est-ce dès lors un hasard si le titre du livre annonce que son action se déroule au pays de Flandres (terme qu'il convient d'entendre dans le sens ancien du terme) et *ailleurs*? Et De Coster n'avait-il pas d'abord rêvé de quelque roman „colonial“ qu'il s'avéra incapable d'écrire? Plonger dans le tuf historique lui est, en fait, indispensable. Cela ne réduit pas son intention à du territorial ou à du localisable. Son oeuvre ne peut en effet que se déployer dans un quelque part confinant au nulle part. Au terme du livre d'ailleurs, le héros se retrouve en dehors des frontières qui délimiteront plus tard la Belgique. De cet espace presque flottant, mais profondément rebelle, les îles de Zélande, Ulenspiegel regarde „la patrie Belgique“. Les esprits lui rappellent toutefois qu'entre ces terres du Nord et du Sud, il y a „l'alliance du sang / de mort / N'était l'Escaut“. Et le texte s'achève par une ultime pirouette. Alors qu'un curé servile se hâte de faire enterrer le grand Gueux, endormi depuis trois jours, celui-ci se réveille, appelle Nele, sa compagne, rappelle qu'on n'enterre pas Ulenspiegel, c'est-à-dire „l'esprit“, puis s'en va. „Mais nul ne sait où il chanta sa dernière chanson“.

Fonder et échapper, quelque part mais à la limite hors du temps et du lieu, voilà sans doute l'héritage profond qui échoit aux francophones de Belgique à partir du XVI^e siècle, transsubstantié par les ères qui suivirent. Sa présence mythifiée chez Ghelderode, chez Maeterlinck ou chez Willems, sa fréquence plus objectivée sous des plumes aussi classiques que celles de Walder ou de Yourcenar attestent son importance et révèlent sa hantise. L'ébauche d'une conscience moderne n'y fut pas innocemment minée.

Car, à la différence de l'Italie dont l'histoire se trouve également arrêtée par l'Espagne, la future Belgique ne dispose ni du successeur de Pierre et de l'abri latin, ni du monument linguistique qu'est la *Divine comédie*. Celle-ci établit, fût-ce mythiquement, avant la Renaissance et par delà l'émiettement des micro-Etats, la langue italienne. Le destin du français se joue, lui, à Paris. La langue s'y polit décisivement dès la fin du XVI^e siècle pour se formuler définitivement au XVII^e siècle et s'accomplir au XVIII^e siècle. L'antiquité de l'empreinte romane sur nombre de provinces de la future Belgique n'y peut mais. L'histoire sépare nos provinces de ce développement organique dont elles prendront désormais acte dans un effet d'après-coup et de décalage constants. Cela explique l'heureux maintien de l'usage de mots anciens. Cela explique aussi, et l'ironie française à l'égard du „parler belge“, et l'invention par les Belges de formes littéraires toujours marquées par une sorte d'étrangeté. La langue n'est-elle pas devenue chez eux pour une large part, le fait de l'autre?

Dans sa préface dite du „Hibou“, De Coster entend donc, très logiquement, confier au texte fondateur qu'il écrit le soin de rendre vie à la langue. En ayant, pour ce faire, notamment recours à des tournures du XVIIe siècle, il ne fait que remonter à l'époque où le sujet belge se vit coupé du développement „naturel“, c'est-à-dire historique, de sa langue. On sait que cette césure ne déboucha pas sur un développement autonome mais sur une attitude anxieuse. Celle-ci fait que la langue „châtiée“ prend souvent en Belgique les airs de l'académisme figé. Aussi De Coster cherche-t-il à plonger à bras-le-corps, par delà les siècles où la langue, quoique maternelle, est devenue un corps plaqué, presque étranger. Il le fait en choisissant l'époque où la langue était encore entièrement nôtre et vivante.

Parallèlement à cette volonté de réappropriation langagière, De Coster tente une opération de construction du texte qui le rapproche du courant baroque. Comment réaliser en effet une telle entreprise avec le français de Malherbe, de Voltaire, de Flaubert ou de Stendhal? L'affaire présente toutefois quelque péril puisque le français a opté pour l'abstraction et la raréfaction et que l'on ne connaît en Belgique de cette parure que la défroque décharnée. Substantifiante et picturalisante, l'écriture de De Coster préfère dès lors se donner un double et un garde-fou, en se faisant accompagner d'une série d'eaux-fortes de Félicien Rops, le vieux comparse de l'écrivain.

Ce fait doit être noté. Sa postérité ne se démentira pas. Elskamp grave les bois qui accompagnent ses textes. De Boschère travaille l'aquarelle. Dotremont invente le tableau-poème à travers le logogramme. Michaux choisit d'écrire et de peindre conjointement. Magritte ne peut se comprendre sans Nougé, lequel voit Magritte réaliser les „objets bouleversants“ dont il a rêvé. Hergé invente le roman dessiné. On pourrait ainsi poursuivre à l'infini... Entre texte et image, les lettres belges ne cessent de développer un rapport original. C'est une de leurs réponses les plus profondes et les plus singulières au drame de la langue vécue comme norme et comme absence de corps matriciel.

La prose belge de la fin du XIXe siècle, à laquelle on appliqua le plaisant qualificatif de „macaque flamboyant“, tourne, à sa façon, autour de ces questions. Les récits d'Eekhoud ou de Lemonnier se caractérisent en effet par une volonté et une puissance visionnaires qui l'emportent souvent sur l'évidence du récit. Un souci d'originalité lexicale, voire grammaticale, les anime. Ils ne reculent, ni devant les archaïsmes, ni devant les belgicisms, ni devant les néologismes les plus corsuscants. Faute de disposer d'une langue propre ainsi que le souhaitait Max Elskamp, ou d'être vraiment de plain-pied dans la leur, les Belges de la fin du XIXe siècle tentent de redonner corps à l'idiome dont ils héritent. Ils le parent de mille atours et lui jouent mille tours dont il a perdu l'habitude. Cela vaut mieux que les complets amidonnés dans lesquels on leur a appris la langue. Cela leur permet aussi de se différencier aisément de Paris. A l'époque, la prospérité du Royaume aidant, l'opération semble s'effectuer sans la moindre once de culpabilité. Verhaeren finira cependant par retoucher ses grands textes barbares...

Plein d'effets et de drapés, ce travail ose toucher à la langue. Tel sera moins généralement le cas après le désastre de la première guerre mondiale. L'échec du rêve francophone sur la Belgique libère une charge de culpabilité et de révérence qui réserve au travail de la matière imaginaire toute son attention. L'onirisme présent dans les lettres belges dès *La légende d'Ulenspiegel* (elle s'achève sur l'apparition des Sept) se libère. Il débouche sur le fantastique ou le réalisme magique, tandis que le surréalisme porte à sa radicalité certaines latences du symbolisme. La mauvaise conscience s'est en tout cas inscrite en force au cœur de l'opération littéraire belge. Une forme de voie cachée en découlera très évidemment pour la littérature de cette époque.

*

L'éclat de la phase centripète.

Un très grand renom international avait pourtant accompagné la parution des oeuvres de Verhaeren et de Maeterlinck. L'éclosion de celles-ci coïncidait bien sûr avec la phase de prospérité absolue du jeune Royaume. Elle accompagnait ou précédait les réalisations plastiques de Ensor, de Khnopff et de Van Rysselberghe, les créations architecturales de Horta, de Hankar et de Van de Velde, efflorescence d'un rapport très particulier au monde. C'est en leur sein et parmi elles qu'entendait vivre la bourgeoisie radicale qui fournit leurs premiers lecteurs assidus à ces écrivains dont les écrits peuvent se rassembler à l'enseigne du symbolisme, puis de l'expressionnisme en ce qui concerne Verhaeren. On adjoindra au florilège symboliste les noms de deux subtils poètes, Max Elskamp et Charles Van Lerberghe, dont le renom atteignit un cercle plus restreint, sans doute parce que ces écrivains furent uniquement poètes.

Mouvements européens caractéristiques du tournant du siècle, le symbolisme et l'expressionnisme relèvent beaucoup plus d'une modernité de la dissolution que d'une modernité de la déconstruction — celle qu'illustrèrent Cézanne ou Mallarmé, Rimbaud ou Manet. En langue française, c'est donc assez logiquement à des Belges qu'échoit le privilège de donner à cette modernité, peu compatible avec la raison cartésienne, certains de ses plus beaux fleurons. Assez rapidement, ils ne doivent plus se dissimuler comme Belges et peuvent donc croire que l'idéal de leur jeunesse „Soyons nous“ a réellement conduit à la création de formes originales, dégagées de toute influence étrangère à l'art, puis, dans un second temps, à la reconnaissance d'une spécificité belge. C'est l'heure où leur mentor, Edmond Picard, crée à leur intention *La Libre Académie de Belgique*.

La France a fini par les considérer presque comme siens. Chez Gide, Verhaeren et Maeterlinck sont chez eux après que le second d'entre eux ait fréquenté Villiers et Mallarmé. L'Europe aussi se plonge avec délices dans leurs oeuvres. Elle y puise des leçons. Rilke ou Hofmannstahl ne cacheront jamais leur dette à l'égard de Maeterlinck ou de Verhaeren. D'Annunzio et les crépuscularistes italiens ne s'expliquent pas si l'on méconnaît l'influence de Maeterlinck et de Roden-

bach. Les avant-gardes théâtrales russes créeront même des pièces de Maeterlinck avant qu'elles aient vu le jour en France.

Dans l'espace français de la fin du siècle, nul ne contesta la place exceptionnelle, voire unique, que Verhaeren occupait au sein de la poésie expressionniste. La lyrique claudélienne n'avait pas vraiment acquis droit de cité à l'époque. Elle ne sera d'ailleurs jamais ressentie comme telle. Pour ce qui est du symbolisme, chacun s'accorda à reconnaître que Rodenbach lui donnait sa forme romanesque la plus notoire avec *Bruges-la-Morte* et Maeterlinck son expression théâtrale la plus accomplie avec les pièces qu'il écrivit entre 1889 et 1895. La création de *Pelléas et Mélisande* en constitua l'acmé. Mallarmé ne s'y trompa pas. Il dut certes pressentir que leur métaphysique, tout en s'inspirant de certains de ses postulats esthétiques, n'était pas la sienne. Le symbolisme dont les Belges sont les propagateurs ne relève-t-il pas d'un espace beaucoup moins abstrait que celui qu'il est en train de construire avec *Le Livre*?

Les Belges ne sont fils ni de Descartes ni de Robespierre. Longtemps maintenue en léthargie, leur histoire les a brusquement propulsés dans l'univers contemporain. Ils y prospérèrent. Ils allèrent même très vite. Leur arrière-plan mental est labile. Faite de strates hâtivement réunifiées, dont certaines fort archaïques, il superpose nombre d'ingrédients disparates sans les structurer vraiment. Le choc constructeur des contraires, celui qui amène à trancher, est étranger. Il préfère composer. De ce fait, il tolère volontiers la coexistence de données peu compatibles entre elles qui s'altèrent tout en survivant. Plonger dans un substrat imaginaire instable et souvent délétère lui est donc plus aisé qu'aux Français. La langue choisira de l'exprimer jusqu'à l'excès coruscant, façon Verhaeren, ou jusqu'à la quasi-disparition musicale, façon Elskamp et Maeterlinck.

Lorsqu'on constate en outre que tous les grands écrivains de cette époque sont des francophones des Flandres, on s'étonne encore moins de l'extraordinaire capacité qui fut la leur en français. La langue qu'ils parlent quotidiennement a beau être celle de leurs ancêtres, elle n'est point celle du peuple qui les entoure. Elle est donc constamment menacée et travaillée. Lorsque Verhaeren et Maeterlinck choisiront de vivre en France, une part de leur magie verbale „décadente“ disparaîtra très rapidement... Au sein d'un univers homogène, la langue rattrape qui jouait avec elle d'étranges entrechats... C'est aussi l'heure où le socialisme idéaliste fournit à ces écrivains un contrepoison qui leur évite d'aller au bout de la dissolution — ce que feront certains héritiers de l'empire austro-hongrois laminé puis détruit — ou de reprendre les voies de l'académisme à la façon des Jeunes Belgique qui furent leurs compagnons de route des années 1880.

Leur gloire dut sans doute beaucoup au choix qu'ils firent de la recherche de la lumière et de la découverte de valeurs positives, même si le désastre de 1914 devait montrer l'extrême fragilité de ces constructions idéalistes. Leur maintien dans le panthéon littéraire s'explique par contre par le génie qu'ils déployèrent dans leur période

moins classique. A travers eux le symbolisme apparaît ainsi comme une caractéristique profonde — et permanente — du fait littéraire belge. Fils de famille, assez bien pourvus, ils eurent la chance de donner à cette mouvance spirituelle les supports prestigieux qui lui faisaient défaut en France. „*La Wallonie*“ d'Albert Mockel ou les admirables ouvrages réalisés par Edmond Deman accueillirent leurs textes comme ceux des Français, Mallarmé inclus.

En Belgique, Albert Mockel devait d'ailleurs demeurer, toute sa vie durant, le témoin et le propagateur quelque peu dogmatique de ce courant littéraire. La France de son côté accordait un rôle comparable à une autre figure du symbolisme belge, André Fontainas. Plus esthète, moins théoricien que Mockel, Fontainas joua un rôle important au sein de la revue française qui allait illustrer et exalter l'esprit fin de siècle: *Le Mercure de France*.

Dès 1898, la transhumance parisienne ou le confinement belge (c'est le cas d'Elskamp et de Van Lerberghe) ont pris le relais de la phase conviviale qui donna aux lettres belges leur première grande image. La mort fut même parfois, exemplairement, au rendez-vous. Rodenbach, avec son corps malingre, s'éteint en effet à ce moment précis. La reconnaissance de la spécificité du fait littéraire belge est désormais acquise, au pays comme à l'étranger. Elle n'a cependant rien de comparable à la manière française. Elle existe sans se localiser et se focaliser vraiment. Une série d'écrivains mineurs emprunteront donc à des fins propres les chemins ouverts par les bottes des géants. Cela laisse une impression d'étriqué ou de factice que l'on retrouve aujourd'hui encore. Les Verhaeren et les Maeterlinck poursuivent, eux, leur course de plus en plus lointaine. Mondialistes, ils pourront refuser d'entrer à l'Académie française comme ce fut le cas du Prix Nobel qui eût été contraint de renoncer à sa nationalité belge. Il n'empêche qu'à la façon d'*Ulenspiegel*, ils sont désormais ailleurs et partout.

Leur gloire s'étend dans le monde presque aussi vite que l'économie du jeune Royaume — elle s'effritera tout aussi rapidement. Elle correspond à un art de vivre et donne un lustre accru à ce qui devient une littérature nationale. En tous points, elle s'accorde au rêve de la bourgeoisie progressiste du Royaume, celle qui a décidé de vivre au sein des clartés alambiquées et végétales des hôtels „Art nouveau“ qui se mettent à proliférer et à donner à Bruxelles son cachet de capitale.

Passée l'heure de la tonalité pessimiste du symbolisme, les artistes n'ont pas renoncé à ses symboles et à ses songes. Bruxelles, qui a célébré l'impressionnisme chez les XX mais n'a pas reconnu Cézanne, développe son rêve européen: francophone mais poreux, individualiste et moderniste, ouvert et esthète.

La catastrophe du 2 août 1914 va la tirer brusquement de son rêve, laissant peu à peu la porte ouverte à ce dont la ville est depuis le lieu et le symbole: un désastre architectural, une simagrée de ville cosmopolite, un chancre où laisser s'affronter les médiocrités régiona-

listes du Nord et du Sud du pays. La barbarie avait bien frappé. Ce qu'elle atteignait était sans doute trop neuf et trop peu organisé pour être capable de résister efficacement à un tel retour de l'archaïsme.



Les évasions de la phase centrifuge.

L'invasion allemande de 1914 constitua pour la Belgique une catastrophe presque absolue. Seul de tous les territoires du conflit, le pays est occupé à près de 95%. Son potentiel économique est mis à mal. Plus jamais, il ne sera la seconde puissance économique du monde. Sa neutralité, à laquelle s'étaient identifiées ses élites est bafouée par un de ses garants. Elle était comme le sésame du lien que la Belgique nouait entre mondes latin, germanique et anglo-saxon. L'Allemagne constituait, en plus, une part importante de l'imaginaire des artistes belges même les plus éthérés. Que l'on songe au cas de Van Lerberghe! Il faudra attendre les années 1980 pour que le refoulement de cette attirance commence à se résorber; et pour que l'on voie à nouveau les thèmes allemands travailler des oeuvres aussi diverses que celles de Kalisky, Weyergans, Compère, Louvet ou Mertens.

Picard, Pirenne et leurs pairs avaient trouvé dans l'idée d'„âme belge“ une façon de formuler leur spécificité de francophones non français. Cette synthèse mythique qu'avaient rendu crédible l'originalité et les succès des oeuvres des créateurs de la génération léopoldienne se trouve subitement minée. Non content de mettre le pays à feu et à sang, le Reich allemand n'hésite pas à dresser l'une contre l'autre les deux entités linguistiques du pays, en créant notamment un Conseil des Flandres et en soutenant activement les branches les plus inciviques du mouvement flamand. On imagine aisément l'amalgame qui s'ensuivra dans le chef des francophones entre culture germanique et question flamande au moment où l'instauration du suffrage universel rendra évidente la composition hétérogène du pays et inéluctable la nécessité d'en réorganiser le fonctionnement.

De crispations en aveuglements, les francophones, pour lesquels la culture germanique est désormais forclosée, vont rater la première phase d'une réforme de l'Etat qui eût permis à celui-ci d'être réellement l'assise d'un pays singulier et polyculturel. De même, ils vont exacerber et idéaliser la culture française. Hypostasiée, celle-ci devient tout aussi imaginaire et factice que la vision de l'Allemagne, désormais vouée aux gémonies de l'inconscient. L'Allemagne qu'aimaient Verhaeren et Maeterlinck, Khnopff ou Van de Velde avait pour emblème Goethe et Schiller, Beethoven ou Mahler. La révélation de son visage moderne, lié au seul expansionnisme, celui de la Prusse unificatrice, a déchaîné en Belgique une haine dont on soupçonna peu la profondeur, mais dont rendent bien compte les souvenirs de Bauchau enfant ou la correspondance de Verhaeren à Romain Rolland. Ce traumatisme, que l'on peut également percevoir dans le parler des gens, fut général. Le cas de Pansaers constitue, lui, une exception notoire. Les populations francophones se voient confortées désormais dans leurs propensions univoques.

L'histoire paraît avoir réduit à rien le rêve cosmopolite, humaniste et socialisant, de leurs élites. De là à en déduire qu'il n'était rien, il n'y a qu'un pas. D'aucuns le franchissent aisément, apportant ainsi aux stratèges les plus obtus du flamingantisme un appui qu'ils ne pouvaient espérer et qui leur permet de diviser à loisir le monde francophone belge.

Vainqueur, le pays est détruit. Ses assises sont atteintes. En la personne du Roi-chevalier, il trouve certes la figure morale qui peut lui servir de clef de voûte. Elle occultera l'ampleur de la déstabilisation qui s'opère. Le suffrage universel direct pour les hommes a amené aux Chambres la représentation massive de la classe ouvrière et de la partie flamande du pays. Le fonctionnement traditionnel du bipartisme qui avait vu les laïcs s'opposer aux cléricaux se complexifie sans engendrer de solutions de rechange. Au lieu de se restructurer, l'Etat entame un long processus de décomposition. Celui-ci connaîtra des temps d'arrêt. Ce ne sont que des leurres. L'équilibre convivial entre les deux cultures n'est pas trouvé. Il finira pas engendrer deux peuples.

Les „familles“ elles-mêmes sont en effet atteintes de plein fouet, dans les années soixante, par le virus linguistique scissipare, et cela au départ de la famille catholique, pépinière du flamingantisme. Alors, le caractère inéluctable du cours des choses devient évident. Le refus forcené que les francophones ont opposé, dans les années vingt, à l'instauration d'un vrai bilinguisme en a été vraisemblablement, à un certain niveau, un lointain déclencheur.

Cette attitude révèle un comportement de profonde dénégation. J'ai essayé d'en esquisser les fondements. Elle trouve très rapidement d'innombrables illustrations dans le champ littéraire. Elle est la clef de toutes les attitudes des diverses chapelles qui le composent, leur vrai point d'unification. Plus de mouvance esthétique commune à la façon des années 1880! Mais, sous l'apparente diversité ou le miroitement des parades et des parures, une rage, une violence qui est comme l'expression d'un désespoir et d'un fatalisme. Très logiquement, le mensonge à l'égard du réel prendra de stupéfiantes proportions. Belles parfois — souvent même — les œuvres n'ont plus le halo européen d'antan. Elles creusent fréquemment des territoires imaginaires moins prospectifs que ceux des hérauts de la génération précédente.

La France apparaît bien sûr comme une sorte de mère absolue, seule capable de les maintenir en vie. Charles Plisnier s'en fait le parangon éperdu. Ce n'est pourtant pas elle dont ils se servent pour vivre. Un clivage s'instaure. D'aucuns le pousseront très loin. Parallèlement à l'adhésion mythique dont ils se font le chantre au point de n'être plus capables d'analyser le chancre politique du moment — songeons au *Manifeste du lundi* — ils mettent en place des structures de repli, mieux des mécanismes hyper-belgicains inconnus des écrivains belges de l'époque centripète. On crée ainsi, de toutes pièces, une institution littéraire autonome. Beaucoup moins liée à la France que la précédente, celle-ci voit ses tenants revendiquer un statut d'écrivains français... On se dote même d'une Académie officielle au moment où le

pays se délite. Comme on est loin de Richelieu! Tout cet appareil alambiqué ne s'imposait pas à l'ère conquérante. Entre Bruxelles et Paris, les Verhaeren et les Lemonnier circulaient de façon plus que fluide.

Les formes de dénégation peuvent prendre des tours plus subtils ou plus radicaux. Politiquement et moralement plus rigoureux que leurs homologues français, les surréalistes belges se défient ainsi de la langue alors qu'ils la maîtrisent admirablement. Cela constituera une de leurs grandes spécificités. Nulle adhésion, en conséquence, au principe de l'écriture automatique mais un patient travail de sape et de détournement! Tout en s'affirmant internationalistes, ils ont par ailleurs choisi de rester en Belgique. Ils y vivent toutefois comme si le reste du champ littéraire belge n'existait pas. Passé le temps des années vingt, où leurs chahuts et leurs tracts n'épargnent pas les modernistes habiles tels Norge ou Closson, ils se confinent dans un travail proche de celui des cellules révolutionnaires. Leur attitude de méfiance et de quasi-dénégation n'épargne bien sûr pas l'oeuvre elle-même. Chacun travaille le fragment, s'interdit de publier, fuit la renommée. Cela ne leur suffit pas. Ils n'hésitent pas à affirmer que l'homme peut inventer des sentiments nouveaux... Ils chercheront à les instaurer par la création d'„objets bouleversants“. Loin de Paris, l'histoire qui s'est alors nouée entre Nougé et Magritte est le récit de cette lente mise au point alchimique.

La posture de la dénégation trouve toutefois son incarnation la plus exemplaire avec Henri Michaux. Proche des avant-gardes, mais étranger au parcours politique d'un Nougé par exemple, Michaux choisit de partir pour Paris. Il décide d'y occulter ses origines belges, mais écrit des textes qui sont probablement ce qu'il y a de plus belge à l'époque. Maeterlinck ne manquera pas de le saluer. Le déni d'identité auquel se livre Michaux lui permet d'aller au bout de son être propre tout en faisant accroire à autre chose. Chez lui, la scission entre le nom et le fait, atteint à la perfection même si le dire et le faire finissent par n'être presque plus qu'une seule et même chose. Bel effet du fait belge dont j'ai parlé dans la première partie de cet exposé. Le seul moyen pour lui d'aller au bout de l'être est-il d'abord de fuir ce qui paraît lui donner forme? La question vaut d'être posée. Radicalisée par les nécessités de l'époque, l'attitude est en tout cas moins étrangère qu'il y paraît à celle que l'on peut repérer dans les pirouettes d'Ulenspiegel ou dans les apparitions de Mélisande. A Michaux, qui fut élevé six ans durant en néerlandais quoiqu'il fût natif de Wallonie, cette solution offrit le moyen d'appuyer l'oeuvre sur quelque chose. De la sorte l'indécible qu'il quête ne l'amenait pas à se dissoudre. Il lui fallut cependant, plus tard, recourir aussi au dessin. La transhumance française était alors devenue résidence pour l'écrivain.

De l'absence d'histoire qui leur convienne, d'autres prennent acte de façon moins alambiquée. Pourquoi ne pas aller en effet jusqu'au bout de ses fantasmes historiques? On risque certes de s'enfermer dans des contradictions insolubles dès qu'il s'agit de parler du réel, ou de se situer peu correctement sur la scène du monde lorsque l'Allemagne,

pour la seconde fois, occupe le territoire national. Passée la phase moderniste de *La mort du Docteur Faust*, de Ghelderode plonge, à partir des années 30, dans l'évocation d'une Flandre mythique, tout imprégnée de XVI^e siècle. L'auteur avoue lui-même qu'elle est un songe. Cette option se produit au moment où l'autre grand dramaturge de l'entre-deux-guerres, Fernand Crommelynck, choisit de se taire. A travers l'expressionnisme paroxystique, il avait cherché à mettre en scène l'irraison déchaînée. Celle-ci gardait encore la raison pour point de repère.

L'opération qu'effectue de Ghelderode au théâtre s'apparente à celle que le fantastique effectue dans la prose. Les Belges s'y illustrent à tel point qu'on identifie généralement ce courant à leur spécificité au sein des pays de langue française. Nul hasard à cela. Historiale, la conscience française ne saurait produire de tels délices d'irraison. Depuis Ronsy, la France laisse donc aux Belges le soin d'alimenter ce secteur du livre qui, pour elle, s'apparente à la paralittérature. Ami de Ghelderode, Jean Ray en est le maître incontesté. Celui qui falsifia au plus haut point le récit de sa vie n'eut aucun mal à mettre en scène des visions dont l'onirisme le dispute en force au réel. Il brilla dans le genre bref même si son maître-livre *Malpertuis* se veut roman. Mauvais lieu que celui-là, en effet! Cachés sous des défroques patibulaires de petits bourgeois flamands, les restes des Dieux grecs vivent enfermés dans une de ses folles demeures qui témoignèrent de la prospérité et de l'outrance de la bourgeoisie belge du XIX^e siècle.

Avec Jean Ray, le réalisme magique des années vingt, façon Helens ou Poulet, est dépassé. Il s'avère en outre capable d'atteindre de larges couches du public. On notera cependant — et cela prouve la prescience des écrivains comme la lenteur relative de la décomposition sociologique du monde belge — qu'en terme de réception, l'oeuvre de Jean Ray dut attendre la seconde guerre mondiale et ses séquelles pour se voir vraiment reconnue. Les coups de boutoir de l'histoire avaient déchiqueté encore un peu plus le cocon belge. Celui-ci ne disposait plus comme garant de la figure du Roi-chevalier. Quoi d'inquiétant pour l'occupant allemand dans ces mythologies plus proches de ses fantasmes que de l'empire français?

L'après-guerre libère d'ailleurs le réalisme magique de la gangue réaliste chère à ses pères fondateurs. Le réel est bien mort. Il ne cadre plus rien. Autant laisser libre cours à l'aura rêveuse et lettrée que l'on trouve dans le théâtre de Paul Willems, dans les récits de Guy Vaes ou dans le cinéma d'André Delvaux. De son côté, Owen poursuit le fantastique selon Jean Ray. Son horizon moins vaste, son univers moins baroque; sa cruauté n'en est que plus acérée. Brouillé avec Nougé, Magritte lui-même plonge dans un songe pictural beaucoup moins incendiaire et dialectique que celui de ses toiles antérieures. Le *Journal* de Nougé n'avait pas manqué d'interroger les conséquences atterrantes de la victoire allemande de 1940. Pour le grand public, le passage obligé vers l'empyrée s'effectue plus aisément par l'entremise des femmes de Paul Delvaux. Elles sont frigides. Maître de l'Académisme, Marcel Thiry réussit également un superbe tour de force. Il crée en prose un

fantastique à partir du réel absolu: la science. Façon comme une autre de faire „échec au temps“ et au destin! Waterloo ne fut hélas pas une victoire de Napoléon...

Peu avant l'invasion nazie, Thiry ne se priva pas de repenser cette bataille selon les lois du désir et d'en faire une victoire française. Il allait ainsi, mythiquement, aux racines de la nostalgie et donnait un bel exemple, poétisé, de déni du réel, règle d'or du comportement belge de l'époque. A cet égard, les écrivains néoclassiques emportent la palme. Ceux qui vont établir l'institution littéraire belge dans sa clôture la plus radicale n'affirment-ils pas, dans le même mouvement, être „des écrivains français à part entière, munis d'une carte d'identité belge“. En 1937, ils signent à cet effet le „Manifeste du Lundi“ alors que l'Europe assiste à la montée des périls et qu'il est difficile de ne pas voir que l'humanisme comme la démocratie sont menacés. Plus Belges qu'ils ne le croient eux-mêmes, ils ressemblent à la classe politique qui croit possible de conserver la neutralité du pays au sein de l'embrasement universel qui se prépare. Gens de gauche et gens de droite, futurs collaborateurs et futurs résistants se retrouvent, en cette heure auguste, pour apposer leurs noms au bas d'un manifeste anhistorique capable d'exorciser l'horreur des temps. L'appel imaginaire à l'espace littéraire français, déchiré à l'époque par de solides antagonismes historiques, est tout aussi mythique et atemporel. Cet appel plonge par contre au coeur du fait belge.

On en trouve un bel exemple dans la figure et la trajectoire de Charles Plisnier. Marqué par la lyrique généreuse de Verhaeren, Plisnier devient un militant internationaliste dès 1919. Communiste durant les années vingt, il se dénie le droit à l'écriture — à la publication tout au moins — et sillonne le monde pour défendre la cause révolutionnaire. Exclu comme trotskyste au congrès d'Anvers, il se rapproche des socialistes et donne aux lettres belges un texte d'allure maeterlinckienne, mais beaucoup plus doloriste, „*L'enfant aux stigmates*“ ainsi qu'un recueil au titre encore plus marqué par la castration: „*Prière aux mains coupées*“. Ample, le verset de Plisnier trouve l'occasion de mettre ses rythmes dans la foulée de la cause sociale, et cela à travers la formule des choeurs parlés chère au POB. Il donne ainsi au monde littéraire francophone une transposition aboutie d'une forme germanique dont il est le seul vrai tenant (de même que Verhaeren avait été le seul vrai représentant de l'expressionnisme en langue française). Prix Goncourt pour *Faux passeports* — un titre dont il vaudrait la peine d'analyser la charge symbolique — en 1937, rapidement reçu à Bruxelles comme académicien, Plisnier accentue alors une dérive religieuse de type fusionnel. Celle-ci va de pair, fût-ce en pleine occupation nazie, avec des propos rattachistes. La France est fantasmée comme patrie perdue. La fin de la préoccupation internationaliste, position que d'autres écrivains engagés, les surréalistes, n'abandonneront pas, débouche sur une dénégation du nom du père d'autant plus nette que Plisnier ne peut se satisfaire d'un régionalisme étriqué.

Les ambiguïtés de ces attitudes ambivalentes ont rarement valu à leurs tenants une large diffusion ou — tel est le cas de Plisnier — le maintien d'une audience subitement acquise pour des oeuvres plus „tenues“ que celles auxquelles ils s'adonnent après que la gloire les ait déliés de leur réserve. Il est mille chemins pour la dénégation. Tous les écrivains n'ont pas avec leur origine le rapport évident qu'ont les enfants de notables. Leurs opérations de détournement n'en sont que plus habiles. Elles sont souvent moins visibles. On peut ainsi plonger dans le substrat belge sans le proclamer ouvertement mais sans le dénier. En même temps on peut entamer une subtile opération de dénégation de la grille littéraire française. Celle-ci se plaît à distinguer genres nobles et genres mineurs, littérature et paralittérature. Qu'à cela ne tienne! On accordera dignité à ce qui n'en paraît point avoir! Comme on est Belge — et, qui plus est, enfant de famille déchue ou rejeton aux ascendances incertains, on puisera dans des ascendants de quoi trouver la liberté à l'égard des normes et la félicité de la revanche. Son nom — qu'il s'agisse de Simenon ou de Hergé — devient le synonyme d'une réussite éclatante. Mieux, le sésame de la reconnaissance d'une paternité promise à une exceptionnelle postérité: celle de Maigret et de Tintin.

Nombre de caractéristiques de ces personnages mythiques renvoient en fait aux idéaux belges de l'époque. L'ère léopoldienne, où les Verhaeren et les Maeterlinck faisaient figure de dieux vivants, est bien lointaine. Tintin et Maigret ne sont ni Herenien ni Monna Vanna. Leur passion de la justice n'a rien de tragique. Elle ne se profère même pas en tant que telle. Moins raide que celle de leurs cousins magrittien, leur silhouette échappe à l'esthétisation des années folles. Leur pélerine est plutôt du genre passe-muraille. Ils passent d'ailleurs dans le temps à la façon d'êtres que celui-ci n'entame pas. Loin de vieillir, ils paraissent immuables. La déchirure sexuelle ne paraît pas les effleurer non plus. Peut-on rêver mieux que de dénier toute déchirure?

Comme le *Plume* de Michaux, Tintin et Maigret sont apolitiques. Sa vision du monde, l'écrivain la dissimule donc — ou la neutralise — sous une forme de morale générale qui n'est pas sans rappeler le monde belge de l'entre-deux guerres. Cette société eût aimé n'être pas marquée par l'histoire. Elle rêva de s'épargner les affres des civages socio-politiques. Elle développa un modèle social qui voulait faire l'économie de la contradiction. N'avions-nous pas la plus belle colonie du monde? Et n'allions-nous pas devenir le paradis de la sécurité sociale? Redresseur de torts ou inspecteur de l'homme quotidien, Tintin ou Maigret sont des produits de cette subtile forme de dénégation. Celle-ci ne leur interdit pas de „traverser“ ouvertement l'histoire. Procédé qui permet à leurs créateurs de ne pas devoir recourir aux mille et une médiatisations auxquelles sont contraints leurs confrères qui oeuvrent dans les genres nobles.

Leur succès n'y fut pas étranger. Chez eux, pas d'angoisse majeure avec les mots. A la façon des pèlerines de leurs héros, ils se faufilent entre images et situations. Bel avatar pour le pays de l'obsession de la

non-langue! On est loin de Baillon, auteur qui choisit l'autre extrême alors qu'il s'évertua aussi à parler de l'homme ordinaire. Dans certains de ses récits, tels *Délires* ou *Un homme si simple*, les mots ont acquis une autonomie qui les rapproche des choses ou des individus. Vivants et meurtriers, ils menacent le corps et la raison du sujet qui les observe.

Impossible, la recherche éperdue d'une adhésion au réel débouche ainsi chez Baillon sur un déni de la nature même de ce qui permet d'y adhérer, la langue. Façon de retrouver, poussée à l'extrême, la césure ontologique du fait belge dans la langue! Lorsque la seconde guerre mondiale aura une nouvelle fois infligé un cruel déni aux songes improbables que les Belges avaient tenté de construire sur le réel, Geo Norge, qui avait longtemps cherché sa voie, trouve la sienne avec un recueil au nom curieux: *Joie aux âmes*. Lui advient en effet une faim „de pain noir et de cendres“. Fi donc de „la graine rare“ et de „la fleur unique“! Le besoin de sol, c'est bien sûr par un retour à la langue qu'il va, comme De Coster jadis, le contenter. Soucieux d'éviter la folie qui menaça et emporta Baillon, il choisit d'adhérer à la glèbe en mastiquant et en marchant. Pour lui, les mots aussi s'autonomisent. Ce sont très belle chair, pulpeuse et caressable. Mais lorsqu'il confesse que „La poésie se mange“, et qu'il s'efforce de lui redonner vie en puisant au suc adouci des vieux vocables, à la différence de De Coster, c'est avec la conviction qu'il n'est d'autre histoire que celle de la langue, c'est-à-dire de la France. Le „germain“ qu'il s'agit de „boute(r) en (s)a grimace“, c'est seulement celui qui menace la pureté de l'idiome. Et le sujet qu'il s'agit de quêter est bien sûr, comme chez Simenon, trans ou infra-historique. „Toi, le dur de compréhension, (ne) sais(-tu) pas que ma recherche est l'homme“?

*

L'énigme de la phase actuelle

Les bouleversements des années soixante rendent malaisée la perpétuation de telles attitudes. La Belgique vient d'accorder l'indépendance à ses diversés possessions africaines. Elle l'a fait dans des conditions de précipitation et d'impréparation qui peuvent laisser rêveur mais qui s'inscrivent très logiquement dans son histoire. Si elle s'est préoccupée du bien-être général des populations de la colonie, elle s'est par contre fort peu souciée de la formation d'élites indigènes ou de mise en place d'une structure coloniale relativement autonome. Le schéma belge d'organisation du réel n'est-il pas prémoderne — c'est-à-dire paternaliste — pour ce qui concerne la gestion de l'Etat mais hyper-moderne par l'ampleur des moyens sociaux mis en oeuvre?

L'immense empire que constitue le Congo accède donc à son histoire propre dans des conditions de rapidité et de facilité qui ne sont pas sans rappeler celles de l'indépendance belge de 1830. L'exposition universelle de 1958, à travers laquelle la Belgique offrit pour la dernière fois au monde le visage de son rêve de noncontradiction, et paradoxalement le lieu où se rencontrent et s'activent les principaux pro-

tagonistes de l'indépendance de la plus importante de ses colonies. Les événements se succèdent ensuite à un rythme forcené, et parfois tragique qui laisse quelque peu pantois ou pantelant chacun des deux pays. Or leurs économies sont fortement imbriquées. Et ce n'est un secret pour personne qu'une bonne part de l'assise sociale et économique de la Belgique, particulièrement francophone, est liée à ce vaste territoire francophone qui a choisi de s'appeler Zaïre et qui, un jour, sera très vraisemblablement la perle de l'Afrique noire. De toutes ces affres, comme à l'accoutumée, peu de traces dans le corpus littéraire belge de ces années troublées! Un seul roman, quelque peu nostalgique, de Daniel Gillès: *La termitière* (1961). L'auteur l'écrit peu de temps avant l'indépendance du Congo.

A l'égal des séismes, un événement de fond va rarement seul. Il entraîne souvent des pans entiers de l'édifice qu'il frappe. L'indépendance du Congo a précédé de peu le mariage tant attendu du prince triste que les Africains appelaient Bwana Kitoko. Mais aux fastes des noces royales succède le coup de tonnerre de la grève générale de l'hiver soixante. Elle paralyse tout le pays. Chant du cygne du sillon industriel Sambre et Meuse qui servit d'assises au développement économique de la Belgique, le mouvement de grève voit la classe ouvrière wallonne, traditionnellement liée au charbon et à l'acier, prendre enfin conscience de l'évolution mondiale qui transfère ces pôles industriels lourds dans des zones moins onéreuses du tiers monde. Les grévistes revendiquent face au lâchage dont ils se sentent l'objet une fédéralisation accentuée de l'Etat. Longtemps rurale, mais proche de la mer, la Flandre a en effet bénéficié de la reconversion économique. Elle s'est vu doter de petites et moyennes entreprises, légères, performantes et propres.

Avec la fermeture accélérée des charbonnages et les restructurations — mais longtemps postposées — de la sidérurgie wallonne, c'est une autre facette de la Belgique francophone qui se voit atteinte de plein fouet. Ses élites industrielles avaient largement vécu de ces ressources que leur savoir-faire avait valorisées. Sa classe ouvrière y avait trouvé son visage et forgé sa vision du monde, incarnée avec constance par le parti socialiste belge. Brusquement l'ombilic colonial et la manne industrielle viennent à manquer. L'affaire prend de court les familles et les notables. L'Etat, qui dispose de peu de grands serviteurs et qui ne s'est pas doté d'écoles où inculquer à ses enfants ce qui leur eût permis de dépasser leurs origines, est riche. Il pare au plus pressé, refuse les réformes de structures, s'endette, et laisse la Flandre l'envahir dans des propositions inconcevables.

Le vote des lois linguistiques de 1963 constitue, en effet, le troisième facteur déstabilisateur de la conscience des francophones de Belgique — si pas dans l'immédiat, en tout cas à très court terme. A travers elles, la Flandre obtient la reconnaissance de ses revendications les plus anciennes et les plus justifiées. Au passage, elle arrache toutefois l'aliénation du principe de la liberté de choix du père de famille, principe essentiel de la constitution libérale à travers laquelle

les élites francophones de 1830 créèrent la Belgique. Elle peut ainsi procéder, lentement mais sûrement, à l'étouffement légal du français en Flandre. Les dispositions qui sont prises alors tentent par ailleurs de faire de la frontière linguistique un infranchissable mur de béton derrière lequel il sera possible de faire triompher le principe du droit du sol. Celui-ci n'a rien à voir avec la déclaration universelle des droits de l'homme chère aux francophones. Il est contraire au prescrit constitutionnel de 1830. Le ver, qui ne cessera de croître et de prospérer, a bel et bien été instillé dans le fruit.

Forts de leur dogme, les stratèges du Nord du pays n'ont pas prévu que l'annexion forcée à la Flandre des six petites communes à majorité francophone de la région de Fourons leur donnerait tant de fil à retordre dans les années à venir. Ils ont d'autres chats à fouetter. Loin de constituer le terme de leur quête et le point de départ d'un véritable pacte convivial entre les Belges, les lois linguistiques de 1963, à travers leurs transgressions du prescrit constitutionnel de 1830, constituent en effet la tête d'un pont d'où lancer des offensives annuelles dont les francophones et l'Etat n'ont cessé depuis d'être le théâtre. Dans un premier temps, il s'agit de mettre à mal cet autre symbole de la Belgique qu'est l'Université Catholique de Louvain. La vieille cité universitaire n'a-t-elle pas le grand tort de permettre à des néerlandophones et à des francophones de se côtoyer quotidiennement, et qui plus est paisiblement? *Horresco referens!* Parallèlement à l'offensive parlementaire menée par le parti catholique flamand, on lâche sur la ville un lot de fanatiques de la question linguistique que l'on fait venir d'ailleurs. Ceux-ci sèment la confusion et l'agitation. Ils amènent la conférence épiscopale belge, décidément peu au fait de l'idée catholique, à proposer la scission de leur université séculaire. Le gouvernement suit avec une facilité tout aussi désarmante. Stupéfait, le pays assiste à l'impensable. Celui-ci le dispute au grotesque. Les livres de la bibliothèque sont en effet répartis entre les deux nouvelles entités en fonction de leur numérotation paire ou impaire.

La question de Louvain fournit le modèle des mille autres affaires qui vont suivre. Elle est exemplaire et essentielle. A travers elle, l'hypothèse polyculturelle se trouve mise en cause au nom du racisme linguistique. A travers elle, le développement du grand Bruxelles comme région bilingue est également visé. La hantise de ce que les flaminguants appelaient „l'extension de la tache d'huile“ entraîne donc, dans un Etat que l'on s'obstine à présenter comme un Etat de droit, la mise à sac d'une université prestigieuse et l'imposition à la capitale d'un „carcan“ au-delà duquel il lui est interdit de se développer. Pour y aboutir, des marches sur Bruxelles ont été régulièrement organisées à l'époque de l'affaire de Louvain. Des „nouvelles chemises brunes“ déferlent dans les rues de la ville. Elles sont tout aussi étrangères à sa vie que celles qui envahissent les auditoriums de l'université catholique. On les retrouvera plus tard dans les Fourons.

De tels chamboulements laissent peu de chance au maintien d'une conscience qui adore faire l'économie de l'histoire et de ses contradic-

tions. Elle rend en outre impossible le maintien d'une position de dénégation absolue telle qu'on la vit découler — et proliférer à partir — des premiers symptômes de la désagrégation de l'édifice belge de 1830. Cette attitude est pourtant à ce point ancrée dans les êtres qu'il fallut bien du temps pour que l'on prit acte de son impossibilité. Elle n'attend d'ailleurs qu'une chose: resurgir au plus vite.

Le rêve francophone sur la Belgique est pourtant bel et bien mort. Les années soixante lui ont porté un coup fatal. Aux trois césures spécifiques que je viens de décrire, on ajoutera l'installation et l'extension de la société de consommation. Celle-ci modifie très profondément le comportement social du monde ouvrier wallon, déjà miné par la perte de son outil habituel de production. Jean Louvet, le témoin de ce désastre public, ne s'y est pas trompé. Il n'a cessé, dans son théâtre, de mettre en scène conjointement les deux facteurs d'un déclin qui a débouché sur le désespoir. D'un autre côté, la mort du général de Gaulle laisse quelque peu exsangue l'idée grandiose de la France que tous les francophones portent en eux. Réduite à des proportions plus modestes, qui ne sont plus celles d'un empire, cette image se reprofile et se restructure peu à peu à travers le concept de francophonie. Pluriel, celui-ci donne enfin aux Wallons et aux Bruxellois l'occasion de se situer dans le monde comme une des voix singulières de la langue française, et ce sans se sentir culpabilisés par le fait d'être une des seules qui n'appartenait pas strictement à l'espace français. La construction européenne leur donne de même l'occasion de s'affirmer comme francophones non français. Elle leur octroie le statut, difficile au demeurant, de culture minoritaire développée au sein d'une langue de grande diffusion internationale.

A travers ces chocs sidéraux et ces horizons nouveaux prend corps un nouveau type de rapport au monde. La dénégation n'en constitue plus le noyau dur — ce qui ne veut pas dire qu'elle a disparu. Son ambition est d'aboutir à une dialectique. Son ancrage passe par la reconnaissance d'une appartenance à une entité historique dont les contours varient quelque peu selon les moments et les individus. Une telle reconnaissance ne débouche pas forcément sur le nationalisme.

La conceptualisation qui en découle ne s'opère pas tout de suite. Les lettres belges enregistrent d'abord de façon esthétique plus que conceptuelle les secousses sismiques dont le pays vient d'être l'objet. Le théâtre idéaliste des néo-classiques comme la poésie noble qui avait fleuri dans les années cinquante paraissent subitement surannés. Nombre de leurs servants se voient définitivement atteints de mutisme. Il s'agit en effet de muter, fût-ce à l'intérieur de sa propre forme. Tel sera le cas du maître du réalisme magique, Paul Willems. De rose et doucement onirique qu'il était, il devient sombre, tragique, torturé. S'il ne parvient pas à faire l'économie du rêve absolu sur le réel, il ne parvient plus à en montrer le triomphe. Bien au contraire!

De jeunes écrivains ont d'ailleurs amené l'histoire sur la scène traditionnellement métaphorique du théâtre belge. Jean Louvet fait ainsi du descendant des prolétaires l'égal de Pelléas. Il ne se contente pas

de lui accorder la dignité scénique. Il l'amène à se heurter lui aussi à un univers anémié où le réel se dérober. Fin de la boucle? Fin d'une boucle?... L'autre grand dramaturge de cette génération, René Kalisky, ne met-il pas aussi en scène une forme d'achèvement historique, celui de l'humanisme européen laminé par tous les totalitarismes de ce siècle? A travers la forme baroque que prend son art, n'est-ce pas sur un vide béant et une angoisse accrue qu'ouvre ce théâtre marqué par l'horreur du génocide nazi et par l'irréalité du fait belge de l'après-guerre? Comme Willems, Louvet et Kalisky donnent en tout cas à voir un sol qui fait défaut, et une dérélition qui ne nie plus son évidence.

Les romanciers ont ressenti eux aussi ce vide énorme. Ils y ont tout d'abord répondu en cherchant à utiliser de nouveaux modes de narration. Ceux-ci leur permettaient de désigner cette absence sans sombrer dans le silence et le néant. Pour eux comme pour les dramaturges, il s'agit en effet de veiller à ce que la langue ne s'échappe pas dans cette découverte abyssale; mais que celle-ci soit au contraire l'occasion d'une maîtrise, d'une conquête. Dominique Rolin comme Henry Bauchau le jouent à travers leur autobiographie tandis qu'Hubert Juin le fait en évoquant le déclin des silencieux hameaux de son enfance. Un poète pousse même le défi au bout de sa logique. En inventant le „logogramme“ dans les années soixante, Christian Dotremont parvient à rassembler dans l'espace de la page blanche le texte et son image dansée, le sens et sa quasi-disparition physique. Le poème s'est fait paysage. Le paysage s'est fait sens. L'un ne cesse de basculer en l'autre. Le mot qui fait toujours défaut en Belgique trouve ainsi une pesanteur et un espace. Et le paysage, qui est en Belgique l'équivalent de l'idée de nation en France, trouve à s'inscrire dans un minimum d'abstraction. Dont acte pour „les brumes du Nord“ qui se dissipent quelque peu sous ce beau coup de vent.

Tout cela se passe entre 1960 et 1975, et contribue à l'éclosion de sensibilités nouvelles. „La Belgique de papa“, celle qui ne savait pas très bien de quoi elle était faite, disparaît peu à peu. Ses tenants, qui souvent ne croyaient pas l'être, sont donc très surpris lorsqu'ils reçoivent leur congé à travers un manifeste qui a le toupet de s'intituler *L'autre Belgique*. Qui plus est, l'affaire vient de Paris, ville qu'ont tellement fantasmée les ténors de l'époque qui s'achève. Pour ses yeux cruels et lointains, que n'ont-ils dénié ou renié? Et voici qu'un hebdomadaire de la ville lumière, *Les Nouvelles littéraires*, publie enfin, sans leur accorder d'importance, un dossier consacré aux nouvelles tendances des lettres du pays d'Ulenspiegel! Comble des combles, l'homme qui présente ce numéro, le romancier Pierre Mertens, définit le mouvement en recourant à un vocable qui ne rougit plus d'utiliser le nom propre qu'ils voulurent bannir à tout prix. Non content de ce premier forfait, il en ajoute un autre. Ne construit-il pas le terme de „belgitude“ sur le modèle du concept de négritude lancé jadis par Léopold Sedar Senghor? Ce fut un beau tollé. Allait-on retrouver les impertinences du temps des Jeunes Belgique?

Pour tenter d'assassiner ce qui lui apparaissait comme l'incongruité suprême, chacun y alla de son couplet. On en remit évidemment sur la dénégation. Faire accroire que les tenants de la belgitude voulaient en revenir à la Belgique de l'époque centrifuge ne fut pas la moindre des opérations de désinformation qui virent le jour. C'était n'avoir pas lu et entendu ce que racontaient ceux qui se rassemblaient de plus en plus nombreux autour de cette idée. Leurs affirmations se résumaient à quelques propos assez précis: acceptation du fait d'être né quelque part, la Belgique en l'occurrence, d'y vivre et de s'y battre, d'en tenir compte dans les discours et dans les oeuvres. Refus de la dénégation quotidienne et des clivages mensongers qu'elle entraîne. Refus aussi d'exacerber appartenance et origine, d'y réduire sa définition, et d'aboutir à quelque forme de nationalisme que ce soit. Au contraire, volonté d'identité poreuse, potentiellement cosmopolite, ouverture sur l'Europe et le monde, mouvement constant avec la France.

Durant sept ans, les symptômes et les manifestations de ce courant furent légion. La pensée qu'ils véhiculaient n'était certes pas de l'ordre des évidences univoques ou simplistes auxquelles on était accoutumé dans le Royaume. Elle mêlait la réflexion la plus contemporaine sur la littérature que les Barthes et les Blanchot avaient développée en France au thème de l'exil intérieur qui venait d'Europe centrale. Elle prenait acte de la disparition institutionnelle d'une forme d'organisation de la Belgique mais rappelait avec ferveur et douleur ce que son histoire profonde laisse comme traces dans la langue et dans l'imaginaire. Elle formulait enfin la difficulté d'être de ces francophones non français affrontés jour après jour à un manque qui touche à l'être et à la langue. Elle n'hésitait pas à le faire en rapprochant leur situation de celle des Noirs quelques années avant la proclamation des indépendances africaines. C'était la conséquence logique du trajet tiers-mondiste de Mertens et l'illustration répétée du slogan qui avait fleuri sur les murs de Louvain en 1970 („Nous sommes tous des étrangers“). C'était aussi la mise à nu d'un mode d'appartenance ambigu aux antipodes de l'identité à la française. En ce sens, ce n'était qu'un troisième cas de figure par rapport aux ingrédients complexes qui structurent l'imaginaire littéraire belge depuis la révolution de 1830. Peut-être celle-ci allait-elle un peu trop ouvertement au coeur du vide qui ne cesse de la travailler.

Toujours est-il qu'au moment où les premières grandes lois de régionalisation de la Belgique donnèrent à ses communautés culturelles une profonde autonomie, les écrivains qui avaient défendu avec vigueur les principes de la belgitude se retrouvèrent en synergie avec les instances politiques qui tentaient de mettre en place les rouages de la Communauté française. Ce terme étrange — il peut laisser entendre qu'il s'agit de Français vivant en Belgique — que choisirent nos parlementaires dessine une nouvelle fois, à merveille, les problèmes d'identité des francophones de Belgique. L'adjectif français ne désigne-t-il pas à la fois l'appartenance à la langue et au territoire un et indivisible de la République? N'était celui de belge, il n'est pas d'adjectif pour dé-

signer le peuple roman du Nord de l'Hexagone. Encore faut-il accepter de l'habiter!

Les tenants de la *belgitude* jouèrent en tout cas le jeu des institutions nouvelles. Elles se définissent par le rapport à la langue. Dans leur principe, elles excluent toute territorialisation limitative et constituent en un sens une innovation constitutionnelle assez rare dans le monde. C'était oublier que la Flandre, obsédée par ses complexes obsessionnels et nourrie de romantisme nationaliste, n'entend pas que puissent croître une idée et un système aussi opposés à son essence: il pourrait un jour faire date dans l'Europe à naître! Elle mena donc prestement divers coups de force destinés à faire coïncider à tout jamais sol et langue. En déniaut à Bruxelles son statut d'autonomie avec une mauvaise foi aveuglante; en contribuant par ailleurs au maintien de l'économie wallonne dans la dépendance et dans la déliquescence, elle entretient un courant autonomiste wallon que nourrissent l'existence d'institutions spécifiques et l'antique rapport conflictuel des provinces à la capitale. Le pays est faussement centralisé. Il ne parvenait pas à trouver une vitesse nouvelle du fait de l'impasse faite sur Bruxelles.

Si l'on ajoute à cela le problème de fond que constitue la notion d'identité en creux pour une conscience formée par la langue française, on ne s'étonnera pas qu'à l'heure où les francophones de Belgique disposaient d'institutions rassemblant Wallonie et Bruxelles au-delà même de leurs limites communes et respectives, un groupe d'intellectuels wallons publie un manifeste revendiquant la spécificité de la culture wallonne et développant une attitude de type nationaliste. Ce n'est hélas pas le lieu de commenter ici longuement cette nouvelle phase, bien belge d'un long processus scissipare. Celui-ci ressurgit à tout propos. Il ne manquerait pas de concerner les diverses entités qui composent la Wallonie si le destin devait un jour lui octroyer une autonomie conquise contre Bruxelles et selon le vœu de la Flandre. On retiendra seulement la contradiction constante entre identité dure (à connotation de repli) et identité en creux (avec menace de dissolution) qui caractérise les provinces francophones du royaume. On retiendra de même l'intériorisation de fait d'un jeu dicté depuis des années par la Flandre, et par elle seule. On notera enfin qu'à travers ce manifeste s'exprime, comme dans les propos de la *belgitude*, le souci de sortir de la dénégation forcée du territoire dans lequel on a vu le jour.

Il ne faut d'ailleurs pas exclure que certains Wallons aient cru retrouver dans ce concept de *belgitude* une nouvelle forme, plus subtile, de la dénégation qui nous empêchait de prendre à bras le corps notre propre histoire. L'emploi du suffixe „ude“ dans *belgitude* est en effet la transcription subtile d'une positivité par défaut. Elle désigne, dans la langue et dans les faits, une réalité imparable qui va de pair avec un manque tout aussi impossible à celer. Elle cherche à le dire du sein même d'une langue qui aime proférer le plein et le net. Ce suffixe, cette notion, cette perception du monde ont trouvé chez Mertens une transcription romanesque fort intéressante. Quand ce romancier parle de la Belgique, il le fait toujours par les yeux d'un tiers.

Ce peut être l'exilé chilien de *Terre d'asile* ou le poète allemand Gottfried Benn que l'on voit errer dans *Les Eblouissements*. On dirait que l'auteur cherche à faire entendre qu'il nous est décidément difficile de parler de nous-mêmes à la première personne. Il confirme notre besoin de biais ou de miroirs. Willems et Kalisky en avaient déjà asséné la preuve. On ne revient pas d'un coup au sein de l'histoire qu'on a fuie obstinément. Et lorsqu'on s'y voit contraint ou qu'on le décide consciemment, l'inconscient qui fait la langue n'omet point de se manifester. Il est long le chemin qui délivre du mensonge! Il suppose un travail. Une histoire aussi, qui oserait dire son nom, et courir ses propres risques.

Detrez en fera également l'expérience. Ce romancier qui recourt dans certains de ses récits à l'histoire de la Belgique contemporaine (il parle de la question royale, de l'affaire de Louvain) doit, comme De Coster jadis, utiliser la fantasmatisation lyrique du réel pour opérer l'indispensable mise à distance sans laquelle la narration file en quenouille. Ainsi, se comble le manque à être du *Je* auquel on a interdit de se proférer. Sans être une vraie rupture, c'est un pas considérable par rapport au réalisme magique. Esthétique de l'onirisme pur, il ne permettait de lire l'histoire qu'au travers de métaphores dont bien peu avaient l'usage.

On mesure de la sorte le type de décalages tout à fait spécifiques que les auteurs belges de langue française ont à opérer pour retrouver un rapport dialectique au réel et pour se maintenir au sein de leur propre tradition littéraire fruit d'une histoire singulière. Que l'existentialisme ou le théâtre de l'absurde n'aient pas „pris“ en Belgique dans les années cinquante aurait pourtant dû fournir matière à réflexion. Louvet s'est essayé à des nouvelles à la façon de Sartre. Il en déduisit lui-même que ce style ne correspondait pas à son histoire. Bauchau vit le théâtre de Beckett et y résista. Il écrivit *Gengis Khan*... Pour beaucoup, l'histoire des années soixante fut un choc salutaire, une décantation qui rapprochait l'auteur de ses sujets et l'amenait à trouver les solutions formelles qu'implique notre rapport à la langue.

Que sont en effet chez Kalisky les techniques formelles de mélange des temps et des rôles sinon la solution pour affirmer conjointement l'histoire et ce qui s'y dérobo? Louvet n'agit pas autrement lorsqu'il fait sortir l'onirisme du laconisme de ses tirades. De la sorte il amène ses spectateurs aux frontières indécises du réel et de l'irréel. Comment trancherait-il alors qu'il appartient à la génération qui voulut accéder à l'histoire au moment même où elle disparaissait, mutant radicalement de nature?

Ce double choc, celui de l'histoire mondiale qui échappe aux mains des hommes pour passer dans les rouages invisibles de la technostruc-ture, celui du pays natal qui ne cesse de se déliter et de se recomposer sans prendre jamais une figure acceptable, visible et commentable — aimable en somme —, les poètes eux aussi, lorsqu'ils n'ont pas feint la posture du poème mais accepté de rencontrer l'histoire, l'ont rendu à

leur façon pour laquelle il n'est d'autre lien, d'autre moyen que la langue. Militant des années soixante marqué par toutes les contradictions de l'Occident, enfant du monde simple qui fit la Wallonie industrielle, Jean-Pierre Verheggen entame, au moment du manifeste de *l'Autre Belgique*, un parcours sans faille qui entend mêler langue et sous-langues afin d'assouplir les codes amidonnés à travers lesquels la pensée nous fut donnée; afin de redonner aussi chair aux vocables. Carnaval baroquisé des irrégularités, ses recueils mêlant rimes et récits, assonances et déviances sont comme un écho profond aux impertinences du héros du vieux maître fondateur, Thyl l'espiègle. Est-ce hasard s'il s'apprête à publier la synthèse de ce roman d'amour-haine, d'absence-présence sous le titre très belle époque des *Folies Belgères*?



APERÇU SUR QUELQUES POÈTES CONTEMPORAINS

LOUIS HELIOT

La création littéraire en Belgique francophone est surtout dominée par la poésie. Il existe, depuis les maîtres fondateurs de cette littérature au XIX^e siècle, une tradition poétique qui dénote la résurgence d'une forme d'expression d'un ailleurs, parfois sacré, même sans dieu, laquelle rencontre un lectorat important.

La poésie contemporaine est marquée par une grande diversité de courants et de sensibilités. Cette variété des voix s'explique par la rupture culturelle et artistique qui a commencé à la fin du siècle dernier avec les symbolistes, les expressionnistes, puis les cubistes, l'art abstrait, dada, le futurisme et le surréalisme.

Les poètes belges offrent aujourd'hui un paysage de mosaïques puisqu'il n'y a plus de chapelles, plus de groupes, plus de mouvement qui sous-tendent une dynamique artistique commune. Il semble que les poètes contemporains aient fui les démarches, pourtant courantes au début du siècle, qui consistaient à se regrouper autour d'unités formelles ou de théories véritables, à se réunir pour rédiger des manifestes virulents et exclusifs; la mort des idéologies peut expliquer cela.

Toutefois, il est loisible de remarquer des tendances plus ou moins personnelles qui s'expriment dans des revues poétiques comme *Le Daily Bul* d'André Balthazar et Pol Bury; *Temps mêlés*, revue pataphysique d'André Blavier; *Les Lèvres nues* de Marcel Mariën; *Le Journal des poètes* dirigé par Jean-Luc Wauthier; *Marginales* d'Albert Ayguesparse ou le *Courrier du CIEP* dirigé par Fernand Verhesen.

Jusqu'au surréalisme, la littérature est restée un instrument révolutionnaire, où chaque nouveau mouvement était une révolution par rapport au mouvement précédent. Mais la seconde guerre mondiale et l'après-guerre ont fait éclater ces carcans théoriques.

Si le surréalisme français est officiellement mort avec la disparition de son pape, André Breton, en 1967, le surréalisme belge, véritable terreau fertile de poètes aussi nombreux que contrastés, a perduré jusqu'à ces dernières années. Cependant, le surréalisme s'est dispersé en différents groupes, dont l'un des plus importants a été *Phantomas* de 1954 à 1980. Mouvement international qui a regroupé des poètes et des peintres belges, français et italiens, tandis que le groupe Cobra avait été plus axé sur l'Europe du Nord.

Néanmoins, il serait inexact de donner plus d'importance à *Phantomas* que la réalité lui en créditait. La revue est restée malgré tout assez confidentielle, surtout marquée par „les sept types en or“: Koenig, Noiret, Bourgoignie, Jacqmin, Puttemans, Gabriel et Marcel Piqueray. La revue a réuni une kyrielle de poètes qui écrivaient en solitaires. Bien qu'ils aient hautement proclamé n'être ni dadaïstes, ni surréalistes, les poètes du groupe *Phantomas* se situent dans le rayonnement cul-

turel de ces deux voies d'écriture, leurs règles sont les calembours, les contrepèteries, les dérèglements du langage, tout ce qui se met au service de l'homme.

L'un des poètes les plus importants aujourd'hui, et son récent Prix quinquennal pour l'ensemble de son oeuvre le prouve, est François Jacqmin.

Hors du ludisme, le classicisme

Né en 1929 dans la province de Liège, François Jacqmin a passé son adolescence en Grande-Bretagne et a écrit ses premiers textes poétiques en anglais. C'est en rencontrant Havrenne et Noiret qu'il participe à la revue *Phantomas*. Il y occupe une place particulière, en retrait et en marge, et son écriture, à l'inverse de celle de ses compagnons, ne joue pas avec les dérèglements de la forme ni de la langue. Aussi a-t-il une approche de la langue fort différente: pour lui, l'anglais est une langue naturelle, un moyen d'expression automatique qui tend au développement, bien que sa langue maternelle soit le français. Sa démarche créatrice passe donc par une re-création du langage, par une recherche approfondie sur les résonances pour atteindre la concision de l'expression et un style épuré.

Passionné de botanique et de philosophie, François Jacqmin s'attache aux questions métaphysiques posées par l'existence du Verbe, cet état premier de la parole encore non-écrite; et sur l'Être, ce magma en fusion doué de création. La recherche et l'élaboration de sa maîtrise poétique deviennent assez proches, inconsciemment sans doute, de celles de Maurice Maeterlinck qui, dans ses *Visions typhoïdes*¹ écrivait: „Je désire le Verbe, nu comme l'âme après la mort, pour dire l'Enigme dénuée de substance et de lumière dans sa splendeur intérieure.“ Pour dire l'Enigme, comme Maeterlinck, François Jacqmin laisse résonner le silence, ce lieu exilé, solitaire, où la poésie se crée.

Il concentre la forme en de courts poèmes, parfois en prose:

„Les efforts déraisonnables qu'il déployait pour atteindre un fragment de réalité étaient si intenses qu'il risquait sa nature d'homme à chaque détail.

Il considérait qu'une phrase était achevée lorsque la médiocrité de celle-ci cessait de le blesser.

Il se tenait aux confins blanchâtres de la parcimonie. Sa conscience était née en hiver.“²

Ce poème du *Domino gris*, extrait de la partie intitulée *L'Ecrivain*, rend pleinement compte de l'ascèse, de la vigilance, du travail auxquels se tient le poète. François Jacqmin vivait, un peu retranché du monde, dans la campagne liégeoise, où il élaborait son oeuvre nourrie d'images naturelles. *Les Saisons*³ et *Le Livre de la neige*⁴ en sont deux recueils exemplaires: le poète choisit des mots harmonieux, parcimonieusement, dans un style „classique“, limpide.

¹ Maeterlinck. *Vision typhoïdes in Introduction à une psychologie des songes et autres récits 1886—1896*; p. 19; Labor, 1989.

² *Le Domino gris*, éd. Le Daily Bul.

³ *Les Saisons*, Labor, 1989.

⁴ *Le livre de la neige*, éd. La Différence, 1990.

Une pyramide de pollen se
dresse au milieu du jour.

Autour d'elle, à perte de
vue, l'été s'étend, morne
et silencieux.

La vibration de l'air rend
la pensée méconnaissable.

On sait désormais que
l'intelligence a besoin d'eau.⁵

François Jacqmin écrivait beaucoup mais publiait peu; son oeuvre est pleine de passages rares, où l'humour se cache derrière une rigueur et une maîtrise qui résultent d'un long mûrissement.

Dans un style assez différent (mais qui pourrait aussi être considéré comme classique), Henry Bauchau occupe une place importante dans la poésie actuelle.

L'analyse et la mythologie

Henry Bauchau est né à Malines en 1913. Ecrivain „tardif et même attardé“⁶, il n'a publié qu'à partir de 1958. Il a successivement fait carrière dans le droit, dans l'édition puis dans l'enseignement, avant de se consacrer, dès 1975, à son activité de psychanalyste et psychothérapeute pour adolescents en difficulté. Il a exploré les différents genres littéraires: roman, poésie, théâtre et essai. Un écrivain complet qui, pour évoquer la genèse de sa poésie, parle de l'analyse.

Dans sa vie, l'écriture et la psychanalyse sont intimement liées. „L'une a libéré l'autre et toutes deux ont continué à agir et à évoluer ensemble.“⁷ Sa source poétique est une archéologie personnelle, soumise à l'expérience de l'inconscient. Malgré le doute et l'appréhension de l'échec, il continue à écrire. Ses poèmes ne se tournent pas vers un lyrisme personnel ni vers le présent. Mais vers le futur, évoqué à travers un passé très lointain, grâce à l'analyse.

Le poète se laisse guider par l'inconscient, par une émotion, un rêve qui revient, opiniâtre, et qui lui donne le désir d'écrire un poème. Il suit un son, un rythme, une image. Il aime les personnages qui errent, qui se cherchent et trouvent en eux-mêmes la puissance d'aller de l'avant.

C'est son inconscient qui fait surgir en lui des impressions inattendues, qui sont en mouvement et qu'il ne peut pas retenir. Il avance lentement, guidé par une intuition, dans la pesanteur et la limpidité des mots. Henry Bauchau dit: „Au début était l'Emotion“, comme d'autres disent: „Au début était le Verbe.“

„La poésie dévaste la vie courante, la dénude et déborde le poète. Le poème souvent perd le souvenir de la source et de la direction de

⁵ in *Les Saisons*.

⁶ *L'Écriture et la circonstance*, Presses universitaires de Louvain, UCL, 1990, p. 14.

⁷ *Ibidem*, p. 9.

l'estuaire.⁸ Le poète voyage dans l'inconscient au milieu de sons et de rythmes qui s'assemblent, s'étirent et s'entremêlent. Il écrit au matin ce qu'il a rêvé, ce qu'il a entendu la nuit. Henry Bauchau écrit : „C'est hors du travail de la conscience que se font les véritables rencontres, découvertes et incendies de mots.“⁸

Les Poissons

d'après Ruysbroeck

Les Princes d'un grand héritage
Nous contemplons ce que nous sommes
Dieu qui monte et descend dans l'homme
Absence abyssale d'images.

Je suis double et pourtant je sais
Dans le fond des roches obscures
Voir la sirène qui se tait
Au sein de sa future beauté.⁹

Son archéologie personnelle, intime et lointaine, Henry Bauchau l'a appelée „la Chine intérieure“. Elle est modelée de doutes, de déchirures¹⁰, de ruptures et de conquêtes; elle fonde sa géologie¹¹. Cette géologie est liée à l'aventure de l'âme, à la voie de la véritable création et du travail sur la langue, où le poète avance par attirances et dissocia-tions, assonances et dissonances jusqu'à l'invention du sens.

Cette géologie se nourrit aussi de l'héritage de toute une mythologie antique, de Tyr à Athènes en passant par Colone, Jérusalem et Babylone. Après avoir longuement cheminé parmi les dédales mythologiques, il accompagne Jocaste, Antigone et *Oedipe sur la route*¹². D'abord apparus comme des personnages de poèmes, ils deviennent des personnages de roman.

Ainsi, la mythologie et l'analyse s'associent à nouveau. Freud et Sophocle se mettent entre le poète et les personnages. Henry Bauchau dépasse les obstacles, et avance vers le futur en assimilant tout un passé. Il accomplit un retour aux origines de la poésie dont l'outil d'allégresse est la voie nue. Il écrit : „Dans la poésie, j'aime le sacré dans la langue.“¹³

...Tu parles à la Sibylle, comme on parlait
à Freud. Elle t'écoute, en vérité, et
tu l'écoutes t'écouter.
Ton oreille, dans l'étendue, dans la musique de
la sienne, peu à peu devenant plus fine.
Rigueur était alors le mot clé de ta langue, mais
rigueur ne suffisait pas
Tu commences à recommencer, à reconstruire ton
histoire, dans sa magnificence aveugle et
dans sa pauvreté...¹⁴

⁸ *Ibidem*, p. 15.

⁹ *Double Zodiaque* (1955—1957), Actes-Sud, 1985.

¹⁰ *La Déchirure*, Gallimard, 1972; Eperonniers, 1987.

¹¹ *Géologie*, premier recueil, Gallimard, 1958.

¹² *Oedipe sur la route*, roman, Actes-Sud, 1990.

¹³ *L'écriture et la circonstance*, p. 21.

¹⁴ *La sourde oreille ou le rêve de Freud*, XIII, p. 223—224.

En prenant appui sur cet héritage culturel, Henry Bauchau évoque l'étendue de sentiments humains qu'on éprouve aujourd'hui.

On peut rappeler qu'Henry Bauchau vient d'entrer à L'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises. Ici aussi, on assiste à une re-création, celle du monde et non plus celle de la langue.

Parce que le Poète se rapproche du créateur par l'acte d'écrire, parce que la Poésie engage l'être dans son entité par son rapport au monde, Werner Lambersy, à travers une poésie de l'émotion, du désir et de la sublimation de l'amour participe, avec son oeuvre, à l'élaboration d'une forme en quête d'elle-même.

Une poésie en quête d'elle-même

Werner Lambersy est né à Anvers en 1941. Son oeuvre poétique déjà abondante est dominée dans son parcours par des ruptures syntaxiques et systématiques. Ses débuts sont formellement marqués par une désarticulation de la langue, pointée par la lacune, où les mots cherchent leur place sur la page. Il s'est inspiré, dans ses premiers recueils, d'Ezra Pound et de T. S. Eliot. Il participe, sans le savoir a priori, à une forme d'expression structuraliste qui fait exploser la syntaxe. Il entre en poésie en même temps que Jacques Crickillon et Jean-Pierre Verheggen, mais tous trois ont pris ensuite des voies bien distinctes.

De son côté aussi, la poésie participe du sacré. Et souvent, le texte est écrit pour être dit. D'où l'importance sensible qu'il donne, progressivement, à une ample respiration, laquelle s'unit à la phrase qui, au fur et à mesure des recueils, s'amplifie jusqu'au verset.

Werner Lambersy est un poète au sens le plus ancien: l'ensemble de son oeuvre tend vers une cosmogonie fondée sur la sublimation du rapport amoureux. Poète du temps et de l'espace, de la méditation et des symboles.

Sa vision du monde s'élabore jusqu'à la publication de *33 scarifications rituelles de l'air*¹⁵ qui dénote la volonté d'une méditation éthique.

Avec son recueil *Maitres et maisons de thé*¹⁶, Werner Lambersy a atteint une nouvelle forme poétique. Le recueil est fondé sur la cérémonie japonaise du thé et sur l'architecture des maisons de thé: le portique, l'allée, l'antichambre et la chambre. Cet ensemble devient la métaphore de la rencontre d'un couple, où chacun se découvre tout en découvrant l'autre, où tour à tour chacun devient maître et initié. Ici, le poète dit, dans une forme où le blanc et le silence sont signes et sens, une mélodie de l'amour, rythmée par une ritualisation universelle.

La quête de soi continue avec les quatre parties d'*Architecture Nuit*: la structure formelle s'harmonise avec l'espace et le temps.

„Que pour lui qui se donne à jamais, ce lieu soit sacré, pris sur l'ensemble et retiré à part, pour abriter l'âme, se taire, écouter et goûter au sommeil de

¹⁵ *33 scarifications rituelles de l'air*, Fagne, 1976.

¹⁶ *Maitres et maisons de thé*, Le Cormier, 1979; Labor, 1989.

mourir, qu'il soit comme un sommet effleuré par les sandales du vide, et loin de l'inutile bruit du branle où nous allons comme des mouches dans l'orage".¹⁷

Le poète découvre une forme de religiosité sans dieu distinct ni réel, une forme de sacré dans lesquelles sa vision du monde se met en place. Dans sa démarche, Werner Lambersy se tient à trois devoirs : le devoir d'émerveillement, c'est-à-dire de convoquer la monstruosité; le devoir d'amour, parce que l'acte de création est un acte d'amour; le devoir de catastrophe, c'est-à-dire qui veut provoquer la naissance et empêcher l'immobilité.

Werner Lambersy est de ces auteurs qui attendent un effort de la part du lecteur, — l'oeuvre se crée à deux —, et qui considèrent l'écriture comme une sorte de provocation, c'est-à-dire qui suscite une réaction chez autrui.

La poésie jusqu'à l'écriture androgyne

Dans un genre tout à fait différent, un homme vit entièrement pour la poésie; il écrit en dehors de toute directive contraignante, en solitaire que ce soit dans le sud de la France ou en Ardenne : il s'agit d'André Miguel, né à Ransart dans le Hainaut le 30 décembre 1920.

Il a écrit seul jusqu'en 1977, année où il a instauré l'écriture androgyne, puisque nombre des recueils qui paraissent sont signés avec son épouse, Cécile, artiste peintre. Ils mélangent leur „je“ en des mots, en des phrases, en des poèmes. Il collabore à beaucoup de revues belges et françaises.

Tu es la mémoire
 Je dors sur
 La soie
 De ton
 Ventre
 La pente escarpée nous parle
 La langue des oiseaux.¹⁸

Cette écriture désarticulée, voire écartelée, qui se place plastiquement sur la page, comprime une langue claire, laquelle établit la distance entre la chose et le mot, entre le dire et le silence.

L'écart des mots

En poursuivant cette visite des poètes contemporains, du côté de Liège, on ne peut éviter Jacques Izoard. Il est né en 1936; il a rencontré André Breton et Jules Supervielle en 1958 et commencé à publier dès 1962. Il a animé la revue *Odradek* et organise régulièrement des lectures publiques de poèmes à Liège. Il a obtenu le prix de l'Académie Mallarmé en 1979 pour *Vêtu, dévêtu, libre*.

Son écriture est pleine de phrases bien cousues qui se rompent brutalement. Progressivement, la phrase s'épure jusqu'à ce que la si-

¹⁷ *Cantus obscurior*, 1989.

¹⁸ *L'Oeil immense*, De Rache, 1977.

gnification vienne des images du poème et de leur confrontation, et que la langue soit pure sonorité et sensualité évidente.

La discontinuité voudrait faire montre d'une sorte de retour vers l'inconscient au fond originel de l'individu, là où l'auteur tisse un réseau métaphorique où la voix se chauffe, où les corps se dénudent et s'enlacent.

Par ailleurs, quelques recueils sont empreints de ses liens avec le pays natal.

Sommeil minuscule

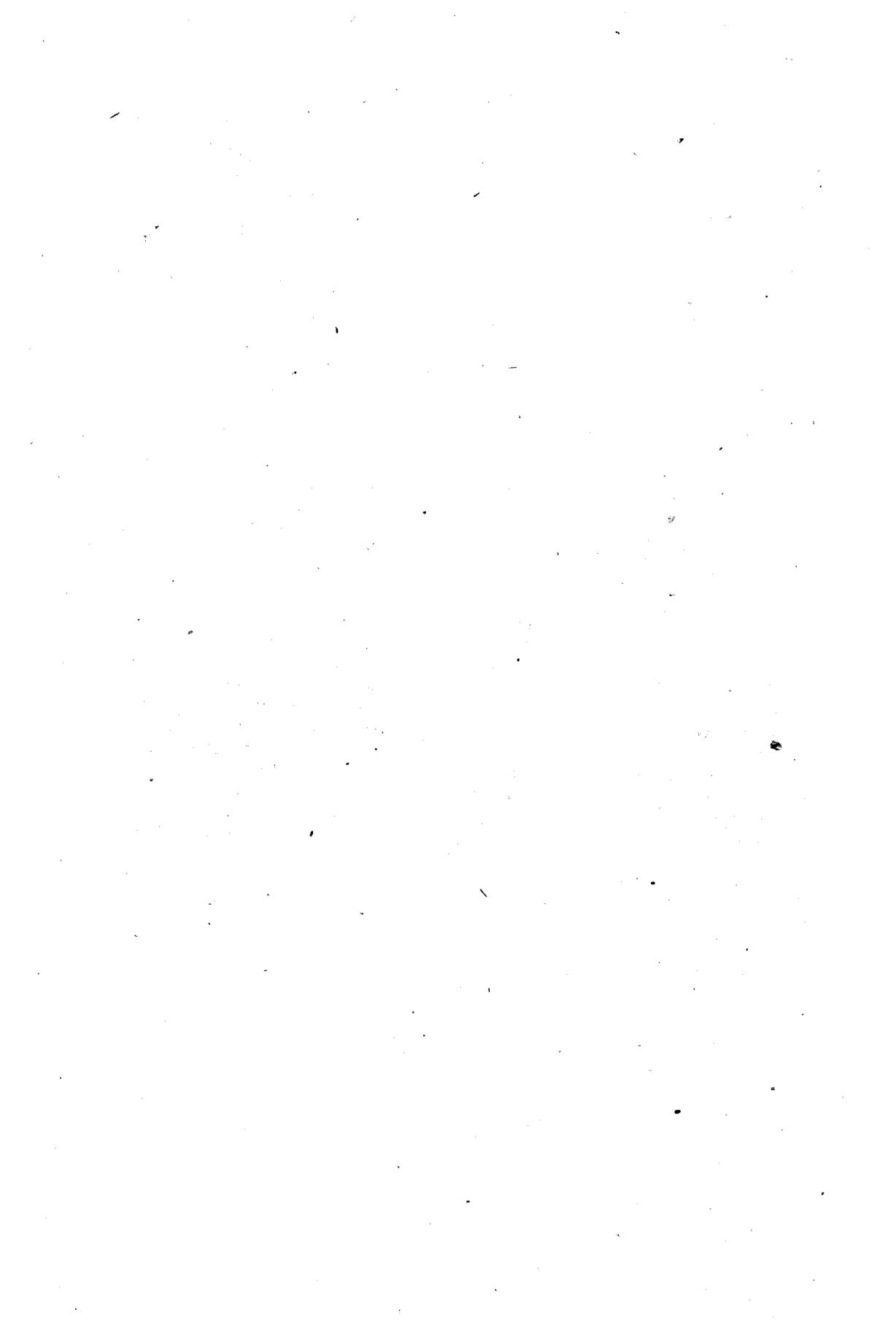
L'herbier des veines, la peau
 Déjà le sommeil minuscule
 serre les doigts du voleur
 Et je sens que m'échappent
 tempe langue et coeur

La petite maison du poing
 je l'enfouis dans le rêve
 d'un autre qui chancelle
 Laitier de blanc vêtu
 touche l'aine obscure
 Bouche d'aube enferme
 une grenouille sans élan.¹⁹

A travers cet aperçu, j'aimerais évoquer aussi les oeuvres de William Cliff qui rejette la tradition d'hermétisme en chantant la drague homosexuelle, en appel au vulgaire quotidien dans ses poèmes-fables; et Philippe Jones dont les textes offrent une densité proche de celle de René Char ou de Francis Ponge, une poésie maîtrisée, sans lyrisme exagéré, avec toutefois des jaillissements lumineux et sensuels; et Christian Hubin, très attentif aux forces naturelles transfigurées où il puise la beauté de ses images; et Lucienne Desnoues, très féminine en son sens familier des petites choses, proche de la nature où la forme des poèmes épouse la force et le mouvement du vent.

Que ces quelques pages puissent néanmoins rendre compte d'une profusion de chants, d'évocations et de visions du monde; souvent les textes sont fondateurs parce qu'ils apportent quelque chose au lecteur, dans une donnée universelle — en témoignent les nombreuses traductions.

¹⁹ *Vêtu, dévêtu, libre*, Belfond, 1979.



GEORGES LINZE ET L'AVANT-GARDE ROUMAINE

ION POP*

Le chercheur du milieu roumain d'avant-garde de la troisième décennie de notre siècle peut y rencontrer assez souvent le nom de Georges Linze. Pendant plus de cinq ans, entre avril 1924 et novembre 1929, le poète de Liège publiait, dans la revue bucarestoise d'orientation constructiviste, *Contimporanul*, dirigée par Ion Vinea et Marcel Iancu, des „Lettres de Belgique“, — textes-manifestes en français et en traduction roumaine ainsi que des poèmes. Avec de brèves considérations sur la peinture nouvelle, il collabore aussi à un numéro de la revue *Punct* (*Point*), en février 1925.

Qu'un militant belge de l'avant-garde littéraire et artistique soit présent dans cet espace ne doit pas trop surprendre. Une certaine tradition existait déjà quant à l'intérêt montré par les poètes roumains au phénomène littéraire moderne de Belgique, et elle remontait à l'époque symboliste: Alexandru Macedonski (1854—1920), pionnier, en Roumanie, de ce mouvement, collaborait à la *Wallonie* d'Albert Mockel, tandis qu'un autre théoricien symboliste, Ovid Densusșianu, proposait, au début du siècle, l'exemple majeur de l'oeuvre d'Emile Verhaeren. (Dans la même ambiance, G. Rodenbach et M. Maeterlinck n'étaient pas moins connus). En 1914, Ion Vinea publiait lui-même un très admiratif compte rendu sur les *Blés mouvants* du „poète de l'énergie, poète de la vie moderne“, estimant que „toute la poésie récente puise ses sources dans l'oeuvre de Verhaeren“.

Or, au moment de sa constitution en tant que groupe d'avant-garde sur des assises constructivistes, *Contimporanul* devait d'autant plus se rappeler ce repère de la sensibilité moderne, déjà familier. Et il est significatif que, pour inaugurer son „enquête sur la poésie mondiale“, *Contimporanul* fasse appel à un auteur belge, Gommaire Van Looy, qui — dans le numéro 57—58 de la revue, en avril 1925 — publie l'article *Un manifeste. Georges Linze et son esthétique nouvelle du paysage*. Une note, en français, de Ion Vinea, explique cette ouverture par la Belgique: „Car ce sont ses poètes, qui, à commencer par Verhaeren, nous ont révélé la beauté du monde moderne. [...] C'est lui, en effet, qui nous parle passionnément, pour la première fois, de ce que le préjugé didactique excluait du lyrisme: la cérébralité, le mécanisme et le réalisme surnaturel de notre époque. — On lui a découvert, depuis, un devancier: Walt Whitman. Mais ce fut trop tard. [...] La parole est aujourd'hui à Georges Linze, — aux poètes, peintres et constructeurs de Liège et de Bruxelles, imbus de modernismes parce qu'ils en ont la tradition“.

Cette parole, on l'avait donnée à Georges Linze, dans le numéro 45 (avril 1924) de la revue, dans le contexte d'un programme de large ou-

* Université de Cluj

verture vers l'avant-garde européenne; en avril 1923, on faisait état de la „satisfaction de nous avoir assuré la collaboration effective et inédite des écrivains et artistes du mouvement nouveau de toute l'Europe“. Et l'on y trouvera, en effet, des textes de Marinetti, Hans Richter, Théo Van Doesburg, Kurt Schwitters, Hans Arp, Le Corbusier, etc.

Parmi ceux-ci, Georges Linze devient l'un des collaborateurs les plus actifs et, sans doute, les plus suivis, car ses articles à caractère de manifeste et ses poèmes relevaient d'un état d'esprit et proposaient une vision du monde très proche du programme des constructivistes roumains. A lire, par exemple, ses „lettres de Belgique“, on découvre une sensibilité élevée; une sorte de synthèse futuristo-constructiviste se laisse deviner à travers ses lignes, tantôt passionnées, tantôt disciplinées par une raison austère qui donne à son style les accents „mécaniques“ et „machinistes“, caractéristiques aux manifestes du moment. (Celui de *Contimporanul Manifeste activiste adressé à la jeunesse* lancé par Ion Vinea dans le numéro 46, de mai 1924, demandait, entre autres, „l'expression plastique, stricte et rapide des appareils Morse“, correspondant aux rythmes de la „phase activiste industrielle“).

Une première *Lettre de Belgique*, dans le numéro 45 d'avril 1924, nous parle ainsi, dans un langage rappelant la rhétorique „planétaire“ de Marinetti, d'un monde en pleine crise transformatrice, à laquelle l'art devait faire écho: „Le bord des continents polarise comme des lances... L'art vibre... L'art comme des manomètres indique: „Nous sommes sur le promontoire des siècles „(Marinetti)“... Quant à la Belgique, Linze signale l'exemple novateur d'un architecte comme Victor Bourgeois, répudiant la „décadence“ d'une architecture classicisante, impropre au „rythme progressif de la vie contemporaine“. Selon lui, il aurait été plus profitable, après les destructions de la guerre, „de remplacer le chaos ancestral par une géométrie rationnelle“. Les autres „lettres“ donnent des informations encourageantes sur „l'offensive moderniste“ de Belgique, déclenchée après l'Armistice, à un moment où „Marinetti triomphait“ et où l'expressionnisme et le cubisme dominaient l'espace de la modernité. On apprend aussi les noms des principaux groupes d'art belges (d'Anvers, de Bruxelles, de Liège), qui recommençaient à trouver une certaine compréhension de la part des officiels. „Bataille sérieuse. Victoire incontestable. L'art nouveau rafraîchit l'atmosphère viciée du siècle“, conclut l'auteur, non sans regretter que „pourtant, la frontière du Rhin nous sépare des centres allemands importants, empêche encore le commerce des vérités sonores“ (dans *Contimporanul*, n° 46, mai 1924). Enfin, une troisième *Lettre de Belgique* (publiée, cette fois-ci, en français, dans le numéro 52 de janvier 1925) présente les deux zones culturelles — flamande et wallonne — de Belgique, dans un esprit d'ouverture vers un „art mécanique et constructif“: „La Belgique souffre peu de son passé. Celui-ci ne l'encombre pas [...]. Rien ne fait obstacle à la venue d'un art rationnel nouveau. Mieux: le voisinage de civilisations industrielles et intellectuelles peut donner à ce pays un rôle de creuset“. Les constructivistes roumains ne parlaient pas, en essence, un autre langage, et G. Linze en retient d'ailleurs l'écho dans les dernières lignes de sa

Lettre: „Les cris qui viennent du Brésil, de Roumanie, de France, d'Allemagne, du Japon, d'Italie sont étonnamment annonciateurs“.

Sous le signe d'une même bonne nouvelle moderniste se situent aussi les autres textes plus ou moins „programmatisques“ de Georges Linze, tels *Anatomie du paysage* (*Contimporanul*, n° 50—51, novembre-décembre 1924), *Peinture* (*Punct*, n° 14, février 1925), *Extrême Occident européen* (*Contimporanul*, n° 68, juillet 1926) et *Art du temps* (*Contimporanul*, n° 74, mars 1927). L'empreinte constructiviste-futuriste est partout présente. Le rejet de l'immobilité, l'éloge de la vitesse et des énergies créatrices de la nouvelle génération, l'image d'une „époque (qui) s'agit en efforts divers“, font penser encore une fois au vitalisme de souche nietzschéenne de Marinetti, dans l'*Extrême Occident européen*, texte à l'allure d'un poème-manifeste, qui va de pair avec beaucoup de propositions des constructivistes roumains de la même époque.

De telles prises de position s'insèrent harmonieusement dans l'ensemble des textes roumains (dus surtout à Marcel Iancu et Ion Vinea) ou étrangers, que publient les dites revues constructivistes. De Belgique émanent d'ailleurs bien d'autres témoignages concernant les démarches des „modernistes“. Dans chaque numéro de *Contimporanul*, les publications belges *Anthologie du Groupe d'art moderne* de Liège (dirigée par G. Linze) et *7 Arts* de Bruxelles sont présentées avec des éloges. A la grande exposition d'art moderne de *Contimporanul* (décembre 1924), participaient, à côté de Paul Klee, Karel Teige, L. Kassak, etc. ou des Roumains Brâncuși, Marcel Iancu, Victor Brauner, Militza Petrașcu, aussi quelques artistes belges: P.-L. Flouquet, H. Darimont, V. Servranckx, J. Peeters, Lempereur Haut, très bien accueillis dans les pages de la revue, où l'on peut rencontrer à plusieurs reprises des textes-confessions de Pierre Bourgeois, Victor Servranckx, ou des poèmes de Marcel Lomaye et P. Bourgeois. Parlant des *Aspects récents du mouvement moderne en Belgique*, ce dernier s'exprime aussi bien sur l'architecture nouvelle de son pays (dans un esprit redevable à l'esthétique du *Bauhaus* de W. Gropius) que sur la poésie, considérée comme synthèse d'„inspiration“ et de „construction“. Et cette „volonté de construire“ serait illustrée aussi, entre autres, par Georges Linze.

Les poèmes que le poète liégeois confie à *Contimporanul* (Linze avait été présent, aussi dans le récital poétique donné à l'occasion de l'Exposition de 1924) participent, en effet, au projet créateur de dérivation constructiviste, avec des traces futuristes. Il y a d'abord, dans ces vers, une atmosphère spécifique de la vision dynamique héritée de Marinetti: un monde de la vitesse et de la féerie moderne. Un autre poème, de mars 1925 (n° 55—56 de la revue) s'intitulait *Aventure* et débouchait sur une vision de guerre, mais sans l'exaltation futuriste connue. Il n'y manque pas, non plus, l'„âme d'ingénieur“ du dépôt thématique constructiviste; un trait de lyrisme élégiaque adoucit, à la fin du texte, le regard un peu neutre du spectateur. C'est une poésie de notation, qui se veut dépouillée de tout ornement superflu, réduite à l'impression surveillée par l'intellect, brisant l'„anecdote“ et épargnant ses mouvements d'âme au profit d'un enregistrement concis, presque froid, des „événements“ extérieurs.

Un tel univers poétique ne pouvait qu'être regardé avec sympathie par les avant-gardistes roumains, dont les idées sur la poésie et dont la pratique créatrice se trouvaient, à beaucoup d'égards, solidaires avec celles du confrère belge. Ion Vinea, Ilarie Voronca, Stephan Roll ou Mihail Cosma écrivaient à la même époque des textes-programmes ou des vers où le „poète-ingénieur“ amoureux de „l'univers de l'électricité et de la vitesse“, se voulait un „sismographe“ ou un „diaphragme“ de l'ère machiniste. La présence de Georges Linze dans les deux publications de l'avant-garde roumaine, de même que celle de ses autres compatriotes, exprimait une solidarité intellectuelle encourageante dans un moment culturel prêt pour les métamorphoses les plus spectaculaires.

QUATRE ROMANCIÈRES BELGES CONTEMPORAINES

MICHEL OTTEN*

Pendant très longtemps, l'aventure amoureuse a été le sujet de prédilection, le sujet presque unique du roman féminin. Avec sa question lancinante: pourquoi tant de souffrance est-elle, selon toute apparence, liée intimement à la passion amoureuse? „Le prix de l'émerveillement et du bonheur est toujours la souffrance et parfois la mort“, écrit Paul Willems, dans sa *Préface* à la réédition d'*Olivia*, le beau roman de Madeleine Ley¹.

Par l'analyse de quatre oeuvres significatives de quatre romancières belges, parues entre 1931 et 1960, je voudrais montrer comment ces auteurs féminins ont abordé cette vaste question et comment, par leur art, elles ont tenté de projeter une certaine lumière sur cette troublante énigme.

La femme de Gilles, le premier roman de Madeleine Bourdouxhe, paru en 1937², est l'histoire très simple d'un grand amour trahi. Par son atmosphère, par le milieu social qu'il évoque (le monde des ouvriers métallurgistes de la banlieue de Liège — mais la ville n'est jamais nommée), par son style tout en demi-teintes et en litotes, le roman est proche de la littérature populiste des années 1930. Mais l'extrême sensibilité de Madeleine Bourdouxhe, son attention aux moindres nuances du sentiment et de la vie intérieure, sa conscience aiguë d'une certaine aliénation féminine font que *La femme de Gilles* échappe nettement aux limites de l'esthétique populiste.

L'intrigue est d'une extrême simplicité. Gilles et Elisa sont mariés et toujours unis par un grand amour. Mais un jour, Gilles se prend d'une passion violente pour la jeune soeur d'Elisa, Victorine. Celle-ci, superficielle, coquette, cède à Gilles. Très vite, Elisa découvre la trahison de son mari. Elle attend patiemment que celui-ci lui revienne. Lorsque Victorine abandonne Gilles pour se marier, celui-ci avoue à Elisa qu'il est un „homme fini“ et que désormais tout lui est égal. A bout de patience, désespérant de retrouver un jour l'amour de son mari, Elisa se laisse glisser dans la mort.

Certains lecteurs se sont émerveillés du grand amour dont témoigne Elisa et de sa profonde générosité. Certes, le roman analyse avec finesse la qualité du sentiment de la jeune femme, mais il me paraît que Madeleine Bourdouxhe a voulu aussi (et surtout) rendre le lecteur sensible à ce que peut avoir de véritablement aliénant une certaine forme d'amour. Elisa n'existe que par Gilles et pour Gilles; toute

* Université Catholique de Louvain

¹ P. Willems, *Préface. Souvenirs d'une lecture*, in Madeleine Ley, *Olivia*. Editions Labor, 1986, p. 11. Coll. Espace Nord, n. 32.² Madeleine Bourdouxhe, *La femme de Gilles*. Actes Sud/Labor, 1990, Coll. Babel, n. 19.

sa vie est suspendue à l'être cher. C'est d'ailleurs le sens qu'il faut donner au titre du roman. Elisa n'est que „la femme de Gilles“³.

La première page du roman suggère bien cette dépendance affective, cet anéantissement de tout l'être dans la tendresse:

„Cinq heures... Il va bientôt rentrer...“ se dit Elisa. Et voilà qu'à cette idée elle ne peut plus rien faire. (...) Ne fût-ce que pour mettre le couvert, ses bras s'engourdissent et retombent inertes le long de son corps. Un vertige de tendresse la fige, immobile et haletante, accrochée des deux mains à la barre de nickel du fourneau.

C'est chaque jour la même chose. Gilles sera là dans quelques minutes: Elisa n'est plus qu'un corps sans force, anéanti de douceur, fondu de langueur. Elisa n'est plus qu'attente. (p. 11).

Cet état de déperdition quasi mystique est la note dominante de l'amour d'Elisa. Il explique en partie qu'elle supporte tout de la part de son mari, y compris ce que le texte de Madeleine Bourdouxhe, généralement discret et avare de jugements moraux, appelle la „goujaterie involontaire“ de celui-ci (p. 73). Il permet de comprendre aussi que, lorsqu'elle croit que l'amour de Gilles ne reviendra plus jamais, Elisa n'ait plus aucune raison de vivre.

Le roman offre cependant une seconde piste pour déceler les causes de cet échec total de la passion amoureuse.

A partir du chapitre X, c'est-à-dire à partir du moment où Gilles s'enfonce dans sa passion sans issue, le texte multiplie les allusions au silence dans lequel Gilles et Elisa, pour des raisons différentes, sont de plus en plus enfermés. De ce point de vue, *La femme de Gilles* est aussi un roman de la parole impossible, un peu comme les romans de Simonon. Dans un article consacré au thème du silence dans les lettres belges, Daniel Laroche a bien montré que ceux-ci étaient obsédés par la communication manquée:

„Très souvent, dans les aventures relatées par Simonon, ce qu'il aurait fallu dire n'a pas été dit, ou l'a été maladroitement, ou encore à contretemps, et dans cette inadéquation communicative trouve son origine le malheur qui frappe les personnages“⁴

Gilles se mure peu à peu dans le silence, parce qu'il est submergé par une passion irrationnelle qu'il est incapable d'expliquer, de commenter:

„— Oh mais ce n'est pas une amourette... c'est... Il voulut expliquer, mais cela lui parut trop difficile“. (p. 74)

„— Si je pouvais expliquer ce que je sens“. (p. 75)

³ Un beau film français d'il y a une vingtaine d'années, traitant un sujet similaire, s'intitulait *La femme de Jean*.

⁴ Daniel Laroche, *La parole inhabitable*, in: *Lettres belges d'expression française*. Écriture 36, p. 136.

Ensuite, le roman multiplie les notations relatives au silence de Gilles:

„Il restera ainsi des heures, sans mot dire, avec son air contrarié.“
(p. 80)

„Il ne disait pas un mot.“ (p. 87)

„Il ne parla plus ce soir-là.“ (p. 107)

Finalement, un jour, il sortira de son mutisme:

„Attends un peu, dit-il, je dois te dire quelque chose.“ (p. 112)

Et cette interpellation, qu'Elisa attend depuis si longtemps, n'introduit que des paroles empoisonnées, celles qui conduiront la jeune femme au suicide.

De son côté, Elisa ne trouve personne à qui confier son étrange secret: elle sait que son mari la trompe, mais elle fait confiance à l'amour et attend que Gilles lui revienne. De toute façon, son état amoureux, qui confine à l'anéantissement, l'empêche de trouver les mots pour dire sa folle espérance. Elle est donc condamnée au silence.

„Que quelqu'un l'entende et connaisse ce qui charge ainsi son coeur!
Que quelqu'un la conseille et la reconforte! Mais à qui parler? Ni à sa mère, ni à sa sœur, ni à son mari...“

Sa seule tentative: s'adresser à un prêtre à l'occasion d'une confession échoue lamentablement. Dès lors, elle est ramenée au silence:

„Elle souffrait silencieusement.“ (p. 74)

„Tout se passait dans le silence.“ (p. 79)

„Elle n'a rien à dire. Raconter son amour, mais avec quelles paroles?“ (p. 105)

Ce silence obsédant semble bien le facteur le plus puissant qui empêche toute évolution des deux protagonistes.

De ce point de vue, le premier roman de Marie Gevers, *La Comtesse des digues*⁵, bien que paru en 1931, paraît comme une sorte de réponse à celui de Madeleine Bourdouxhe. Il montre, en effet, comment la parole, lorsqu'elle est mise en jeu avec une certaine lucidité, peut permettre la sortie d'une fascination aliénante et ouvrir la voie à une union épanouissante⁶.

Certes, le roman est bien autre chose aussi. Si *La femme de Gilles* évoque discrètement un coin de Wallonie industrielle. *La Comtesse des digues* décrit avec précision et poésie la région du Weert, le long de

⁵ Marie Gevers, *La Comtesse des digues*, Actes Sud/Labor, 1990. Coll. Babel, n. 4.

⁶ Cette interprétation s'inspire de l'excellente étude de Francine Mikolajczak-Thyrion, *Langue et parole dans „La Comtesse des digues“ de Marie Gevers*, in „Les Lettres Romanes“ (Université Catholique de Louvain), tome XLIV, nr. 1-2, février-mai 1990, p. 81-97.

l'Escaut, non loin d'Anvers. L'Escaut, est, en quelque sorte, le personnage central du roman, à plus d'un titre.

Le récit commence avec la mort de Monsieur Briat, „comte des digues“ (en néerlandais *Dyckgraef*), c'est-à-dire responsable d'un important réseau de digues. Dans une région où les crues du fleuve puissant sont redoutables, cette fonction est capitale et demande une grande expérience. Or Monsieur Briat n'a pas de successeur. Seule sa fille Suzanne, qui l'accompagnait dans ses inspections, connaît à fond le réseau des digues. Mais on n'a jamais nommé une femme à ce poste. Suzanne pourra-t-elle devenir „comtesse des digues“?

A cette première intrigue vient s'en ajouter une seconde. Suzanne est maintenant seule, il faut qu'elle se marie. Qui choisir? Trois candidats sont successivement envisagés.

Le premier, Monne, un jeune brasseur, ferait l'affaire de la famille, car il est riche. Mais Suzanne le trouve vulgaire; et surtout il déteste se promener le long de l'Escaut et préfère de loin les sorties en auto.

Or l'Escaut joue un rôle central dans la vie affective de Suzanne. Son père lui a communiqué son amour du fleuve et de toute la vie qui gravite autour de celui-ci. Maintenant que son père est mort, son attachement pour celui-ci se reporte entièrement sur le fleuve, en une sorte de fixation semi-inconsciente:

„Ah! l'odeur du fleuve! Le vent et la marée communiquaient à la jeune fille une sorte de griserie semblable à l'amour. Elle ne pensait à rien.“ (p. 61).

C'est pourquoi Suzanne va s'éprendre un moment du jeune domestique qui servait son père, le beau Triphon, qui semble être, matériellement, une émanation de l'Escaut: „Oui, fort et puissant comme le sol même des bords de l'Escaut.“ Ses vêtements ont la couleur du limon, il est l'Escaut fait homme. Triphon devient une obsession, un phantasme. Suzanne est troublée un moment, mais bien vite elle comprend que Triphon n'est qu'une image. Le jour où elle le voit endimanché, pareil à un bourgeois ordinaire, elle devine qu'elle s'est laissée prendre à un reflet trompeur: „Celui qui venait à elle, dépoétisé, ressemblait à Monne“ (p. 78).

C'est un troisième personnage, Max Larix, un jeune bourgeois comme elle, un peu artiste (il chante), un peu bohème, qui fera la conquête de Suzanne. Larix aime la nature et se promener le long de l'Escaut. Il aime donc les mêmes choses que Suzanne, mais à la différence de celle-ci, il est capable de dire son plaisir, d'explicitier son émotion devant la nature, voire même de les chanter.

Suzanne, en effet, comme son père, sentait profondément la beauté sous toutes ses formes, mais n'avait jamais eu les moyens de le dire. Le texte insiste, à diverses reprises, sur cette infirmité, liée à son intimité avec son père:

„Elle aurait eu de la peine à exprimer ce que Larix venait de dire, mais c'était exactement ses propres sensations. Son père et elle se communiquaient rarement et avec difficulté leur émoi devant les choses de la nature“ (p. 40)

„Mais elle ne parvenait pas à formuler sa pensée. C'était trop difficile, elle n'avait jamais essayé. Ses émotions étaient toujours restées à une place silencieuse et sensible du cœur. Son père et elle ne s'étaient jamais dit plus que „comme c'est beau, père! Ah! oui, Zanneke!“. (p. 64)

C'est après avoir entendu Larix chanter en flamand une vieille chanson norvégienne que Suzanne arrivera, pour la première fois, à exprimer son émotion:

„Les paroles la touchèrent de nouveau; elle trouva pourquoi, et quand Larix se tut, elle le dit. C'était la première fois qu'elle parvenait à formuler son émotion. Elle parla lentement en cherchant ses mots: „Je pense, en vous écoutant, à la dernière promenade de père, au début de mars. Il marchait bien difficilement; nous sommes pourtant allés jusqu'à la digue. Il me disait qu'il voulait revoir encore une fois l'Escaut. C'était comme dans la chanson que vous venez de chanter: „Des rayons brillants dansaient sur les collines du renouveau“. Père ne disait pas ces choses-là, mais je sais bien qu'il les sentait. Moi aussi je les sentais, mais il n'y a pas longtemps... que je m'en rends compte.“ (p. 67).

On comprend que la fascination que Suzanne éprouvait pour la beauté de son pays (fascination liée à son amour pour son père), était, en quelque sorte, figée. C'est la découverte d'un certain langage, du jeu et de la liberté qu'il offre, qui ouvre Suzanne au dialogue vrai et, par là, à l'amour qui épanouit.

Les héroïnes des deux romans suivants, Olivia de Madeleine Ley et Benvenuta de Suzanne Lilar appartiennent à un tout autre monde qu'Elisa et Suzanne. Ce sont des intellectuelles, des artistes (Olivia est peintre, Benvenuta pianiste) qui sont douées, de par leur éducation, d'un double registre d'expression. En outre, Olivia connaît fort bien la Bible, à laquelle son journal se réfère sans cesse, tandis que Benvenuta réfléchit sur son expérience à la lumière des écrits de Swedenborg.

Les héroïnes de ces deux romans n'ont donc aucune des difficultés d'expression qui inhibaient Elisa et Suzanne. Que du contraire.

Leurs aventures amoureuses peuvent être rapprochées, car toutes deux confondent hardiment les domaines de l'érotique et du religieux, voire de la mystique. Mais là où Olivia semble s'enfermer dans une impasse douloureuse, Benvenuta trouve une issue et même une sorte de triomphe.

Olivia de Madeleine Ley, paru en 1936⁷ se présente comme le journal d'une jeune veuve d'origine anglaise, Olivia Heyne, peintre qui parcourt l'Europe pour se fixer finalement dans le Valais. L'action se situe aux alentours de 1850; le texte est, de ce fait, une sorte de pastiche du récit romantique.

Olivia fait la rencontre de Mario Marinotti, chanteur d'opéra d'origine italienne. Séduite par sa voix, Olivia devient rapidement sa

⁷ Madeleine Ley, *Olivia*. Editions Labor, 1986. Coll. Espace Nord, n. 32.

maîtresse et se livre à la passion, corps et âme. Mario doit partir, appelé par son métier. Il promet de revenir. Olivia attend; presque tout son journal est l'histoire de cette attente. Mario écrit de nombreuses lettres, mais celles-ci sont interceptées par une jeune servante, qui est amoureuse d'Olivia. Peu à peu, Olivia se désespère. Enfin Mario revient, tente de se justifier. Olivia l'accueille, mais il semble que la trop longue souffrance l'empêche de retrouver la plénitude de la joie amoureuse.

Le roman est d'abord un merveilleux texte sur „la magie si particulière de la montagne“⁸. Le Valais, sous la plume sensible de Madeleine Ley devient un paysage biblique, une montagne sublime. L'élévation des sentiments se mêle à cette altitude, à l'air pur qu'on y respire; les montagnes deviennent un royaume béni, celui de la visitation de Dieu. L'image mystique de l'échelle de Jacob et celle de la présence des anges reviennent à plusieurs reprises (Cfr p. 122, p. 131).

C'est dans ce cadre que l'amour qu'Olivia porte à Mario apparaît comme une approche du sacré. Tout se passe comme si le roman de Madeleine Ley n'était qu'un développement de ce beau texte de Novalis:

„Il n'y a qu'un temple au monde et c'est le corps humain. Rien n'est plus sacré que cette forme sublime. S'incliner devant un homme, c'est rendre hommage à cette révélation dans la chair. C'est le ciel que l'on touche lorsqu'on touche au corps humain.“

La découverte que fait Olivia de l'amour humain avec sa composante physique s'apparente à une illumination religieuse, à une visitation du divin, à un retour au Paradis perdu:

„Je n'avais aucune honte. C'était comme au Paradis“ (p. 83)
 „La nuit, comme un grand berceau silencieux; la Nuit Sainte. (...) Tout ce que la terre et les cieux peuvent donner à une âme prisonnière ici-bas, tout cela je l'ai reçu dans un instant surnaturel. O Toi! Tu m'as donné le Paradis qui s'étend au-delà de la vie.“ (p. 93)

L'amour est la révélation de ce que Madeleine Ley appelle, à deux reprises, „le Dieu de la joie humaine“ (p. 85, p. 226).

On ne s'étonnera pas qu'une telle conception implique que l'âme et le corps ne fassent qu'un:

„Une vie merveilleuse, une âme splendide, voilà ce que me promet mon corps aujourd'hui. Car l'âme et la chair ne font qu'un, pour notre malheur ou notre joie.“ (p. 88)
 „Il faut parfois laisser le corps libre et nu dans une chambre fermée, pour que l'âme respire mieux. L'âme est la vie de la chair.“ (p. 132)

Une telle conception de l'amour, qui attaque de front le puritanisme de la tradition religieuse occidentale, peut susciter, dans un premier temps, l'adhésion du lecteur.

Pourtant, à y bien réfléchir, on peut se demander si l'impasse douloureuse dans laquelle s'enfonce Olivia ne provient pas de cette assi-

⁸ Jacques Vandenschrick, *Lecture*, in *Olivia. op. cit.*, p. 241.

milation complète qu'elle opère entre corps et âme, sexualité et religion, amour profane et amour sacré. En effet: comment vivre la passion en l'absence de l'aimé? La confusion des ordres empêche toute évolution, tout „décrochage“ qui permettrait une reprise dans un autre registre, quel qu'il soit.

Cette hypothèse prend toute sa force lorsqu'on confronte la fixation douloureuse d'Olivia avec la trajectoire de l'héroïne de Suzanne Lilar.

La confession anonyme, publiée en 1960 sans nom d'auteur comme il se devait, a été officiellement reconnue par Suzanne Lilar, lors de l'entrée du roman dans la collection *Passé Présent* en 1980⁹.

Le roman se présente sous la forme d'une longue lettre, adressée par Benvenuta à une amie, lorsqu'elle peut jeter un regard apaisé sur sa passion.

Benvenuta, pianiste suédoise de réputation internationale, a noué une relation passionnée avec Livio, un homme d'Etat italien qui a la réputation d'être un Don Juan. Les amants se retrouvent chaque fois qu'ils le peuvent, à Milan, entre deux avions.

Ce qui a beaucoup choqué les lecteurs, dans le récit de ces rencontres, c'est l'espèce de cérémonial auquel se livrent à chaque fois les amants: Livio frappe Benvenuta, la brutalise avant que de la posséder, tandis qu'elle, consentante, soumise, s'abîme aux pieds de son maître.

En fait, il s'agit de part et d'autre d'un *jeu*, d'une sorte de rituel librement accepté. Jamais Livio ne se *laisse aller* à la violence: celle-ci est ludique, scénique. Elle assume, avec distance, la nécessaire violence qui, selon Suzanne Lilar, est au fond de toute sexualité authentique.

De même, Benvenuta, qui a une tendance masochiste, le sait et en joue. Elle se voit, avec toute la distanciation du regard froid, dans le rôle de l'amante soumise, annihilée, et elle s'en émerveille:

„A ses pieds! Ivre d'humilité et de néant! Adorante! Immolée! Aspirée par la *via negationis!*“ (p. 33)

Cette citation nous permet de passer au second aspect capital de cette passion: pour Benvenuta, Livio est beaucoup plus qu'un amant, il est un prêtre de l'éros; il veut l'instruire bien plus que jouir. L'acte d'amour est pour tous deux un sacrement, une liturgie qui introduit à cette catégorie méconnue du sacré qu'est l'éros.

Ainsi comprise, la passion de Benvenuta et de Livio s'apparente à une aventure mystique, qui trouve son point culminant dans la visite que font les amants à la villa des Mystères de Pompéi:

„Oui, ces figures figées au mur par la vénération et l'effroi étaient les mythes mêmes de mon amour: l'*Initiée* qui avait passé avec moi le seuil de la chambre d'hôtel, l'*Epouvantée* et son réflexe de recul devant le *terrible*, la *Prosternée* dont les genoux s'étaient ployés d'eux-mêmes et qui avançait une main craintive vers le *liknon* contenant le phallos sacré, la *Flagellée* qui s'abandonnait avec une

⁹ Suzanne Lilar, *La confession anonyme*. Gallimard, 1983.

ivresse mystique à l'effraction corporelle et s'abîmait dans une anticipation de la mort. Et ce cérémonial était celui qu'avait déployé pour moi ce Livio, porteur de l'antique savoir, qui m'avait à travers les rites de l'outrage et de la peur éveillée à la connaissance. Je tenais encore dans la main le rameau de myrte qu'il m'avait offert, puisque, comme l'épouse de Dionysos, j'étais entrée portant la plante nuptiale." (p. 200—201).

Diverses circonstances séparent les amants. Bientôt Benvenuta apprend que Livio, éternel Don Juan, a fait la conquête d'autres femmes. C'est pour elle l'heure du détachement. Elle comprend que l'amour qu'elle portait à Livio dépassait de loin sa personne, que celui-ci, son office fait, peut disparaître. Car cet amour s'adresse au divin et passe seulement à travers l'homme. Dès lors la passion de Benvenuta peut se tourner vers Dieu.

On le voit, c'est l'intervention du double registre, la capacité à vivre totalement la passion tout en l'analysant lucidement, qui permet au moment voulu, le mouvement de transcendance.

Si nous en croyons donc les romans de Marie Gevers et de Suzanne Lilar, la voie étroite de l'accomplissement amoureux passe par la conjonction de la passion et de la parole distanciatrice, la conjonction de l'éros et de la lucidité.

LES JEUX DE MIROIR DE LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE

JACQUES CARION*

Pour qui ne jetterait sur l'histoire de la littérature belge qu'un rapide coup d'œil, l'apparition d'un courant fantastique serait immanquablement liée à la prise en main des oeuvres de Jean Ray, dans les années soixante, par les éditions Marabout¹. Celles-ci ont d'abord rassemblé les textes épars de l'écrivain gantois. Elles ont ensuite découvert — ou suscité — des textes à même de leur faire écho. Elles ont de cette manière constitué un ensemble qui, paraissant à la fois homogène et limité dans le temps, a acquis cette sorte de notoriété que l'on accorde à l'activité littéraire quand elle paraît mettre en jeu une collection de textes et lui offrir un semblant d'orthodoxie.

A y regarder de plus près, et en modifiant quelque peu la position d'observation, on se rend compte que les textes que l'on dit appartenir au genre fantastique ne forment pas plus un mouvement marqué par la cohésion qu'ils ne constituent un moment précis de l'histoire littéraire.

Ni unité ni simultanéité dans ce qui, on en convient de plus en plus couramment, ne constitue pas un genre littéraire! Franz Hellens l'a affirmé avec une clarté certaine, en 1967: „Faut-il considérer le fantastique comme un genre littéraire? Je ne le pense pas. Le fantastique n'est qu'un des caractères de l'oeuvre littéraire“². Une telle appréciation ne s'éloignait guère de la description donnée par Sigmund Freud de l'inquiétante étrangeté³ qui est d'abord et surtout „un effet de texte“, puisque c'est l'écriture qui travaille le rapport du surnaturel au réel pour lui donner sa coloration fantastique ou insolite. Et cette façon d'aborder le fantastique trouvait, en 1978, sous la plume de Raymond Trousson, une formulation radicale:

On peut se demander si tenter de définir le fantastique en tant que genre littéraire ne revient pas à s'engager dans une perspective erronée, tout simplement parce que le fantastique n'est pas une forme mais un effet: dans le roman fantastique, c'est le roman qui relève d'un genre littéraire, non le fantastique⁴.

* Editions Labor Bruxelles

¹ Une exemple parmi d'autres, dans le volume consacré par R. Burniaux et R. Frickx à *La littérature belge d'expression française*, Paris, Puf, 1973, Collection *Que sais-je?*: „L'école belge de l'étrange: Jean Ray (1887—1964) dut attendre longtemps, jusqu'en 1960 environ, avant d'être considéré comme un maître de l'étrange...“ (p. 90).

² *Le Fantastique réel*, Bruxelles—Paris—Amiens, Sodi, 1967 (réédition, Bruxelles, Labor, 1991, Collection Poteau d'angle), p. 11.

³ in: *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, pp. 163—211.

⁴ R. Trousson, *Jean Ray et le „discours fantastique“*: Malpertuis, in: *Etudes de littérature française de Belgique*, Editions Jacques Antoine, 1978, p. 208.

Considérer que le fantastique est tributaire d'un certain usage des figures rhétoriques, qu'il est un discours fait de procédés formels caractéristiques, amène inmanquablement à découvrir de tels effets dans des textes très différents, en divers moments de l'histoire littéraire. S'agissant des Lettres belges, c'est dès leur origine qu'il semble qu'apparurent ces effets fantastiques et avant la fin du 19^e siècle que se marquèrent assez nettement, parmi ces effets, ceux qui provenaient d'une oeuvre vouée tout entière à la contemplation onirique et aux visions terrifiantes: les *Histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe... Pratiquant à la fois une sorte d'*insolite* à travers lequel se devine un secret que le lecteur est invité à tenter de dérober, et un *fantastique* extérieur qui suscite un effroi auquel le lecteur s'efforce de résister, l'auteur américain a consacré de nombreuses pages à la description de sa pratique littéraire. Révélant que, pour lui, „la première de toutes les considérations, c'est celle d'un effet à produire“⁵, il évoque les règles auxquelles il soumet l'élaboration d'un conte fantastique:

Cela revient (...) à écrire comme si l'auteur était fermement convaincu de la vérité des choses extraordinaires qu'il raconte tout en étant cependant étonné de leur énormité — à décrire les détails avec minutie, surtout lorsqu'ils n'ont aucun rapport direct avec le thème du récit — cette minutie n'étant pas en contradiction avec le caractère détourné de l'expression — bref, on doit faire appel aux mille procédés qui donnent de la vraisemblance à un récit et faire apparaître le résultat comme une merveille inexplicable⁶.

Ce texte, d'une remarquable modernité, est celui d'un écrivain qui a compris que c'est la même écriture qui „est à l'oeuvre dans la description réaliste et dans l'évocation de l'insolite“; d'un écrivain qui a fait „passer le thème du mystère du champ de l'événement à celui de la parole créatrice“; d'un écrivain qui a suggéré que l'univers „peut être autre qu'il n'est“⁷ . . .

A ce titre, Edgar Allan Poe a considérablement impressionné une des figures majeures de la littérature belge: Maurice Maeterlinck. Celui-ci, dans une note à Léon Lemonnier écrite en 1928, a reconnu ce qu'il devait à l'écrivain américain: „Edgar Poe a exercé sur moi une grande, profonde et durable influence. Je lui dois l'écllosion en moi du sens du mystère et la passion des au-delà de la vie“. C'est en effet des *Histoires extraordinaires* que viennent, tout droit, ces personnages étranges guettés par la maladie et la mort, cette terreur devant l'inconnu

⁵ E. A. Poe, *La genèse d'un poème*, in: *Oeuvres en prose*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1951, p. 984.

⁶ *Longfellow's Ballads*, Fordham ed., vol. VI, pp. 389—390. Texte traduit par Roger Asselineau dans sa préface à: *Edgar Poe, Contes*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968, p. 64.

⁷ Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, 1974, p. 137—138.

qui entoure et oppresse, ces châteaux sombres où tout pourrit et meurt⁸.

Une même proximité se décèle dans l'oeuvre de Georges Rodenbach: on en trouve les marques dans un texte comme *Bruges la Morte* mais également dans des textes moins connus rassemblés sous le titre *Le Rouet des brumes*⁹: les personnages principaux y manifestent une même agitation nerveuse et une identique acuité morbide des sens.

On pourrait s'étonner des effets caractéristiques des récits de Poe dans certains textes d'Emile Verhaeren et de Georges Eekhoud. Le premier a cependant décrit dans *Un soir*¹⁰ une quête obsessionnelle d'une silhouette connue dans la foule en tous points semblables à celle que connaît *L'homme des foules*. Le second va plus loin encore dans le jeu des similitudes: sa *Danse macabre du Pont de Lucerne* se déploie autour d'une de ces mises en abyme — chères à André Gide, Mario Praz, Jorge Luis Borgès ou Jean Ricardou — dont *La chute de la maison Usher* a donné à lire l'exemple le plus impressionnant; elle reprend également le thème central du *Portrait ovale* qui établit une subtile confusion entre l'oeuvre picturale et la vie¹¹.

Des rappels de ce genre, glissés dans certains textes du courant symboliste, comme dans certains récits volontiers rattachés au réalisme, marquent clairement ce que leurs auteurs doivent à l'oeuvre d'Edgar Allan Poe. Il n'y a là, cependant, ni école ni genre littéraire.

C'est également l'avis — on vient de le voir — de Franz Hellens, que l'on considère comme l'une des figures majeures du fantastique en Belgique et comme l'un de ses théoriciens les plus subtils. L'auteur des *Clartés latentes* et de *Nocturnal* fut le premier à remplacer les emprunts un peu formels par un attachement profond à l'oeuvre de Poe. Il en fournit lui même la description:

A dix-huit ans, je lus et relus les *Histoires extraordinaires*. Je les relis encore aujourd'hui sans parvenir à les vider de leur contenu. Ce ne sont pas les événements terribles de ces contes qui m'impressionnèrent si fort dès ma première lecture. L'émotion que je ressentais, et que je ressens encore, était sans doute suscitée par l'atmosphère à la fois lourde et tendue de ces histoires, et surtout, quand j'y réfléchis, par leur caractère mystérieux¹².

Loin de la terreur gothique et de la frénésie du roman noir anglais, Franz Hellens tenta de déceler l'insolite dans le quotidien, sans que rien, dans son approche lente, fasse violence à la raison; il parcourut et

⁸ Le château dont Maleine voudrait voir „les tours s'effondrer dans l'étang“ ressemble au „château vénéneux où on ne voit jamais le soleil“ qu'évoque Pelléas et à celui que décrit Tintagiles: „il tombe en ruines et personne n'y prend garde. Les murailles se fendent et l'on dirait qu'il se dissout dans les ténèbres“. Autant de rappels on le voit, du château de Roderick Usher.

⁹ Paris, Ollendorff, 1901.

¹⁰ in: *Cinq récits*, Genève, Le Sablier, 1920 (réédition, Bruxelles, Jacques Antoine, 1985).

¹¹ Bruxelles, Dechenne, 1920. L'emprunt en ce cas, se transforme en citation explicite: „Vous connaissez le *Portrait ovale*, la nouvelle d'Edgar Poe...“

¹² in: *Documents secrets*, Paris, Albin Michel, 1958, p. 59.

observa dès ses premiers textes, l'indécise frontière qui sépare le rêve de la réalité, opérant sur celle-ci d'infimes glissements qui finissent par modifier sa nature. Assumant l'expression de *réalisme fantastique* qu'Edmond Picard (dans *La Chronique*, en 1910) créa pour lui et qui connut un succès certain, il composa les *Réalités fantastiques* (1923), un recueil de contes où apparaît son inventive géographie de l'insolite.

Surtout, l'auteur de *Mélusine* — et c'est là un point essentiel — attira l'attention des lecteurs sur la littérature fantastique: il proposa tantôt des fictions, tantôt des essais; il se montra disert sur sa façon de recueillir les éléments constitutifs de sa magie et sur sa démarche de rêveur lucide qui se dit que, dans notre monde, „le fini ne serait pas sans une nostalgie d'infini, ni la vérité sans son revers de déraison, d'imposture“¹³; il dirigea des revues (*Nord*, *Le Disque vert*) dans lesquelles le fantastique et ses avatars eurent une grande importance; il accueillit les premiers textes insolites de Robert Poulet et conseilla Michel de Ghelderode au moment de la rédaction de *Sortilèges et autres contes crépusculaires*...

Ce „fantastique réel“, entre le fantastique traditionnel (pour qui le monde est double) et l'insolite (pour qui le monde est incertain), entre le surgissement qui fait peur, et le lent dévoilement qui trouble, a pour finalité de dépayser le réel. L'homme qui, tout au long de sa vie, n'a pas cessé d'en donner l'illustration et d'en proposer la théorie, n'a cependant pas créé d'école. En revanche, il est sans doute à l'origine de ce qui reçut un jour le nom d'„école belge de l'étrange“...

L'impulsion vint probablement du rassemblement de textes que réalisa, en une demi-douzaine d'années, la *Revue belge* dirigée par Pierre Goemaere. En 1924, on put lire un texte d'un auteur anglo-saxon, William Hope Hodgson: *La Porte du monstre*. Dès cet instant commença l'assimilation des textes des auteurs belges au fantastique venu d'Angleterre et des Etats-Unis, Edgar Allan Poe étant la référence centrale. En 1925, la revue publia une étude de Camille Mauclair sur l'influence de l'auteur de la *Maison Usher* et un texte de Jean Ray — qui s'est composé le pseudonyme de John Flanders — intitulé *Le Fantôme dans la cale*, inspiré en droite ligne du début des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*. En 1926, on put lire une étude d'Emile Chardome: *Le Surnaturel et ses maîtres anglo-saxons*. En 1927, un nouveau récit de William Hope Hodgson, *Les Pirates fantômes*, qui a de nombreux points communs avec *Le Psautier de Mayence* de Jean Ray. En 1929, quatre textes dont le rapprochement est à lui seul riche de significations et de conséquences: *Le dernier voyage*, de W. H. Hodgson, *Le dernier voyageur*, de Jean Ray (à nouveau signé John Flanders), *Le Stradivarius* de F. Hellens et quelques brefs récits d'E. Poe, inédits en français, traduits par Léon Lemonnier.

Tout cela créa un contexte qui paraissait avoir proprement généré le pseudonyme anglo-saxon de l'écrivain belge dont les textes semblèrent à ce moment indissociablement liés à ce qui s'écrivait en Grande Bretagne et aux Etats-Unis. Edgar Allan Poe et Ambrose Bierce devinrent les références absolues, auxquelles on fit très régulièrement

allusion dans les articles consacrés à l'Etrange. En affirmant que celui-ci ne peut être mieux suggéré que par l'„opaque brouillard aux tons de cire jaunâtre et de deuil qui, presque perpétuellement, revêt comme un suaire les solitudes des Hébrides, les Basses-Terres d'Ecosse, les étendues vertes d'Irlande», Emile Chardome imposa aux lecteurs une assimilation qui perdura. Elle se confirma lorsqu'il s'agit, à l'occasion de la présentation de certains textes, d'expliquer l'alliance de la terreur et du surnaturel dans la littérature fantastique anglaise en esquissant de lointaines filiations: W. H. Hodgson fut ainsi décrit comme un auteur „influencé par ses hérédités celtes et gaéliques“, qui retrouve „cette poésie superstitieuse qui montrait aux guerriers d'Ossian les ombres de héros dans les brumes de Calédonie ou au Prince de Danemark, le fantôme de son père sur les terrasses d'Elseneur“¹⁴.

Cet astucieux dispositif littéraire s'acheva en 1930. A ce moment, en effet Jean Ray-John Flanders figura au centre d'un jeu de miroirs répété trois fois: Gérard Harry déclara que „la Belgique avait son Edgar Poe, doublé peut-être d'un ironique humoriste qui s'amuse à épouvanter“; Albert Giraud prétendit que les *Contes du whisky* portaient la marque d'Edgar Poe; Maurice Renard affirma, quant à lui, que Jean Ray était „un Edgar Poe réincarné et adapté à notre siècle“.

De telles assertions ne signifient nullement qu'il y a là la constitution d'une école belge de l'étrange. Elles sont la marque d'un processus d'homogénéisation d'un certain nombre de pratiques littéraires qui n'ont en commun que certains „effets“ fantastiques. Et ce qui s'est passé pendant les années vingt s'est trouvé répété et considérablement amplifié par l'adroite pratique éditoriale des éditions Marabout, quarante ans plus tard...

En 1961, en effet, cet éditeur de littérature populaire (et de classiques) au format de poche accomplit un geste décisif en réunissant les *Vingt-cinq meilleures histoires noires et fantastiques* de Jean Ray et en confiant la présentation de ce volume anthologique à Henri Vernes.

Auteur à succès de romans d'aventures pour les jeunes, celui-ci se dit que l'occasion était venue de parler haut et fort pour que l'oeuvre de Jean Ray soit reconnue — ce qui ne manquait pas d'une certaine pertinence. Devenu préfacier, il se fit immédiatement bateleur et ne négligea aucun terme excessif pour décrire cette oeuvre qu'il qualifia de „prodigieuse“ et „grouillante“. Il affirma que l'auteur de *Malpertuis* entretenait une légende, tout en la construisant lui-même sous les yeux des lecteurs. Il s'ingénia à faire coïncider l'image de l'écrivain et celle de l'oeuvre. Jeux de reflets trompeurs! En quelques phrases, l'homme semble émerger du texte: „l'oeil est gris, redoutablement fixe (...). C'est un oeil à peine humain. Un oeil d'oiseau de proie s'il n'était si pâle. A la rigueur, un oeil de bourreau, d'inquisiteur sans passion, ou encore de gargouille ressuscitée de son rêve minéral. (...) Un regard qui, tantôt

¹³ Maurice-Jean Lefebvre, *Une géographie de l'illimité*, in: Franz Hellens, Bruxelles, A. De Rache, 1971, p. 121.

¹⁴ *La Revue belge*, 1er juin 1921.

inhumain traverse maintenant le monde des hommes (...) pour basculer, vague et inaccrochable, dans un autre inconnu, dans ces profondeurs où l'homme ne va pas"¹⁵.

Pour être évidents, de tels artifices n'en sont pas moins efficaces. D'autant que le moment était bien choisi pour donner à lire ce genre de récits fantastiques. Il y eut en effet, dès 1960, une convergence d'événements éditoriaux qui, dans une grande confusion intellectuelle mais avec une remarquable rentabilité, imposèrent le retour de l'étrange: la naissance, en Belgique, de la revue *Fantasmagie*, d'Aubin Pasque, avait précédé de quelques mois la publication, en France, du *Matin des Magiciens*, de Louis Pauwels (alors encore considéré comme un écrivain belge) et Jacques Bergier, et de deux ans le lancement de la revue *Planète* (dirigée par les deux mêmes auteurs)¹⁶.

La première de ces deux revues consacra un volume d'hommage à Michel de Ghelderode en 1962, un autre à Jean Ray l'année suivante; la seconde publia en 1962 un dossier sur „Michel de Ghelderode dramaturge d'un autre âge et du nôtre“ rédigé par Jacques Van Herp et fit paraître ensuite *Quand le Christ marcha sur la mer*, de Jean Ray.

Devant l'engouement suscité par de telles initiatives, il parut indispensable de réunir les textes fantastiques belges dans une production éditoriale cohérente, et judicieux d'imposer aux textes eux-mêmes une uniformisation qui allait permettre de lancer l'idée d'une „école“ littéraire...

Après l'énorme succès des *Vingt-cinq meilleures histoires noires et fantastiques*, les éditions Marabout rééditèrent simultanément *Malpertuis* de Jean Ray — dont elles présentèrent l'auteur comme „le maître de la littérature fantastique“ — et *Sortilèges et autres contes crépusculaires* de Michel de Ghelderode — en remplaçant la subtile préface rédigée en 1946 par Franz Hellens par un texte de Henri Vernes. Elles firent paraître en 1963 *La Cave aux crapauds* de Thomas Owen et, l'année suivante, un recueil de Franz Hellens intitulé *Herbes méchantes*. Elles récupéraient ainsi, dans ce qui devenait aux yeux du public une vraie collection au sein de la production littéraire, celui qui tout au long de sa vie avait solitairement et obstinément approfondi l'idée de „réalisme fantastique“...

Au cours de six années suivantes, l'objectif des éditions Marabout fut de rassembler et d'identifier les textes, autour de la figure centrale de Jean Ray. Dans ce mouvement, les auteurs prirent l'habitude de parler l'un de l'autre, de dire ce qui les rapprochait¹⁷ et de se citer, à la

¹⁵ Henri Vernes. *Jean Ray le demiurge*, préface aux *Vingt-cinq meilleures histoires noires et fantastiques*. Verviers, Marabout, 1961, p. 5.

¹⁶ La revue accueillit des articles d'écrivains belges attachés au monde de l'insolite, tels que Marcel Lecomte ou Jacques Sternberg.

¹⁷ Au point que Franz Hellens présenta le premier recueil de contes fantastiques de Gérard Prévoit (*Le Démon de février*, Verviers, Marabout, 1970), en des termes qui convenaient surtout à sa propre démarche, parlant „des fantômes qui sont en nous mais aussi dans cette sorte de miroir magique qu'est la mémoire“ et du fantastique réel que suscite „un regard dans le miroir, dans la transparence d'une eau dormante...“

manière de Gérard Prévot qui fit figurer un extrait du *Grand Nocturne* de Jean Ray en exergue d'un des récits de *La Nuit du Nord*¹⁸.

De sorte que l'on ne trouva pas surprenant ni illogique de voir apparaître un jour de 1972, dans un texte qui présentait l'œuvre de Thomas Owen, que celui-ci appartenait „à ce que l'on pourrait appeler „l'école belge de l'étrange“ qui compte dans ses rangs Jean Ray, Marcel Thiry, Franz Hellens, Michel de Ghelderode et Gérard Prévot...“. Reprise en France par Roland Stragliati, la formule connut un véritable succès et aida notablement quelques jeunes auteurs. Mais en reprenant dans leur collection des auteurs tels que Gaston Compère (*La Femme de Putyphar*) et Gérard Prévot (*Le Spectre large, Celui qui venait de partout, Le Démon de février*), les éditions Marabout firent entrer les loups dans la bergerie des ténèbres... Ces deux auteurs, le premier par sa férocité langagière, le second par son ironie ludique, eurent tôt fait de déstabiliser ce que l'on avait eu le tort d'ériger en genre littéraire.

Les lecteurs redécouvrirent alors la véritable diversité des textes consacrés à l'exploration des frontières du réel. Au-delà des „effets“ qui parfois se ressemblent, ils se reprirent à distinguer la *fracture du réel* qui caractérise le fantastique d'un Jean Ray ou d'un Thomas Owen, et *le vertige du réel* que suggère l'insolite d'un Marcel Thiry ou d'un Franz Hellens. Et les jeux de miroir purent à nouveau se multiplier...

¹⁸ Verviers, Marabout, 1974.



CHARLES DE COSTER ET LE VOYAGE DE NOCE

RAYMOND TROUSSON*

Péniblement éprouvé par l'insuccès de la *Légende d'Ulenspiegel*, dont il avait attendu gloire et fortune, mais résolu, en dépit des revers, à parvenir par la littérature, Charles De Coster publie en 1872, chez Lacroix et Verboeckhoven, *Le Voyage de noce*, curieusement sous-titré *Histoire d'amour et de guerre*. En réalité, le roman était imprimé depuis deux ans. Certains exemplaires d'une édition *princeps* portent en effet la date de 1870 et, sans en contenir aucune, annoncent sept eaux-fortes par Léon Becker, Alfred Hubert, Edwin Golway, Hendrick Schaefels et Camille Van Camp. Les amis artistes de l'écrivain lui ayant fait faux bond, les illustrations ne furent jamais réalisées et l'édition de 1872, mise dans le commerce avec un nouveau titre, un nouveau faux-titre et une couverture imprimée, ne fait plus mention des eaux-fortes promises¹.

Il ne s'agissait plus de légende ni d'épopée, mais d'une peinture réaliste et bourgeoise. Ce n'était pas le premier essai de De Coster dans ce registre. En 1858, les *Légendes flamandes*, où il maniait l'ancienne langue, avaient recueilli un succès d'estime et passé pour un pastiche adroit des vieux conteurs. Emile Deschanel avait été élogieux, tout en conseillant à l'écrivain de changer de manière: „L'essai, disait-il, est des plus heureux. Mais le mot *essai* ne signifie pas que nous engagions le jeune auteur à persévérer dans cette voie étroite. Comme étude, une fois en passant, le pastiche peut avoir du bon. A la longue, et comme genre définitif, le pastiche serait, à notre avis, un travail puéril et peut-être desséchant“. Le journaliste de *La Patrie* rapprochait les *Légendes des Contes drolatiques* de Balzac, mais l'invitait lui aussi à ne pas s'enfermer dans cette impasse. Plus ferme encore, le réaliste Emile Leclercq, dans l'*Ulenspiegel* du 14 mars, l'invita, pour l'avenir, à s'en tenir à des sujets modernes: „Cette fantaisie ravissante, très littéraire, m'a charmé; mais je désire pouvoir juger M. De Coster après une publication plus sérieuse. Je lui crois un esprit observateur, fureteur, amoureux de mystères et du secret des âmes. Eh bien, il trouvera dans l'étude de ses contemporains de quoi satisfaire sa soif de connaître. Je l'ai écrit et je l'écrirai sans cesse: laissons le passé aux historiens“². Déconcertés, le public et la critique boudèrent l'archaïsme du style et le régionalisme des sujets. De Coster accepta la leçon et, en janvier 1861, publia les *Contes*

* Université Libre de Bruxelles

¹ Voir: *Centenaire de Charles De Coster*: Catalogue de l'Exposition organisée à la Bibliothèque Royale de Belgique. Edité par la revue *Archives et Bibliothèques de Belgique*, 1927, p. 41; A. Grisay, „L'édition originale des *Contes brabançons* et du *Voyage de noce* de De Coster“, „Le Livre et l'Estampe“, 35, 1979, pp. 233—235.

² E. Deschanel, *L'Indépendance belge*, 29 septembre 1857; *La Patrie*, 28 février 1858; E. Leclercq, *Ulenspiegel*, 14 mars 1858.

brabançons, un ensemble de sept récits que Félicien Rops jugea meilleurs que les *Légendes*³. Les avis furent pourtant partagés. Le censeur de *La Belgique contemporaine* apprécia „une plume exercée et sûre“, mais Charles Potvin fut moins indulgent. Travail bâclé, disait-il, où „l'auteur des *Légendes* s'est en vain coupé en pièces pour renaitre romancier à la façon de Balzac, de Champfleury ou de Feydeau“. Trois ans plus tôt, on avait jugé les *Légendes* au nom du réalisme et du modernisme; aujourd'hui, Potvin renvoyait De Coster à sa première manière: „Le talent de M. De Coster a traversé une crise. S'il a consacré ces trois années à tenter l'abordage du roman moderne, à essayer l'assaut du réalisme, et si cette crise l'a convaincu que ces aventures ne sont pas de son fait, que ces expéditions doivent être laissées à d'autres, et l'a rendu à son caprice, à son lutin, à son bon génie, ce temps n'aura pas été perdu“⁴.

De Coster revint donc à son inspiration profonde, au passé et à l'archaïsme, avec la *Légende d'Ulenspiegel*, guère mieux accueillie que les *Légendes flamandes*. Comme pour forcer la chance et satisfaire le public, il tente à nouveau l'expérience moderniste avec *Le Voyage de noce*. En septembre 1869, il s'est adressé à Lacroix, l'éditeur d'*Ulenspiegel*, qui lui a demandé un canevas. De Coster répond par retour du courrier pour expliquer son propos:

Le Voyage de noce est le roman de deux jeunes amoureux, mariés par décence; une femelle vierge, du peuple, et un homme du monde ayant tous dons du coeur et des sens, jouissant de leur bonheur, passant à travers la vie mais non sans y jeter un coup d'oeil, en vue de former à la vie réelle, le coeur d'un enfant à venir. Cela ne se dit point, ce serait trop moral et trop philosophiquement „éducatif“. Mes deux amoureux ont de la fougue, très sensuels, et très bons, par tempérament, non par vertu. Tout, scènes d'amour — il y en a de jolies, je le puis dire — et scènes de la vie vraie — tout est pris sur nature.

Ce doux bonheur, ces bonnes folies qui n'ont que le tort d'être légitimes — je ne le dis pas non plus, ce serait bête — sont traversés par la jalousie d'une vieille mère avare, d'un caractère très décidé, ayant toujours adoré sa fille et furieuse de la voir entre les mains d'un gendre. La belle-mère est accompagnée par son lieutenant, une grande servante hommasse, dévouée, bonne, sensée et très comique parfois. Cette fille est le modérateur des passions du livre, qui représente les côtés gais, comiques, grotesques et de sentiment de la vie flamande actuelle et pourrait bien, pour répondre catégoriquement à votre question, être à la fois humoristique, sentimental, dramatique et très vif, suivant les chapitres.

La note d'*Ulenspiegel*, plus exacte dans son intensité et glacée par le vernis de convenances du XIXe siècle, est celle du *Voyage de noce*⁵.

³ ML 3713/15. La cote ML renvoie aux manuscrits du Musée de la Littérature de la Bibliothèque royale Albert 1er.

⁴ *La Belgique contemporaine*, 1861, pp. 233—234; *Revue trimestrielle*, XXX, 1861, pp. 357—359.

⁵ La demande de Lacroix est du 26 septembre 1869 (ML 3712/24), la réponse de De Coster, du même jour (ML 3711/12).

L'éditeur se contenta de cette esquisse, sans pourtant se mettre aussitôt au travail, et bientôt De Coster s'impatienta. Une semaine plus tard, il insiste sur l'urgence: „Le sujet est trop heureux et trop fécond pour n'être pas happé au collet par quelque littérateur en chasse de cette sorte de gibier“. Ses amis peintres lui promettaient six eaux-fortes gratis, ce qui lui permettait de proposer texte et planches en toute propriété à Lacroix, moyennant rétribution de quarante centimes par exemplaire sur un tirage de deux mille. En cas d'hésitation, il se disait en position de traiter avec un éditeur bruxellois. Lacroix accepta, mais les tractations durèrent encore. De Coster suggérait de publier d'abord une édition bon marché, puis une autre à gravures, comme livre d'étrennes. Lacroix refusa, arguant avec bon sens que nul n'achèterait une édition à cinq francs après avoir acquis celle à trois francs⁶.

En dépit de ce qu'il disait, l'oeuvre était aussi différente que possible d'*Ulenspiegel*. Sans renier son romantisme, il tentait de se renouveler en accentuant la touche réaliste, le côté roman de moeurs et s'essayait à la psychologie en alternant les scènes de douceur et d'âpreté. Inquiet du résultat, il porta les épreuves à Camille Lemonnier en le priant de lui donner son avis. „Son travail avait été lent et pénible, rapporte Lemonnier; il était las d'avoir peiné sur la révision. Il n'avait plus la conscience du sens et du rythme des mots, et il venait me demander de le relire. [...] Est-il nécessaire de dire avec quel respect je lus son livre? Si loin que ce soit, je me souviens d'une originalité violente et un peu délayée. Il m'avait confessé qu'il l'avait porté de différents côtés et que personne n'en avait voulu“⁷.

L'action se situe à Gand, où la vieille Roosje, veuve, gère l'auberge *Aux armes de l'empereur* avec l'aide de sa fille, la jeune et jolie Grietje, et de sa dévouée servante Siska. Au moment où commence le récit, la désolation règne dans la maison: Grietje est morte, ou du moins elle a été déclarée telle par un charlatan ignare. Heureusement un client de passage, Paul, médecin plus averti, la ramène à la vie et s'éprend de la demoiselle, qui répond à ses sentiments. Malgré l'opposition hargneuse de Roosje, possessive et jalouse, il l'épouse et l'emmène vivre dans les environs de Bruxelles.

Les jeunes gens seraient heureux si Roosje, qui s'est elle aussi transplantée à Bruxelles, ne haïssait ce gendre bien élevé, riche, cultivé, qui se montre pourtant envers elle plein de générosité et d'indulgence. Pour lui nuire, la vieille est venue s'installer chez sa fille, dénigrant tout, cherchant querelle et souhaitant la ruine du ménage. L'occasion se présente lorsque la comtesse Amélie de Zuurmondt, autrefois maîtresse de Paul et qui a la fantaisie de le reconquérir, s'allie avec elle, lui farcissant la tête de vanités absurdes. Roosje, dans l'espoir d'humilier son gendre, s'entiche du beau monde, achète un titre de baronne et fait croire à Grietje que son mari la trahit avec Amélie. La jeune femme désespérée va se jeter dans le canal, retenue de justesse par sa

⁶ 2 octobre (MJ. 3711/4) et 14 décembre 1869 (ML. 3712/25).

⁷ C. Lemonnier, *Une vie d'écrivain*, Bruxelles, 1945, p. 170.

mère, qui a enfin compris sa criminelle méchanceté. Tous trois désormais vivront unis: „L'amour entrainé dans la maison, la haine en sortait“.

L'oeuvre est inégale, avec des longueurs et des naïvetés, elle abuse des dialogues maladroits, verbeux et naïfs. De la *Légende d'Ulenspiegel*, De Coster a conservé le principe d'une composition en très courts chapitres juxtaposés, qui donnait son rythme à l'épopée, mais convient mal à la continuité du récit romanesque. En outre, dans ce qui est avant tout une histoire d'amours contrariées, il n'a pas résisté à la tentation d'introduire les réflexions „philosophiques“ et „éducatives“ qu'il annonçait à son éditeur. Une promenade à la campagne et l'observation des insectes sont prétexte à une dissertation assez creuse: „Il est, au-dessus de ce petit monde, une puissance que l'on nomme Hasard, à tort peut-être, car les effets de hasard ne naissent en réalité que par une série progressive de combinaisons naturelles. Nous ignorons le caractère de ces combinaisons, et en même temps, aimant le merveilleux et le mystère, nous avons représenté ces combinaisons naturelles, sous la figure d'un Dieu narquois, étourdi, goguenard et presque toujours injuste“⁸. A sa place aux réunions de la loge maçonnique des Vrais Amis de l'Union et du Progrès, à laquelle De Coster a adhéré en janvier 1858, cette philosophie, concède l'auteur, „n'amusait pas Marguerite“ — et pas d'avantage le lecteur.

Plus loin, il décrit complaisamment une scène où des chiens faméliques se voient disputer leur maigre pitance par un dogue bien nourri, tandis qu'un sergent de ville chasse sans pitié une pauvre femme qui ramassait des escarbilles sur un tas d'immondices: „C'est la vie, telle qu'elle est maintenant, telle qu'elle sera toujours peut-être. Tout à quelques-uns, rien ou presque rien aux autres!“ (pp. 294—295). L'allégorie sociale est convenue et hors de propos: chez De Coster, le „penseur“ nuit à l'artiste. Quant au propos „éducatif“, il se limite à une tirade pleine de compassion pour les démunis, où perce en même temps l'amertume d'un De Coster déçu par ses échecs successifs:

Femme, si nous avons jamais un fils, [...] faisons de lui un être, brave, fort, courageux. Qu'il soit utile et puisse vivre. Montrons-lui le monde tel qu'il est; le monde où la ruse tient boutique, où la force défend la marchandise. Mais qu'il ne soit jamais pauvre, notre enfant! Qu'il ne fasse jamais de l'aisance dans, la gêne une chute même passagère. Il verrait alors ce que le monde cache d'aigre cruauté sous le miel de ses sourires. [...] Le pauvre, c'est l'être insulté, traqué, attaqué, vilipendé, calomnié par tous et toujours impunément. S'il lui reste un peu de fierté, [...] on lui fera un crime de cette vertu nécessaire, qu'on appellera sot orgueil. S'il aime le linge blanc, les vêtements propres, on lui dira qu'il ferait mieux de payer son boulanger. [...] Si, artiste ou savant, il vit de pain sec et d'eau claire, pour produire son oeuvre, ils diront de lui qu'il ferait mieux de s'engager et de porter un fusil sur l'épaule. Tu ne saurais t'imaginer combien est sotte et brutale, le plus souvent, l'interven-

⁸ *Le Voyage de nocce*, Paris, Librairie internationale — Bruxelles Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1972, p. 206.

tion du public dans la vie de ceux qui souffrent. [...] Quand, à force de privations et de luttes stériles, ils tombent par terre, comme des lions, mourant d'épuisement, ne pouvant plus mordre, tous viennent leur donner le coup de pied de l'âne (pp. 292—294).

Avec ses lourdeurs, ses gaucheries, le roman n'est pourtant pas sans séductions, en particulier dans les passages où se révèle le peintre. De Coster excelle dans les scènes d'intérieur en clair-obscur où s'accusent reliefs et ombres fuyantes :

Au chevet [du lit], une table sur laquelle était posée une caisse recouverte d'une petite nappe soutenait une grande croix en acajou, dont le Christ et la tête de mort étaient en buis sculpté. Deux grosses chandelles jaunes brûlant dans de hauts chandeliers de bois, éclairaient le lit où une femme toute vêtue semblait dormir du dernier sommeil, sous les plis lourds d'un linceul de grosse toile. Sur la partie du drap qui recouvrait la poitrine, une branche de buis desséché montrait ses feuilles racornies. La lumière des chandelles se projetant obliquement produisait des ombres longues et des reliefs accentués (pp. 29—30).

Il réussit aussi les tableaux de la campagne (pp. 140—142), les scènes de kermesse populaires, vivantes et colorées, qui rappellent *Ulen-spiegel* (pp. 306—308), la promenade des amants dans la nuit (pp. 318—319). Ce sont des pages bien venues, tantôt pastels, tantôt esquisses d'une facture déjà impressionniste.

S'il est vrai que De Coster échoue à créer des êtres complexes dont le caractère se dessine et s'affirme peu à peu, il sait au moins camper des silhouettes croquées sur le vif et souvent savoureuses, surtout pour les personnages secondaires. Il trace en quelques traits assurés les deux cuisîtres de village, le poète surnommé *Donc-ce-que*, entêté à traduire l'Apocalypse en vers français, et Krum-Jan, le maître d'école qui se prend pour un puits de science. La servante Siska, bête de somme dévouée, avec ses bras rougeauds et ses épaules de débardeur, incarne la sensibilité larmoyante et le bon sens populaire.

Surtout, De Coster a transposé dans son roman le rêve qu'il avait fait, pendant sept ans, pour lui-même et sa fiancée Elisa, il a raconté leurs flâneries, leurs petites querelles, leurs émois amoureux, leurs taquineries de grands enfants. Pour eux, il retrouve la fraîcheur et l'innocence des portraits de Thyl et de Nele, les mêmes images de tendresse et de paisible bonheur, les mêmes phrases au rythme berceur :

C'était un beau mois de mai tiède et brillant de soleil. Ils se sentaient pénétrés de ses caresses, les fleurs leur souriaient; elles leur semblaient plus éclatantes. Leurs voix leur étaient l'un à l'autre, comme un chant d'anges. Marguerite trouvait Paul fier et beau, sans le lui dire; Paul aimait parfois à marcher derrière elle pour admirer silencieusement sa taille ronde et ses cheveux bruns châtayant de tons roux à la lumière, son teint hâlé, sa nuque ronde et ferme, ses épaules un peu larges, ses mains petites, son petit pied.

Et fou d'amour, il lui disait de douces paroles.

Ils s'aimaient: premières joies auprès desquelles nulle joie n'est rien; soifs jamais étanchées, toutes puissances qui veulent aimer sans

cesse, toujours; langueurs, plans d'avenir, riens charmants, racontés tout bas à l'oreille comme d'importantes affaires; mystérieuses conspirations dont le but est une caresse de plus à donner ou à recevoir: leur vie passait, folle enivrée.

Les marronniers en fleur; les jasmins où ils maraudaient de grands bouquets lilas, les cimes verdoyants, les charmes aux feuilles de satin vert glacées de gris; le soleil, les ténèbres, les étoiles semblaient les aimer comme ils s'aimaient; les envelopper d'un voile chaud et doux.

Ils étaient heureux, la surabondance de leur bonheur les empêchait de rien demander aux choses extérieures, et les faisaient répandre sur celles-ci, ce brouillard lumineux que nos yeux projettent sur les objets quand le désir fait bouillonner le sang dans les veines, trouble les regards et couvre d'un voile étrange la nature (pp. 137—139).

La silhouette de Grietje est précisément celle d'Elisa décrite par De Coster dans *Love* et *Silhouette d'amoureux*, ses premières évocations de la jeune fille en 1851, dans la *Revue nouvelle*⁹: même stature, même démarche, même chevelure brune, même teint d'une „carnation ardente et méridionale“. Comme Elisa, comme Nele, elle est espiègle, vive et tendre.

De Coster s'est représenté dans le personnage de l'amant. Paul aime en romantique, en idéaliste, et réalise pour Grietje les promesses faites par Charles à Elisa. „Nous mènerons notre douce vie d'amants au milieu du mariage, lui écrivait-il. Il faudrait un autre mot pour cette chose si belle qui est l'union entière de deux coeurs, de deux âmes, de deux esprits souffrant ensemble, riant ensemble, pensant ensemble, se complétant l'un l'autre et s'aimant“. Il lui jurait de n'être jamais pour elle un mari, c'est-à-dire „une brute, un despote“¹⁰. Comme De Coster, Paul ne conçoit l'amour qu'absolu: „Exigeant, parfois dur, comme les hommes véritablement amoureux, il donnait tant, qu'il eût voulu recevoir l'idéal“ (p. 156). Comme lui encore, il est soupçonneux et d'une jalousie furieuse. Si Grietje me trompait, s'écrie-t-il, „je la souffletterais à lui casser les dents, si je n'avais pas de couteau; et si j'en avais un, je le lui planterais dans le coeur, en songeant que je fais bien“ (p. 233). Le roman conserve même la trace d'un souvenir douloureux. En 1854, De Coster avait appris qu'Elisa avait été, très jeune, la victime d'un séducteur, le notaire Horace Sroyen, le mari de sa soeur Cordélia. Pour un amant obsédé par la pureté, l'épreuve avait été terrible. „Ah! j'aimais Elisa, note-t-il dans son journal, je l'aimais furieusement. [...] Je n'aimais qu'elle, elle seule. Mais ma jalousie était là, ma méfiance veillait, et il y avait toujours quelque chose qui me disait: Pas vierge, pas vierge! Et alors je pleurais“¹¹. Une imparfaite réconciliation avait suivi, puis une rupture qui dura dix mois. Vaincu, De Coster était re-

⁹ *Revue nouvelle*, 15 septembre, 15 octobre et 1er décembre 1851. Voir R. Trousson, *Charles De Coster ou La vie est un songe*. Bruxelles, 1990, pp. 55—57.

¹⁰ Charles De Coster, *Lettres à Elisa*. Ed. par Ch. Potvin, Bruxelles, Weissenbruch, 1894, pp. 114 et 117.

¹¹ *Journal* (ML 3698), 16 mai 1854.

venu, sans être guéri de sa hantise. Dans un moment de dépression, il dit son amertume et sa douleur dans une lettre qu'il eut la prudence de ne pas envoyer: „A un autre tu as dit les paroles d'amour que tu me dis, à un autre tu as donné les baisers que tu me donnes. Je ne suis pas tout pour toi, quoi que tu dises, puisque tu compares. Il n'est pas une caresse de toi qui n'ait été faite à un autre“¹². La plaie n'est pas fermée au moment de la rédaction du *Voyage de nocé*:

C'est une souffrance sans nom, de partager un cœur déjà donné, de recevoir des caresses qu'un autre a reçues avant vous; d'entendre des paroles qui ne sont que le pâle reflet de celles qui viennent d'être prononcées, à l'oreille, sur la joue adorée d'un autre. Celui-là peut se contenter de ce honteux bonheur qui sait partager et ne pas furer, qui, flasque comme un limaçon, n'a ni la vue, ni l'odorat, ni le toucher: qui sait voir des cheveux emmêlés d'une certaine façon, et peut les caresser encore, qui a le pâle courage d'aspirer sur un corps aimé le parfum laissé par un autre, et de promener sa bouche fade sur des lèvres encore frémissantes... (pp. 235—236)¹³.

Le personnage le plus surprenant est cependant celui de Roosje, dont De Coster trace un singulier portrait, à la fois caricature et charge féroce. „Bonne et noble par son amour, égoïste et méchante par son avarice“ (p. 16), elle éprouve pour celui qui lui a pris sa fille une „haine sans raison, sans merci“ (p. 245). Bornée, obstinée, attachée à sa fille d'une passion de louve pour ses petits, partagée entre un amour maternel sans limites et un égoïsme odieux, elle aspire à ruiner un bonheur qui la dépouille:

On lui eût labouré la poitrine avec des ongles d'acier, sans lui faire plus de mal. Sa fille, qu'elle aimait plus que son argent, plus que tout au monde, Grietje ne pensait plus à sa mère, ne s'occupait plus de sa mère; elle donnait à un homme, à un premier venu, ses bonnes caresses, ses douces paroles (p. 98)

Ce portrait, outré, peu vraisemblable même, crée un malaise. En avril 1869, prenant des nouvelles de son ami, Octave Pirmez écrivait à De Coster: „Vous devriez écrire un beau roman, entièrement dépouillé de haine, fermant la porte à tout méchant personnage qui voudrait s'y glisser“¹⁴. On est loin de compte. Pourquoi un tel acharnement sur cette mère possessive? C'est d'autant plus curieux que le roman, publié en 1870, contient une allusion évidente au décès récent de Mme De Coster, survenu le 29 juillet 1869: Paul voudrait „revoir sa pauvre vieille mère morte et lui sauter au cou pour lui dire comme un enfant: Je l'aime, maman, et vais me marier, ce que tu désirais tant“ (p. 61). Le même

¹² Voir R. Trousson, *op. cit.*, p. 81.

¹³ Il notait aussi dans son journal, au moment de la découverte de la faute d'Elisa: „On se souvient toujours de ses premières amours. Etre le second pour une femme, c'est ramasser les miettes“ (*Naïvetés*, ML 3676).

¹⁴ Ad. Siret, *Vie et correspondance d'Octave Pirmez*. Louvain, 1888, avril 1869, pp. 199—200.

regret et la même tendresse apparaissent dans la dédicace qu'avait préparée De Coster et à laquelle il renonça :

A toi, mère, qui fus bonne, tendrement gaie et un peu moqueuse, comme la vraie santé et comme le vrai courage, je dédie ce livre si imparfait qu'il soit.

Chère ombre, un sourire fin effleurerait peut-être tes lèvres pâles, si tu pouvais revenir ici-bas pour assister à la lecture des querelles interminables cherchées à deux bons jeunes gens, par une de ces malheureuses égoïstes qui n'ont de la femme que les défauts, êtres jaloux, déraisonnables mal venus et grotesques dont tu avais pitié, mais qui pourtant te faisaient rire discrètement et doucement, quand il m'arrivait, en des jours heureux qui ne reviendront plus, d'en faire le portrait ou la charge devant toi¹⁵.

Cette dédicace jure avec le personnage de Roosje, dont Carline, la sœur de l'écrivain, a pu s'étonner. Or les rapports de De Coster avec sa mère ont toujours été en même temps étroits et difficiles. Agé de sept ans à la mort de son père, l'enfant a grandi entre Mme De Coster et sa sœur Marie-Charlotte, l'une lingère, l'autre lessiveuse — *wasvrouw*, notent les recensements. La petite famille est pauvre, l'argent dur à gagner. La mère, plus qu'économe, veut pour son fils un avenir meilleur et consent des sacrifices pour l'inscrire au Collège Saint-Michel. Quand il est appelé au service militaire, elle lui paie un remplaçant. Quand, après six années passées comme employé à la Société Générale, le jeune homme désire entreprendre des études universitaires, elle le reprend à sa charge pendant cinq ans et ne cessera de lui venir en aide jusqu'à sa mort.

Ce dévouement ne va pas sans contrepartie. Mme De Coster surveille de près un fils dont elle connaît le penchant à la bohème et aux aventures galantes, au point qu'il est contraint, dans son journal, d'user du latin pour décourager sa curiosité. En 1847 — il a vingt ans — elle fouille ses tiroirs, découvre les preuves d'un flirt avec une jeune voisine: „C'en est fait, ma mère sait tout, elle a ouvert mon secrétaire qu'une fatale imprudence m'avait fait oublier de fermer, elle a trouvé sa lettre, ses cheveux, ses rubans. C'est fini"¹⁶. Docile, il a rompu. A l'université, sa paresse, ses échecs multipliés lui valent des reproches justifiés, mais il vit dans un climat de perpétuelles gronderies et récriminations. On comprend la mère: elle a veillé sur lui sans partage depuis son enfance, s'est saignée aux quatre veines, et le voit perdre son temps à écrire ce qu'elle tient pour des sottises, passer les soirées au café à discuter art et politique avec ses camarades, dilapider son argent. „Il y a toujours, confie De Coster à Elisa, une tempête sourde à la maison, toujours quelque orage qui grossit dans un coin“. Convaincu de ses torts, il baisse la tête, demande pardon, comme dans ce poème composé, pour l'anniversaire de sa mère, le 11 février 1855: „Oh! pardonne,

¹⁵ ML 3709/3.

¹⁶ *Journal*, ML 3698/11.

pardonne-moi mes offenses, / De mon repentir accepte l'assurance". Sa mère, il l'aime et la craint, parce qu'elle est autoritaire, possessive, prétend le gouverner comme un gamin, parce qu'il dépend d'elle et parce qu'il a conscience de sa dette. Il regimbe contre son emprise tyrannique, sans trouver le courage de la secouer. En décembre 1857, à la veille de la publication de ses *Légendes flamandes*, il a voulu se rendre à Paris, où son livre devait paraître, où il nourrissait l'espoir, fondé ou non, de faire carrière. Vaine ambition: „Quant à Paris, écrit-il à Elisa, je crois qu'il n'en sera plus question: je m'enterre ici, c'est le seul moyen de rendre ma mère heureuse"¹⁷. Mme De Coster, déjà âgée, n'acceptait pas voir son fils lui échapper.

Ce fut pis encore avec Elisa. La vieille dame était hostile à une liaison disproportionnée, devinant que la famille de la jeune fille, qui comptait des notaires, des magistrats, occupait une maison cossue et avait des domestiques, verrait d'un mauvais oeil un mariage avec un étudiant tardif et sans avenir, issu d'un milieu modeste¹⁸. Comprenant qu'il s'agissait cette fois d'autre chose que d'une amourette, ne redoute-t-elle pas de voir Charles la délaisser, elle à qui il doit tout? Cette longue liaison de sept années, avec des hauts et des bas, des crises et des difficultés de toutes sortes, se termina en 1858. La rupture fut douloureuse, et suivie de quelques entrevues secrètes, jusqu'au jour où De Coster, terrifié à l'idée que sa mère pourrait apprendre qu'il revoyait Elisa, trouva dans son effroi le courage de renoncer définitivement:

Caroline [sa soeur] m'a parlé de vous. Elle m'a fait donner ma parole d'honneur que tout est fini entre nous. Je l'ai donnée de bouche et du fond du coeur. Voici pourquoi. Elle a commis l'imorudence de raconter à maman qu'elle avait rêvé [...] que nous étions remis. Dès lors ma mère s'est mise à souffrir et sa maladie a commencé. Elle aussi m'a parlé de vous et il y avait une telle exaltation de peur dans ses paroles rien qu'à la seule idée que ce qui est pourrait être, que je crains une apoplexie le jour où le hasard (cela se peut) ferait découvrir la vérité. Il est de votre devoir et du mien de rompre aujourd'hui, sans retard. [...] Je vous quitte en vous aimant. Le devoir est plus fort que moi¹⁹.

Plus tard, sa soeur Caroline mariée et installée à Namur, c'est De Coster qui prendra soin de sa mère pendant sa maladie, jusqu'à la fin. Quand il mourut lui-même, le 7 mai 1879, on déposa sur sa poitrine, avant de fermer la bière, un daguerréotype de celle à qui il devait tant, mais qui l'avait aussi jalousement dominé.

Dans la dédicace prévue pour son roman, l'écrivain affiche des sentiments sincères, mais convenus, alors qu'il semble libérer dans le personnage de Roosje une rancune, presque une haine inconscientes et difficilement avouables, comme s'il se vengeait des contraintes subies. Or si *Le Voyage de noce* ne paraît qu'en 1870, sa rédaction, comme il est

¹⁷ Ch. Potvin, *op. cit.*, p. 181.

¹⁸ P. Trousson, *op. cit.*, pp. 56—58.

¹⁹ Ch. Potvin, *op. cit.*, pp. 295—296.

fréquent, chez De Coster, doit vraisemblablement se situer beaucoup plus tôt. En effet, l'ouvrage est déjà annoncé, en janvier 1861, sur la couverture des *Contes brabançons*. En outre, un passage du *Journal*, malheureusement non daté, mais antérieur à la publication des *Légendes flamandes* par l'éditeur Hetzel, fait allusion à un roman dont De Coster ne cite pas le titre, que son ami Hymans s'est chargé de présenter au même éditeur, qui l'a rejeté, prétextant que „[ses] vendeurs refusent tout ce qui n'est pas signé d'un nom connu“²⁰. L'oeuvre — ou du moins sa première version — serait alors contemporaine de la fin de la liaison avec Elisa. On s'expliquerait mieux ainsi le personnage de Roosje, De Coster se libérant de sa rancœur en mettant en scène cette mère possessive dont la jalousie et l'égoïsme ruinent le bonheur de sa fille. Du moins le roman contient-il assez l'éléments personnels pour donner quelque vraisemblance à cette interprétation.

Le Voyage de noce ne fut pas un succès et l'on n'en parla guère. Octave Pirmez mit deux mois à remercier De Coster de son envoi. Il jugea le récit „original, étrange, animé par des personnages singuliers, mais pleins d'explosions sentimentales“, et retint „des pages d'un réalisme violent, parfois charmant“. Il félicitait son ami d'avoir montré „de l'audace, du talent, et le principal: de l'âme; car il en faut pour écrire trois cents et des pages toutes pénétrées de haine et de tendresse“. Au-delà des compliments d'usage, son opinion, on le sent, n'était pas trop favorable: trop de contrastes, d'outrances, „trop de vilénies“. Votre style, concluait-il, est „plein et vibrant“, mais „c'est là, je crois, un genre d'ouvrage qui ne convient pas parfaitement à votre génie. Vous avez donné une note nouvelle. C'est bien. Maintenant, rentrez dans le champ immense de la légende“²¹. Le même jeu recommençait: quand il traitait la légende, on le renvoyait au réalisme; s'engageait-il dans le réalisme, on le renvoyait à la légende.

D'autres, amis proches cependant, ne ménagèrent pas les critiques. La romancière Caroline Gravière ne fut pas tendre: „Je me suis écriée: Bien! jusqu'à la première moitié. . . Rien n'y manquait: la mise en scène de premier jet, un caractère de vieille mère avaricieuse tracé sur nature, les détails croqués de profil avec une vigueur magistrale, et l'inspiration des choses de l'amour, telle que les poètes seuls la possèdent“. Hélas, De Coster s'écroulait dans la seconde partie. Invraisemblances, manque de naturel et de logique dans les caractères: „Pourquoi diable un pareil écrivain va-t-il se risquer sur une pareille charpente qui craque de tous côtés? [. . .] Tout ce que le poète réaliste a vu et senti, respire, se meut, vit! [. . .] Mais ce qu'il invente, ce sont des mannequins!“²².

De Coster était en droit d'attendre plus de mansuétude de la part

²⁰ *Journal*, ML 3698.

²¹ Ad. Siret, *Vie et correspondance d'Octave Pirmez*, pp. 195—196.

²² C. Gravière, „*Le Voyage de noce*, par Charles De Coster“, *Revue de Belgique*, XII, 1872, pp. 92—93.

de Camille Lemonnier, puisque celui-ci avait lu et approuvé le roman sur épreuves. Il n'en fut rien :

Lorsqu'on a écrit *l'Uylenspiegel*, a-t-on le droit de faire des pochades? De Coster est un coloriste, mais ne veut-il être qu'un coloriste, et croit-il qu'il suffise de jeter de la couleur sur une toile pour être peintre, sur du papier, pour être écrivain? [...] Il y a des moments où il sacrifie tout à la couleur, même le français, même le bon sens. [...] Ce type de mère avare et jalouse, jalouse de son argent et avare de sa fille, c'est vrai; mais que de nuances il exigeait, que l'auteur a négligées pour brosser une sorte de satire femelle à la Jordaens! [...] En somme, De Coster a fait une grosse esquisse. [...] Chose étonnante encore! une esquisse suppose l'improvisation jetée à grands traits. Celle-ci n'a rien d'improvisé: c'est cherché, soigné, voulu; le travail est d'un mosaïste; le résultat est une ébauche²³.

C'est à peu près tout. Le jury du Prix quinquennal de littérature lui fit compliment d'avoir répandu dans son *Voyage de noce* les „plus brillantes ressources de son style ingénieux et de son imagination féconde“, mais s'abstint de lui attribuer la récompense. Deux ans plus tard enfin, le journaliste de *La Chronique* concéda que De Coster avait „résolu le problème de chanter l'amour heureux en ménage, sans ennuyer ses lecteurs“²⁴.

La carrière littéraire de De Coster s'achevait sur un autre échec²⁵. *Le Voyage de noce* tomba dans l'oubli, du moins en Belgique²⁶. En revanche, il devait connaître une belle carrière à l'étranger. Le roman est traduit en néerlandais en 1918 et en 1928, en suédois en 1917, en finnois en 1926. Il triompha surtout en Allemagne où, de 1916 à 1957, il n'y aura pas moins de sept traductions en treize éditions. Erick Oesterheld l'adapta pour la scène en 1919, et l'on en tira un film en 1940. Mais qui se doutait encore que De Coster y avait confessé peut-être quelques-uns de ses secrets les plus intimes et les plus douloureux?

²³ C. Lemonnier, *Revue de Belgique*, XII, 1872, pp. 93—94. La revue a réuni les comptes rendus de C. Gravière et de C. Lemonnier.

²⁴ *Moniteur belge*, 1873, II, p. 1445; *La Chronique*, 2 février 1875.

²⁵ *Le Mariage de Toulet*, dont un jeune officier de l'Ecole militaire, Edouard Meurant, avait fourni le canevas, est une oeuvre sans intérêt. Les frères Lévy le refusèrent, et elle parut à Bruxelles, chez Weissenbruch, en 1879, peu de temps après sa mort. Voir R. Trousson, *op. cit.*, p. 200—201.

²⁶ Il ne fut réédité qu'une fois, en France, et de manière confidentielle: *Le Voyage de noce*. Roman. Saverne, Sélection des Amis du Livre, s.d.



LE THÉÂTRE DE FRANZ HELLENS. QUELQUES INÉDITS

ROBERT FRICKX*

L'essentiel de l'oeuvre dramatique d'Hellens tient en un seul volume, édité en 1960, sous le titre de *Petit théâtre aux chandelles*¹. On y trouve cinq pièces brèves, datant d'époques très différentes: *Massacrons les innocents*, *Les cinq amis*, *La femme Cléopâtre*, *Bernard et les vieilles femmes*, *Embrassez-vous, mes enfants*. La deuxième seule fut représentée; conçue en 1921, elle fut créée par le Théâtre de la Baleine, à Lyon, en novembre 1962, et bien accueillie par la critique locale.

Il convient d'ajouter à ce petit volume une plaquette publiée en 1954² et intitulée *Le diable et le gendarme*. En dépit des indications scéniques qu'elle contient, nous ne pensons pas qu'Hellens ait conçu cette oeuvre pour le théâtre; il s'agit en fait, comme le stipule le sous-titre, de „14 petites fresques“ constituant une sorte d'épopée en raccourci. Ecrite en vers libres assonancés, la pièce met en scène, outre Dieu et le diable, Eve, Adam, Abel, Caïn, Noë, Job, Jésus, Jeanne d'Arc, Luther, Robespierre, Barras, Saint-Just, Ravachol, sans compter Guignol et Charlot. Les brèves séquences qui la composent développent quelques idées chères à Hellens: la fragilité du pouvoir (déjà illustrée par *Massacrons les innocents*), la relativité du Bien et du Mal, la nostalgie du paradis perdu, le malentendu qui entoure nos actes et nos paroles.

Nous ne nous attarderons pas sur ce théâtre publié, déjà étudié par Marcel De Grève en 1990³. Toutefois, De Grève, qui s'est fondé essentiellement sur les notices du *Dictionnaire des oeuvres*⁴, n'a pas tenu compte des inédits conservés à la Bibliothèque Albert 1er de Bruxelles; il ne mentionne en effet ni *Je partirai à l'aube*, ni *Amnistie générale*, ni *Le droit chemin*; or, la première de ces pièces fut représentée par le Théâtre de la Baleine en mars 1958. D'abord intitulée *La tragédie du silence*⁵, la pièce coûta beaucoup d'efforts à son auteur, qui se plaint, dans le *Journal de Frédéric*⁶, de la difficulté du travail entrepris. Le même *Journal* nous renseigne sur l'origine de ce projet: Hellens note en effet, à la date du 18 juin 1955:

* Vrije Universiteit Brussel

¹ Paris, Ed. Dutilleul, s. d. (1960), 144 p. (pagination discontinuée).² Paris, Ed. du Disque vert, s. d. (1954), 108 p.³ Marcel De Grève, *Le discours théâtral de Franz Hellens, in Franz Hellens. Entre mythe et réalité*, Colloque international organisé à la Katholieke Universiteit Leuven les 25 et 26 novembre 1988 par la Section de Littératures romanes, Edité par Vic Nachtergaele. Leuven University Press, 1990, p. 67-73.⁴ Robert Frickx et Raymond Trousson, *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des oeuvres*, Paris-Gembloux, Duculot, trois volumes, 1988-1989.⁵ *Journal de Frédéric* (inédit), 4 juillet 1955.⁶ *Journal de Frédéric* 22 juillet, 8 août, 8 septembre 1955.

Il y a quelques mois, mettant de l'ordre parmi d'anciens papiers, je retrouvai un mince cahier de notes manuscrites sur papier jauni, et quelques esquisses pour une tragédie que m'avait suggérée un fait divers. Ces feuillets portent la date de 1927. Je me souviens avoir lu dans un journal littéraire de cette époque lointaine, que Cocteau, frappé sans doute comme moi par le fait dramatique relaté dans les journaux, formait le projet d'écrire une pièce de théâtre en se servant du même canevas...

Ayant vaincu ses hésitations devant les périls de l'entreprise, Hellens reprend donc cet ancien projet et le mène à terme en 1955. Sur les conseils de l'éditeur Armand Henneuse, établi à Lyon, il envoie son manuscrit à Simone Hébrard qui dirige, dans la cité des canuts, une petite troupe de comédiens amateurs curieusement baptisée Théâtre de la Baleine; c'est que la salle, située sous les combles, coiffe une maison de trois étages dont le rez-de-chaussée est occupé par une manufacture de baleines, gérée par le mari de l'actrice. La pièce fut mise en répétition dans le courant du mois de mars 1958 et représentée le 14, en présence de l'auteur. Selon la tradition inaugurée par ce théâtre, la représentation fut suivie d'un débat au cours duquel Hellens fut invité à répondre aux questions du public.

L'importance qu'il accorde, dans le *Journal*, à cette aventure, trahit le plaisir bien connu de l'auteur dramatique à voir incarner ses personnages dans des êtres de chair et de sang; encore que cette opération n'aille pas toujours sans déboires. D'abord déçu, lors des répétitions, Frédéric fut rasséréiné par le succès de la première: il ne tardera pas à mettre en chantier d'autres projets dramatiques.

Les Archives et Musée de la Littérature de la Bibliothèque Albert 1er conservent plusieurs manuscrits de la pièce. Nous ne pouvions songer, dans le cadre d'une synthèse comme celle-ci, à comparer les différents états du texte, bien qu'ils présentent entre eux des différences sensibles⁷. Nous nous sommes fondé sur la version la plus longue, celle qui porte la mention „Rédaction définitive. 1962⁸“, mais nous ne sommes pas certain que ce fût celle de la création: en effet, un autre dossier⁹ renferme une série de photos prises vraisemblablement lors de la générale, ce qui pourrait faire supposer qu'elles accompagnaient le texte joué par les acteurs.

Une première constatation s'impose d'emblée: *Je partirai à l'aube* développe un argument identique à celui du *Pauvre matelot*, de Cocteau, et, surtout, du *Malentendu*, de Camus. L'analogie s'explique par le fait que les trois auteurs se sont inspirés du même fait divers: le fils de pauvres paysans, parti pour l'Amérique, revient au pays sans se faire reconnaître; les siens l'assassinent pour le voler. Il est peu probable

⁷ C'est ainsi que, dans la version cotée ML/3341, le meunier Mathias de la version ML/3340 est devenu „la Meunière“; dans la version dite définitive (ML/3339), on retrouve le personnage, anonyme, cette fois, du Meunier.

⁸ Cote ML/3339 (67 p. dactylographiées).

⁹ Cote ML/3341 (31 p. dactylographiées).

qu'Hellens se soit inspiré d'une de ces deux oeuvres¹⁰, puisque la première ébauche de sa pièce date de 1927¹¹. Cela dit, il nous faut bien convenir que *Je partirai à l'aube* n'ajoute pas grand-chose à la gloire de l'écrivain. Cette tragédie en trois actes, de facture maladroite et naïve, développe un sujet naturaliste (la fosse à purin où est jeté le cadavre du Père évoque *Le mort* de Lemonnier) dans une optique symboliste, et, par moments, nettement maeterlinckienne. Hellens a dû prendre conscience du danger, puisqu'il écrit dans son *Journal*, le 4 juillet 1955:

La Tragédie du Silence. Eviter le genre „grand Guignol“. Pas si facile, avec un pareil sujet. Je ne vise pas à faire peur, à donner au spectateur la chair de poule, mais à exprimer, à faire sentir, d'abord, un fait humain. Ensuite à faire suer à la surface les forces d'en dessous, faire exploser dans le silence ces lames de fond qu'on ne voit, ni n'entend (fatalité, hasard, destinée) qui se brisent contre un rocher, mais toujours renaissent.

Je sens bien qu'ici le langage, un certain langage est à trouver... Celui des pièces de Maeterlinck (vaguement inspirées d'un mélange de shakespeareisme et de préraphaélisme) n'est que littérature. Un langage entre le réalisme quotidien et le suggéré éternel.

Quoi qu'il en soit, son Grand-Père visionnaire fait inévitablement penser à l'aïeul aveugle de *L'intruse*, déjà imité dans *Au sommet de la dune*. „Depuis quelque temps, lui dit la Mère¹², on dirait que tes yeux voient plus loin que nous.“ A ce Grand-Père attentif aux signes et aux présages est opposé le Fils, qui ne rêve que richesses et biens matériels. Son credo est „qu'il y a de l'argent“ et qu'il faut le prendre où il est. Quant à la Mère, son rôle se borne à maudire Achille, son mari, parti pour l'Amérique il y a trente ans et qui n'a jamais donné de ses nouvelles. Si le premier tableau fait songer à *L'intruse*, le deuxième évoque *Intérieur*. Devant la maison où il n'ose pénétrer, de peur d'y être mal accueilli, le Père se confie au Meunier. Tout laisse supposer qu'il a fait fortune en Amérique, mais, comme Jan, le héros du *Malentendu*, il veut retrouver les siens dans l'amour et non dans la haine. Le troisième tableau (acte II) nous ramène à l'intérieur de la pièce. Le voyageur étranger que sa famille ne reconnaît pas se fait passer pour un ami d'Achille, dont il raconte l'histoire: bien décidé à retrouver les siens, l'aventurier serait mort après avoir perdu toute sa fortune. Les tentatives du Père pour faire deviner à ses hôtes sa véritable identité échouent lamentablement. Déçu, il songe à repartir; le Fils, appâté par la valise de l'inconnu, s'offre à l'escorter, à faire avec lui un bout du chemin. Mais le Père accepte finalement l'hospitalité offerte par le vieillard et se laisse guider jusqu'à la chambre par son épouse: „Je partirai à l'aube“, décide-t-il. Demeuré seul avec son petit-fils, le vieil homme divague doucement. Il pressent un malheur, l'accomplissement d'une malédiction. „Tu as une

¹⁰ *Le pauvre matelot*, complainte en trois actes de Jean Cocteau et Darius Milhaud, fut créé en 1927, à l'Opéra-Comique de Paris, *Le malentendu* fut représenté pour la première fois en 1944, au Théâtre des Mathurins.

¹¹ *Journal de Frédéric*, 18 juin 1955.

¹² Premier tableau.

idée derrière la tête", dit-il au jeune homme. La Mère redescend bientôt, porteuse, apparemment, d'un lourd secret: „Il cachait quelque chose.“ Le Fils trépigne: „Il ne pouvait cacher que du fric!“ On devine la suite. Le Fils monte, redescend quelques instants plus tard. „Tu as osé!“ lui dit sa mère. La scène 1 du troisième acte se déroule à l'aube. Le Meunier vient aux nouvelles; il rapporte la conversation de la veille, dévoile la véritable identité du voyageur. Le Grand-Père déclare qu'ils l'ont laissé repartir sans l'avoir reconnu. Sur quoi le Meunier sort en affirmant: „Il reviendra.“ La dernière scène de la pièce, la plus dramatique, met en présence la Mère, le Grand-Père et le Fils. Ce dernier ouvre la valise au moyen de la clé qu'il a dérobée sur le cadavre du voyageur. Son grand-père exige qu'il lui remette l'argent. Sur son refus, il le frappe du poing; la tête du jeune homme donne contre le mur. Il s'écroule. A la scène 3, le Meunier surgit, aperçoit le corps du Fils, l'argent répandu sur le sol, et comprend. La pièce se termine par le meurtre de la Mère; le Grand-Père la pousse vers la fosse à purin où repose déjà le voyageur: „Allons, ouste, n'est-il pas dit que la femme doit suivre son mari? (...) Tu auras tout le temps de réfléchir là-dedans.“

Hellens n'a tiré qu'un maigre parti de cette intrigue dramatique, sur laquelle Camus avait pourtant bâti une pièce intéressante, chargée de résonances philosophiques. Mais ce qui, chez l'auteur du *Malentendu*, est abordé avec beaucoup de finesse, n'engendre, dans la pièce d'Hellens, que maladresse et lourdeur: non seulement le rôle de la fatalité est évoqué avec trop d'insistance, mais les caractères sont clichés, figés dans un manichéisme primaire. Le langage est artificiel, oscillant du réalisme le plus trivial, chez le Fils¹³, à la vaticination faussement lyrique, dans la bouche du Grand-Père¹⁴. Quant au dénouement, il est prévisible dès le premier tableau.

Toutefois, encouragé par le succès d'estime réservé par le public lyonnais à son petit drame paysan, Hellens conçoit, dès le 15 février 1959, le projet d'une autre pièce, qu'il intitule provisoirement *Bataille des anges*. Le 1er mars, il opte pour le titre d'*Amnistie générale*. Cette pièce „aristophanesque“ doit illustrer l'idée qu'il n'y a, après la mort, ni châtement ni récompense; elle constituera, avec *Je partirai à l'aube* et *La route directe*, une trilogie dont le titre général pourrait être *La danse des morts*¹⁵.

Le manuscrit d'*Amnistie générale* figure aux Archives et Musée de la Littérature sous la cote 3433/1¹⁶. Il comporte quatre-vingt-trois pages

¹³ Le recours à l'argot ne va d'ailleurs pas sans quelque méprise: „Du biffe“, s'exclame le Fils au deuxième tableau, „on en a oublié la couleur!“ Il semble que „biffer“, dans l'esprit d'Hellens, soit synonyme de „bifteck“; mais les dictionnaires ne mentionnent que „la biffe“, terme populaire désignant l'infanterie. On note également, au registre des expressions triviales (I. 1): „Qu'est-ce qu'il ramone encore, l'empaillé?“; „C'est à se bousiller!“

¹⁴ Ce mélange artificiel de lyrisme et de grossièreté caractérise aussi le style des *Fleurs*, de Van Lerberghe. En revanche, on ne le trouve pas chez Maeterlinck.

¹⁵ *Journal de Frédéric*, 18 août 1959.

¹⁶ Une autre version, légèrement différente, est conservée sous la cote 3433/2 (72 p. in-quarto).

in-quarto, numérotées de 61 à 144. Après un prologue, au cours duquel le Philosophe s'efforce d'expliquer au Bandit ce qu'est la conscience du Bien et du Mal, le premier acte nous conduit à l'entrée des limbes où deux anges, l'un blanc, l'autre noir, sont commis au soin d'accueillir les âmes. L'avare Gouludor supplie l'ange comptable de le laisser retourner auprès de ses trésors, dont il ne peut souffrir d'être écarté. Il est suivi par Sombreface, l'égoïste misanthrope, qui ne trouvait son bonheur que dans la solitude: „Chaque fois qu'une de ces créatures qu'on nomme humaines, mâle ou femelle, tentait de m'approcher, je me donnais la mort. C'est le monde que je tuais.“ (I, 3). Comparaitront encore l'Épouse fidèle, qui reproche à Sombreface de l'avoir abandonnée, Bellefleur, la courtisane fardée et vieillie, ainsi qu'un Juge grotesque, qui fut autrefois son client. Tous sont rejetés sur terre, avec mission de s'amender, de changer de vie.

La scène première de l'acte II se déroule dans la chambre de Bellefleur, qui a repris son ancien métier. Elle reçoit la visite d'Eliacin, le fils de Sombreface, qui lui avoue qu'il l'aime. Touchée par la ferveur du garçon, Bellefleur le supplie de ne plus revenir, ce qui le plonge dans le désespoir. Menacée par Sombreface, rongée de remords et de honte, elle se plonge un poignard dans la cœur. La scène suivante nous introduit dans l'intimité des Sombreface. L'Épouse fidèle tricote, Eliacin fait ses devoirs. L'égoïste, rongé par l'ennui, est enfoncé dans une bergère. Quand il fait mine de se lever, l'Épouse fidèle le menace d'une arme à feu. Saisi de pitié, Eliacin prend son père par le bras et l'entraîne au dehors, au grand soulagement du solitaire. La troisième scène nous montre Gouludor cherchant son trésor sous l'arche d'un pont de Paris. Il interroge le fleuve, l'accuse de lui avoir dérobé son bien. Un Clochard, témoin de la scène, s'efforce de le consoler; il a toujours méprisé la fortune et ne s'en porte pas plus mal. Épuisé, Gouludor se couche; le Clochard le recouvre d'une vieille couverture et l'engage à accueillir le sommeil comme un ami qui délivre des soucis quotidiens.

Au troisième acte, nous retrouvons nos anges rémunérateurs. Défileront successivement Bellefleur, vêtue comme une dame patronesse, Gouludor en pèlerin, Sombreface, très élégant, le Clochard qui revient du ciel où il bâillait d'ennui, Eliacin qui a fait, lui, l'expérience de l'enfer où l'on est flamme et cendre à la fois. Entre enfin l'Épouse fidèle, déguisée en esprit céleste. Elle arrive de la terre après s'être ôtée la vie. Elle tombe dans les bras de son fils et de son mari. Mais l'Ange greffier les appelle. Eliacin disparaît en leur donnant rendez-vous en enfer. Une rixe oppose alors l'Ange blanc à l'Ange noir, qui se disputent l'âme de Bellefleur. A la scène 4, la voix du Créateur, soutenue par le chœur des anges, met fin à la dispute. C'est une erreur de calcul qui a permis au pommier de semer le désordre sur la terre. Le Créateur a pris la décision de désintégrer la planète pour en construire une autre, où les hommes marcheront à quatre pattes et devront se tordre le cou pour apercevoir le ciel. Sur ces paroles prophétiques, tous les acteurs, bras-dessus, bras-dessous, s'avancent vers l'avant de la scène.

Si le sujet de la pièce ressortit à la problématique du Bien et du Mal et au „mythe de l'erreur primitive“, l'oeuvre illustre plus particulièrement l'idée du pardon collectif que, selon Hellens, la mort accorde à tous les êtres; mais la démonstration, qui manque de clarté et de cohérence, est loin d'être convaincante. Certes, on voit bien, comme le constate Raymond Poulliart¹⁷, que, renvoyés sur terre, les personnages „peuvent devenir autres, mais ne seront pas fondamentalement différents. Hellens sait l'infinie relativité des choses humaines, il en sourit, s'en moque avec sympathie et, jouant à Dieu le Père, il absout. Plus exactement, il réduit au néant une création où s'est glissée une faille originelle“. Ce que Poulliart ne dit pas, c'est que le ton de la pièce oscille constamment du tragique au grotesque, et, partant, lui enlève une bonne part de sa crédibilité. Laborieuse et maladroite, elle se présente comme une espèce de patchwork philosophique, où la trivialité se mêle à l'émotion. L'auteur a-t-il voulu faire rire à propos d'un sujet dont la gravité reste pourtant totale? C'est probable. Mais on doute que, portée à la scène, *Amnistie générale* inspire autre chose aux spectateurs qu'un ennui mêlé de malaise.

Il en va différemment du *Droit chemin*, où Hellens renonce au ton farcesque pour reprendre un thème déjà traité dans *La comédie des portraits*: le rôle de la fatalité, symbolisée par l'apport génétique, dans la destinée de chaque être; pour l'auteur du *Magasin aux poudres*, aucune différence sensible du fatum antique à l'hérédité. Mentionnée pour la première fois dans le *Journal*, sous la date du 18 août 1959, *La route directe* est devenue, le 16 mai 1960, *Le droit chemin*. Hellens vient d'en terminer la troisième rédaction: „J'ai plongé tout droit et tout net au coeur même du sujet, je suis descendu dans le cratère du drame. Dès la première réplique, le mouvement est donné. L'intérêt ne cesse de rebondir.“

Il revient sur la pièce le 2 juillet 1961 et la commente en ces termes:

J'ai essayé moi-même, dans mon drame inédit, *Le droit chemin*, de montrer un personnage agi par une impulsion spectrale, celle de l'hérédité. La situation ici est différente, mais le résultat est le même: le sacrifice de l'individu à une haute conception de l'idée morale: la parole donnée. Mon personnage se sacrifie (en réalité se supprime par le poison) pour ne pas trahir l'amour qu'il a voué à sa femme, sorte de Portia qui, dans son désintéressement héroïque, est prête à s'effacer elle-même (...).

Le manuscrit conservé à la Bibliothèque Albert Ier¹⁸ comporte soixante-dix huit feuillets in-quarto, numérotés de 145 à 223. L'acte

¹⁷ „Tragique et fantaisie: le dramaturge“, Franz Hellens, Recueil d'études, de souvenirs et de témoignages offert à l'écrivain à l'occasion de son 90e anniversaire. Publié sous la direction de Raphaël De Smedt, Bruxelles, André De Rache, 1971, p. 98.

¹⁸ Cote ML/3433/1.

premier met en scène un couple marié, Frédéric et Monique, dont l'harmonie risque d'être brisée par l'intérêt que porte à Frédéric une jeune personne de dix-huit ans, Annonciation. Cependant, Monique est prête à se sacrifier pour le bonheur de son mari; elle insiste pour qu'il accepte l'invitation que vient de lui faire parvenir son admiratrice. La scène suivante fait basculer l'action dans le fantastique: tandis que Frédéric, déchiré entre son amour pour Monique et la tentation d'une passion nouvelle, déplore l'ambivalence de sa nature, apparaît, baignant dans une aura surréelle, Virginie, son ancienne nourrice; elle lui révèle que c'est le grand-oncle maternel du héros qui, depuis l'au-delà, a allumé dans ses veines le feu qui le consume. L'Oncle se manifeste à son tour. Il avoue à Frédéric que, ne pouvant assouvir lui-même la passion qu'il a conçue pour la jeune fille, il a choisi son neveu pour réaliser son désir. „Obéir — lutter, c'est tout comme“, conclut Virginie, avant de disparaître.

L'acte II nous introduit dans le salon d'un château du Morbihan, où Frédéric et Annonciation, en costume d'équitation, évoquent leur première rencontre. Cependant, obsédé par la présence mystérieuse de son oncle, qu'il croit apercevoir et tente vainement de poursuivre, Frédéric prend la décision de quitter la demeure. Il fait part de son dessein à la mère d'Annonciation. Mise au courant des intentions de son hôte, la jeune femme s'oppose à son départ. Volontaire et têtue, elle repousse les raisons alléguées par Frédéric: l'importante différence d'âge qui les sépare ne constitue pas pour elle un obstacle à leur amour. De toute manière, elle entend suivre son instinct et ne pas céder à des arguments d'ordre rationnel. Partagé entre sa tendresse pour Monique et son admiration pour la jeune fille, Frédéric avoue à celle-ci qu'il est marié et qu'il aime toujours sa femme. Annonciation lui montre alors la phrase qu'elle a écrite dans son carnet, le jour de leur première rencontre: „Je n'en veux pas aimer d'autre!“ Mais Frédéric est résolu à s'en aller. En sortant du salon, il bute contre l'Oncle fantôme, qui s'efforce de le retenir: même s'il quitte Annonciation, Frédéric ne pourra jamais se détacher d'elle. Furieux, notre héros tente d'étrangler le spectre, mais celui-ci disparaît chaque fois qu'il croit s'être emparé de lui.

L'acte III nous ramène au domicile conjugal. Monique s'efforce de convaincre sa vieille amie qu'elle ne souffre pas, qu'elle a agi pour le bonheur de son mari. Pourtant, elle s'inquiète de savoir s'il ne l'a pas oubliée. Entre Frédéric, visage défait, désesparé. Il tient des propos incohérents où revient sans cesse l'image du fantôme: „Je l'ai tué. Il ne reviendra plus“, affirme-t-il, sans que sa femme comprenne. Mais on ne tue pas les morts. L'Oncle réapparaît, portant le masque d'un homme encore jeune qui ressemble à Frédéric. Il lui avoue qu'il a, lui aussi, été séduit par une jeune fille, au cours de sa vie terrestre, et qu'ayant refusé de l'aimer, il est condamné à poursuivre cette chimère par personne interposée. La mort n'est pas une délivrance; on emporte ses problèmes avec soi. Frédéric sort, hébété, soutenu par Monique, qui est venue le chercher. Entre Annonciation, introduite par la servante. L'Oncle surgit,

en costume d'équitation; Annonciation le prend pour Frédéric et le provoque, mais le fantôme disparaît, après avoir effrayé la jeune femme en soulevant son masque. Prévenue par la servante, Monique pénètre à son tour dans le salon. Annonciation la brave: elle ne doute pas que son amant la suivra, quand il apprendra sa présence. Cependant, un mystérieux pressentiment l'envahit, tandis que Monique l'entraîne par le bras pour lui montrer Frédéric endormi. La dernière scène du drame se déroule dans une chambre d'aspect sévère, plongée dans la pénombre. Frédéric est allongé tout habillé sur le lit. La Nourrice veut chasser l'Oncle qu'elle traite d'assassin. Il rétorque qu'il a fait ce qu'il a pu pour empêcher Frédéric de s'empoisonner. Tout cela ne serait pas arrivé si son neveu n'avait pas quitté le château du Morbihan. La scène se termine par ce discours de l'Oncle à Virginie: „Les morts vont vite, et pas, comme tu le penses, à reculons. Ils se souviennent aussi, et je vais te faire ouvrir de grands yeux: ils éprouvent du remords. C'est pourquoi ils devancent le temps pour rattraper ce qu'ils en ont perdu, gâché, de leur vivant. Et lui aussi, par la même occasion, grâce à mon élan. Tu peux te moquer de moi, mais qu'a-t-il fait que ce que j'aurais dû faire moi-même, je veux dire cette route qu'il a prise, la plus courte, que j'aurais prise moi-même... Ce qui n'eût en rien raccourci le temps.“ L'Oncle disparaît. La Nourrice dit adieu à Frédéric et s'efface à son tour. Puis la porte s'entrouvre. Monique apparaît. Parlant à une personne invisible derrière elle, le doigt sur la bouche: „Toujours endormi“, dit-elle.

Il est probable que l'argument du *Droit chemin* trouve son origine dans une aventure vécue par Frédéric en 1937 et qu'il nous rapporte dans son *Journal*, en date du 23 et du 24 juin. Dans le train qui le conduit de Paris à Rouen, il fait la connaissance d'une jeune Ecossaise qui accompagne sa mère à un colloque où il se rend lui-même. Le merveilleux sourire de la jeune fille le bouleverse. A cinquante ans, serait-il encore capable de séduire une adolescente? Le lendemain, au cours du banquet de clôture, il se trouve assis juste en face d'elle. Mais, accaparé par ses voisins de table, il n'a guère l'occasion de lui parler. Il la perdra de vue après le dîner et ne la reverra plus. Or, c'est également dans un train que Frédéric — le héros de la pièce — a rencontré Annonciation, et au cours d'un banquet qu'elle lui a proposé de venir passer quelques jours chez elle (acte I).

On est en droit de penser que c'est ce point de départ autobiographique — on aura noté l'usage fait par Hellens de son propre prénom — qui donne à la pièce son accent d'authenticité et sa résonance émotionnelle. Contrairement à *Je partirai à l'aube* et à *Amnistie générale*, *Le droit chemin* nous semble une oeuvre réussie, susceptible d'affronter victorieusement l'épreuve de la scène à l'époque où elle fut écrite. Les analogies avec *La comédie des portraits*, rédigée durant la même période, ne sont pas fortuites; les deux ouvrages développent une thématique semblable et l'oncle fantôme de la pièce apparaît évidemment comme une projection du redoutable Tancrède.

Mais les dernières pièces d'Hellens n'ont pas la grâce malicieuse des pochades de jeunesse; peu à l'aise dans les dialogues (c'est souvent le

point faible de ses romans), Frédéric pouvait difficilement réussir au théâtre. Il s'en était d'ailleurs rendu compte lui-même, lors des répétitions de *Je partirai à l'aube*, comme en témoignent une lettre à Arthur Praillet, ainsi qu'une note du *Journal datée* du 7 mars 1958. Mais, comme Nerval, il resta fasciné par l'univers onirique de la scène, cette „vie seconde“ en marge de la vraie, où des acteurs bien vivants incarnent les fantasmes secrets et les rêves les plus fous du poète et, impunément pour lui, par une sorte d'illusion magique, donnent la parole à ses *moi* multiples, embryonnaires et muets.



LA FONCTION DU CHOEUR DANS LE „CHRISTOPHE COLOMB“ DE CHARLES BERTIN

ROLAND MORTIER*

En octobre 1953, l'Institut National Belge de Radiodiffusion (INR) créait une „pièce radiophonique“ de Charles Bertin intitulée *Christophe Colomb*, avec le concours d'excellents comédiens français et belges, d'un „choeur de marins“, du guitariste espagnol Nicolas Alfonso et de l'orchestre de chambre de la radio dirigé par Edgard Donneux. La mise en ondes était de Fernand Abel et le décor musical de Jacques Stehman.

La pièce avait été écrite en 1952 et faisait suite au *Don Juan* du même auteur, créé en 1948. Elle eut un large succès à l'étranger et fut couronnée l'année même de sa création par le prix Italia, la plus haute distinction dans le domaine de l'audio-visuel. En 1958, à l'occasion de l'Exposition Universelle de Bruxelles, l'auteur en donna une version théâtrale, créée le 1er septembre dans le grand Auditorium de l'Exposition par le Théâtre National, reprise en 1959 par le Teatro della Fenice à Venise, et jouée ensuite, en traduction, dans divers pays d'Europe et d'Amérique.

La montée irrésistible de la télévision a fait oublier l'importance des „jeux radiophoniques“ conçus pour le médium acoustique et qu'un décor sonore entourait des suggestions et des prestiges de l'imaginaire. Leur rôle culturel fut considérable et le théâtre traditionnel bénéficia souvent de leurs retombées. La jeune génération d'aujourd'hui, nourrie d'une télévision où le visuel prédomine sur l'auditif, en ignore jusqu'à l'existence.

L'absence d'images visuelles, qui devait très vite se révéler un handicap insurmontable, avait cependant pour avantage de libérer le „metteur en ondes“ des contraintes du spectacle scénique (costumes, praticables, jeux de scène etc.) et de permettre le recours à d'autres formes artistiques, en particulier la musique et les effets auditifs. Dans le cas de ce *Christophe Colomb*, elle autorisait le recours à la présence d'un choeur, à la manière du théâtre antique.

Dans la tragédie grecque, le choeur exprimait les sentiments de la majorité du peuple, son attachement à certaines valeurs, sa critique de *Nubris*, identifiée avec l'orgueil d'un individu défiant la divinité et les règles sociales. Il célébrait les vertus de paix, de clémence, de modération, mais aussi la soumission au destin (*ananké*) et aux dieux; la dignité essentielle de l'homme, mais aussi la prudence et la sobriété. On pourrait, en simplifiant, dire que le choeur antique exprime une attitude anti-héroïque, qui est celle de la Cité et de la conciliation sociale. Il lui arrivait, comme dans les *Euménides* d'Eschyle, de mettre en scène des furies déchaînées, agitant des torches, et hurlant des me-

* Université Libre de Bruxelles

naces, mais cette forme encore primitive allait disparaître de la scène antique pour réapparaître curieusement dans *Macbeth* et dans *Fausse*. Le propre du chœur était de combiner la parole et le chant, en y ajoutant parfois le charme de la danse et de la mimique.

Libre des contraintes de la scène classique moderne, Charles Bertin va pouvoir intégrer le chœur dans la version radiophonique de sa pièce et rendre vie ainsi à une forme dramatique que seul Claudel avait pratiquée depuis sa disparition après les pièces bibliques de Racine.

Le chœur est constitué ici par les marins de la *Santa Maria*, la caravelle que dirige personnellement l'amiral Colomb. Il est composé tantôt de voix isolées et anonymes qui se répondent, tantôt des mêmes parlant d'une seule voix, supposée être celle du groupe tout entier. L'opposition entre ces hommes simples, esprits pratiques, soucieux de leur intérêt immédiat et d'avantages concrets, face au rêve obstiné de l'Amiral, convaincu de la valeur scientifique de ses calculs et de l'existence d'une autre voie vers les Indes, se transpose et se concrétise dès le premier tableau dans le contraste entre le monde ouvert (le pont du navire) et le monde clos (la cabine de Colomb).

Le navire est à l'ancre devant les îles Canaries, et dans l'attente de l'aube les matins échangent des propos désabusés en écoutant un des leurs qui joue de la guitare. Ils ont quitté Palos depuis trente-quatre jours et n'ont vu jusqu'ici que ces îles abusivement appelées „fortunées“, où ils n'ont trouvé que désolation. L'inquiétude, déjà, les taraude et la vue du Têide, ce volcan imposant, leur apparaît comme un funeste présage. Ils ne voient, dans la folle entreprise où ils sont engagés, que le caprice de la reine Isabelle et la volonté têtue de l'Amiral. S'ils ont accepté de partir, c'est en raison de la sécheresse prolongée qui les avait réduits à la famine et où ils voyaient une intervention divine. Ils soupçonnent Colomb d'étranges visées, voire même de judaïser lorsqu'il parle de Cipango comme de „sa Jérusalem qui l'attend“. Cet homme énigmatique ne leur inspire aucune confiance: ils ne l'ont suivi que parce qu'ils n'avaient pas le choix. Ils ont le sentiment de violer un interdit, de franchir une limite, cette ligne imperceptible sur la mer „où Dieu a tracé la frontière de notre domaine et la limite de notre droit“. La peur de l'inconnu se double donc d'un recul instinctif devant la transgression d'un tabou.

Au troisième tableau, nous retrouvons le chœur vingt jours plus tard. L'irréparable a été accompli, „le temps des mauvais prophètes est venu... Le destin s'est mis en marche. Maintenant, il est trop tard...“. Convaincus d'avoir commis une grave faute, ils s'en excusent devant Dieu: „si nous avons péché, nous avons péché par mégarde“. Leurs péchés sont ceux de tous les misérables, de tous les pauvres: péchés de luxure et de colère. Leurs rares moments de bonheur sont désormais révoqués: ils s'abîment, avec eux, „dans la grande injustice liquide où s'abolissent nos baisers“.

Trois jours plus tard, (acte II, 1er tableau), leur inquiétude se fait lancinante. Le vent a cessé de souffler et les navires sont en panne sur une mer étale. En ce jour de la Saint-Michel, ils évoquent la fête à Pa-

los, la danse, l'amour, le vent frais. Leur vie simple et pauvre avait ses attraits. Ils se contentaient de peu et ils ignoraient leur bonheur. Ils ont oublié le deuil, la faim, la misère endurée, car toute la beauté du monde tenait „dans le parfum d'une grenade mûre cueillie à Palos le jour de la Saint-Michel“. Face au rêve ambitieux, peut-être profanateur, de Colomb, ils découvrent le prix de l'instant, l'inestimable valeur des moments de bonheur dans la délectation des plaisirs les plus, simples.

Cette prise de conscience débouchera, au 3e tableau, sur l'amertume et sur la révolte. Pendant la nuit noire du 4 octobre 1492, leur pauvre lanterne s'oppose à la lampe de Colomb comme la détresse du monde à l'ambition du solitaire, comme la simplicité du monde à sa complication. Ils y voient „la lampe de l'orgueil, la lumière de l'arrogance et de l'aberration“ et refusent les valeurs dont Colomb se targue pour les abuser: „ce délire que tu nommes courage, cette folie que tu nommes raison“. Ces hommes de la mer se redécouvrent terriens, attachés à l'Europe et à l'Espagne, à cette terre sur laquelle leurs mains se sont usées. Leur révolte s'identifie à une volonté de vivre, à un retour vers l'enracinement, vers les réalités solides que sont le blé ou la neige.

C'est au moment où leur insurrection échoue que le jeune Alonzo apprend à l'Amiral la capture d'un oiseau, signe matériel de la proximité de la terre. Les marins l'ignorent encore au début du 5e tableau et ils s'enfoncent dans le désespoir. Leur échec est ressenti comme une punition divine pour s'être laissé entraîner à bouleverser l'ordre des choses; ils ont eu le tort de mépriser les vraies richesses, „une heure d'ombre à la fontaine, la paix du soir sur un champ d'orangers“, et ils en concluent: „Dieu a voilé son visage, et Il s'est détourné de nous“.

Le 11 octobre, lorsque tout bascule et que la terre est en vue, le chœur des mécontents fait place à une voix anonyme qui célèbre la majesté de l'instant: „Voici que Dieu se penche sur la terre... L'heure est venue de nouer ce qui était dénoué, de réunir ce qui était séparé“. Sue l'île, Dieu choisit un homme qui allume une torche et la balance „pour saluer l'Esprit qui est venu sur les eaux“. Quant à Colomb, lui aussi préfère la solitude en cette heure décisive et il laisse, pour une nuit, le commandement à Vincente Pinzon.

La pièce radiophonique de Charles Bertin peut donc se lire en prenant le chœur des marins pour fil conducteur. Loin d'en faire un élément étranger qui jugerait l'affaire du dehors, il intègre cette foule dans la dynamique du processus dramatique. L'inquiétude, puis la désespérance des marins n'a rien de vil ou de méprisable. D'une certaine manière, elle leur fait retrouver, au-delà des intérêts matériels et de l'instinct de survie, des valeurs authentiques qu'ils avaient sous-estimées ou négligées. Ce ne sont pas des héros tendus vers la réalisation d'une haute mission, mais des êtres de chair et de sang qui se débattent dans les ténèbres de l'incompréhension. La grandeur de Colomb n'en ressort que plus nettement, mais elle ne se définit pas en termes de bien et de mal, de héros et de canailles. Seul l'aumônier Arenas appartiendrait peut-être à cette dernière catégorie, bien que lui aussi soit persuadé du caractère sacré et impérieux de sa mission.

La force de cette pièce est de retrouver les sources profondes du tragique, ce choc complexe de valeurs où personne n'est absolument noir, où le bien n'est l'apanage de personne et ne se ramène jamais à une définition courte, lumineuse et univoque. Elle vérifie, à sa manière, l'admirable formule de Hegel, pour qui le tragique n'est pas l'opposition du Juste et de l'Injuste, mais le choc du Juste contre le Juste, en d'autres termes, d'une conception de la justice face à une autre, avec laquelle elle est et reste incommensurable. Les marins de Palos sont à Christophe Colomb ce qu'Ismène est à Antigone, ou Marthe à Marie. D'en avoir fait un des pôles de la pièce est une trouvaille admirable qui donne à ce „jeu radiophonique“ la grandeur et la pérennité de l'oeuvre classique.

PIERRE MERTENS ET „L'AGENT DOUBLE“

MIRCEA MUTIU*

Par les romans et les essais publiés jusqu'à ce jour, Pierre Mertens a contribué de manière décisive à la *déprovincialisation* de la littérature belge, considérée longtemps comme une zone francophone dont les particularités distinctes se retrouvaient dans l'attrait pour un fantastique à structure baroque, la fascination d'un certain réalisme magique et les miroitements surréalistes si spécifiquement connotés.

L'oeuvre romanesque de Mertens, qui s'affirme dans les années '70 par *L'Inde ou l'Amérique* (1969), *La Fête des anciens* (1971), *Les Bons Offices* (1974), *Terre d'asile* (1978), connaît un moment capital avec *Les Éblouissements* (1987), inspiré par la biographie dramatique du poète allemand Gottfried Benn. Couronné par les prix Médicis et Paul Celan, cet ouvrage décide sans doute de la réception de Mertens à l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises. Dans son *Discours*, prononcé en séance publique le 5 mai 1990, l'écrivain reprend — après l'éloge du confrère disparu — une idée de son essai récent, *L'Agent double* (1989): „[...] face aux fossoyeurs d'une nation, ses écrivains demeurent toujours des trompe-la-mort sinon des experts en réanimation, en défendant, pour notre part, cette langue française dont un Roumain, Cioran, déclara un jour qu'elle seule permettrait d'exprimer l'enfer avec tact“. La pratique de l'imaginaire soutend dans cet essai la méditation sur le statut du créateur, aimantée plutôt par la dimension communicationnelle de l'écriture en acte, que par une vision sociale ou culturelle.

Si, comme Mertens le soutient dans une interview parue en 1990 dans la revue *Tribuna de Cluj*, tout créateur „traverse le continent des mots parfois comme lecteur et comme écrivain“, *L'Agent double* n'est, en fin de compte, qu'„une réflexion sur l'activité critique lorsqu'elle est assumée par un écrivain créateur“. Les paradoxes du discours littéraire, la traduction — „trahison“, l'exil *sui-generis* dans la littérature, de même que le jeu des accords au rythme de l'histoire en cours ou la situation, parfois dramatique, de l'écrivain en tant que *homo duplex* — tout dérive pour Mertens de la condition de „scribe“, de „greffier“ de l'auteur: „l'écrivain public reste, comme on sait, ce scribe tout juste assez instruit pour prêter sa plume, son orthographe, sa grammaire et — très accessoirement — son style à ceux qui ne savent pas écrire“.

Essentiellement thérapeutique, l'acte d'écrire a également une finalité déontologique, qu'il s'agisse de la „littérature entendue comme négation d'un compromis historique“ (L. Sciascia), du „visionnaire aveuglé“ (Gottfried Benn) ou de l'ennemi public numéro 1 pour une certaine structure socio-politique (Salman Rushdie). Or, dans l'agora du siècle dont nous vivons le déclin, l'écrivain d'Europe ou d'ailleurs devient la

* Université de Cluj

boîte de résonance la plus sensible, et cela à une époque où le mot imprimé subit la concurrence — déloyale peut-être — de l'image. Bien sûr, remarque Mertens, nous ne vivons plus aux temps où l'intellectuel croyait qu'il pouvait, par sa parole, avoir une certaine influence sur l'histoire.

Qu'est-ce qui est alors le plus important: la perte des illusions ou l'acquis en lucidité? Sciascia et, avec lui, Mertens optent pour la seconde position qui ressemble parfois aussi, il faut le reconnaître, à une sorte de désertion. D'ici la radiographie exacte d'un Camus — „l'ange déchu“ —, ou celle de l'écrivain de l'Europe Centrale tel un Kundera. Où finit dans ce cas l'héroïsme? Où commence la culpabilité? „La joue rouge de l'exil“ (Julio Cortázar), l'oeuvre acquiert, dans la réception, une valeur opératoire: „Sophocle et Beckett ne furent-ils pas censurés entre 1967 et 1974, par les colonels grecs? Et l'enterrement de Séfiris ne fut-il pas l'occasion d'une manifestation populaire de protestation contre ceux-ci, alors qu'il n'était pas un militant, à la différence de Neruda qui en était un?“

L'écriture devient persuasive et vise loin sur ces „chemins de la liberté“ marqués par l'intrusion brutale du politique. Si, jadis, *L'Education sentimentale* instruisait un véritable procès de la Bêtise et de la Barbarie, usant des recettes de l'imaginaire en vogue, *Les Versets sataniques* ont une adresse beaucoup plus précise et mettent en question un régime, une mentalité, voire un personnage politique et religieux, etc. L'agora prend sa revanche et souvent l'écriture se *défictionnalise* à l'instant de grands traumas collectifs. Or, l'écrivain, en tant qu'„agent double“, ne tient même plus à la crédibilité, il convainc par des pages synonymes à la „Ciné-vérité“ des années '70 aussi bien qu'aux „autofictions“ dont la première personne, prépondérante dans les mémoires et les journaux, devient, *volens-nolens*, un je impersonnel. La capacité de l'écrivain de diagnostiquer est parfois surprenante: Kafka a écrit *La Colonie pénitentiaire* deux décennies avant la création des camps. Dans ce cas-là, l'écrivain n'est plus un greffier, mais une Cassandre qui vit le même paradoxe de la sentence: connaître le mal et ne rien faire pour l'éviter. La relation intime qui unit le littéraire et le social (*id est*: le temporel, le politique, etc.) est, on le sait bien, axiomatique. Mais dans notre siècle les accents sont distribués inégalement, malgré la praxis artistique qui conduit à la même conclusion: „Le plus sûr moyen d'inventer, c'est encore de partir du réel.“ Et cela parce que, souligne Mertens, „le plus court chemin entre Histoire et histoire, c'est encore d'imaginer. Le biographe n'a d'autre choix que de se faire historien, et le chroniqueur n'a d'autre ressource que de devenir romancier.“ En ce sens, l'essai consacré à Gottfried Benn dans *L'Agent double* est un „roman du roman“ déjà cité, *Les Eblouissements*, histoire „qui raconte l'erreur d'une vie et la vie d'une erreur“. La fiction est concurrencée par la réalité éphémère, mais indéniable et, inversement, dans une dialectique amplement reflétée par la création littéraire des auteurs les plus importants de cette fin de siècle. La démarche entreprise par Pierre Mertens est par excellence associative, au sens dialogique, et sa rhétorique traduit l'inquiétude toujours fertile de l'écrivain. Les deux sections du

volume *L'Agent double* et *L'Écrivain public* réunissent dans une dimension verticale un certain nombre de sondages qui surprennent les points de convergence entre le créateur et le récepteur. Mais on dirait que tout est projeté sur un arrière-plan panoptique de culture européenne ou de résonance européenne. Au fond, de livre de Mertens est un exemple d'assimilation de la Bibliothèque aux questions — si naturelles — portant sur la résistance du livre devant la civilisation de l'image ou bien la capacité de la littérature de modeler ou sinon d'influencer la mentalité du consommateur d'art, même si — pour citer un exemple — „Borges lui-même, qui fut un magnifique esthète mais un citoyen parfois peu vigilant, a laissé sans sourciller une dictature se répandre dans son pays, et il lui est même arrivé d'en cautionner, d'en légitimer le pouvoir“.

Le cas, devenu référence, d'un Céline ou d'un Benn, rappelle la réflexion de Lautréamont qui disait qu'une seule tache de sang intellectuel ne pourrait être lavée par un siècle de pénitence. La culpabilité de l'écrivain (assimilable — n'est-ce pas — à l'intellectuel) est aggravée, dit Mertens, surtout pendant les périodes cruciales, parfois violentes, décisives sur le plan politique. Nous revenons donc à la configuration qui a, pour l'histoire et pour ce que nous appelons *littérature*, dans la plupart des cas, une fonction démystifiante. C'est ce que Mertens cherche à surprendre dans sa démarche dialogique, tout en remémorant le trajet artistique de Marguerite Duras ou l'épopée de l'écrivain de l'Europe centrale. „Ni amnistie, ni amnésie“, c'est le titre d'un sous-chapitre de l'essai consacré à Benn; ni culpabilisation ni mythification, serait-on tenté d'ajouter après la lecture de ce texte: l'écrivain européen, loin de faire exception à la règle consacrée par le romantisme, demeure le témoin de son époque, un témoin plus sensible que les autres, assumant le risque de l'effet boomerang de son oeuvre sur sa propre destinée, sur son existence passagère. Si l'on écrit „pour sortir du chaos“ (Michaux) ou „pour rendre la vie réelle“ (Fernando Pessoa), alors — conclut Mertens — on lit pour mieux comprendre sa place, précaire, parmi les siens et dans un Univers indifférent. L'insatiable curiosité de l'essayiste, son plaisir pur et vif de lire et de communiquer sa réflexion sur la fonction du livre et de l'écrivain font de Pierre Mertens un auteur de premier rang dans les lettres européennes.



VERHAEREN.

LA LUTTE POUR L'ART DANS LES ANNÉES 1880—1890*

FABRICE VAN DE KERCKHOVE**

Sollicité par tous les genres — la poésie et la critique littéraire; le théâtre plus tardivement et, très épisodiquement, le roman où le récit — Verhaeren se lance aussi dans la critique d'art dès le début des années 1880. Dans les principales revues d'avant-garde de France et de Belgique, il multiplie comptes rendus d'exposition, notes et „impressions“ d'art, défend partout les „apporteurs de neuf“¹, qu'il les rencontre parmi ses contemporains ou chez quelques anciens, tels les „gothiques“ d'Allemagne et des Pays-Bas, par lui traités comme des modernes. Il soutient successivement ou simultanément des mouvements hétérogènes — impressionnisme, symbolisme, néo-impressionnisme — et, proclamant des principes contradictoires, se réclame tour à tour ou en même temps du colorisme et du linéarisme, du raffinement décadent et du retour à l'innocence des „primitifs“, de la modernité suggestive du „vague“ et de l'„effacé“ et de celle de la dépense et de l'outrance, ou encore d'une modernité qui s'identifierait à l'ordonnance rationnelle et à la création „scientifiquement“ contrôlée.

De ces sympathies multiples, le culte de l'innovation et de l'originalité, l'individualisme forment sans doute pour Verhaeren et beaucoup de ses contemporains, les communs dénominateurs, même lorsqu'il est question d'abolir la hiérarchie des arts ou de pratiquer ce qu'on appelle un „art social“. Ce culte de l'individu culmine dans celui de l'individualité géniale, que celle-ci apparaisse comme une figure d'excès ou comme une figure réconciliatrice. Les modernes des années 1880—1890 attendent avant tout de l'artiste, mais aussi de l'écrivain, du critique, qu'ils affirment une *individualité* originale, voire géniale, en rupture avec les opinions reçues, en marge des systèmes, des programmes, des doctrines². La lutte pour l'art serait lutte pour l'indi-

* Première partie d'une étude consacrée aux notions clefs de la critique d'art de Verhaeren.

** Archives et Musée de la Littérature.

¹ RI, mars 1887, *Sensations*, p. 224. Voir en fin d'article la liste des abréviations.

² Cette absence de programme est aussi tout le programme des XX: „Aux XX (...) pas de formules nouvelles substituées aux poncifs connus. Pas de mot d'ordre, si ce n'est: dépouillement de toute convention et libre développement de personnalités nettement distinctes“, écrit Madeleine Octave Maus. Et elle cite la lettre que Rops envoie à Maus le 29 décembre 1883: „ce qui me plaît extraordinairement dans les XX, c'est leur absence de programme. Un programme est déjà une règle. La règle est méthodiste. La méthode et la doctrine sont sœurs: voyez où l'on va!“ (*Trente années de lutte pour l'art*, Bruxelles, 1926, p. 21).

vidu. La modernité fin de siècle semble en fin de compte n'avoir d'autre contenu que le libre déploiement de l'individualisme:

... On gagne, à juger par soi-même, la même audace que les peintres acquièrent à travailler par et pour eux-mêmes. Les attaques elles-mêmes stimulent à dédaigner les opinions courantes, étalées invariables, depuis des années, au-dessus des mêmes signatures. [...] Chez plusieurs, presque chez tous, l'opinion salutaire pénètre qu'il ne faut s'effrayer de rien, qu'il faut admettre toute originalité, quitte à laisser au temps le soin de séparer du grain l'ivraie. L'individualité en art est chose si précieuse, qu'il est préférable de l'admettre jusqu'à l'abus [...].³

Aussi est-ce à des individus d'exception qu'après le tournant du siècle Verhaeren va consacrer des monographies plus développées: un *Rembrandt*, en 1904, et un *Ensor*, en 1908, suivis encore, en 1910, d'un *Rubens*, lié surtout à circonstance d'une exposition⁴. Trois artistes du Nord, trois peintres de la couleur. Marc Quaghebeur a bien mis en évidence la logique fantasmatique qui sous-tend les portraits parallèles d'Ensor et de Rembrandt. Stylisant leur image, Verhaeren, voit réalisé dans ces artistes le type même du génie isolé et incompris, messianique et rédempteur: ses doubles et les alliés dans le combat vitaliste qu'il mène en faveur de l'instinct et de la totalité⁵.

Pour ma part, je tenterai de dégager, en les rapprochant de ceux de sa poétique, les principes à première vue contradictoires de l'esthétique de Verhaeren, en m'appuyant surtout sur les articles éparpillés dans la presse et les revues au cours des années 1880 et 1890.

„*Les selected des jeunes*.“ C'est à Edmond Picard que Verhaeren doit son entrée dans le monde de l'art — et de la critique. Après avoir terminé ses études de droit à Louvain, où il s'est lié avec les futurs fondateurs de „*La jeune Belgique*“, il se fait inscrire au barreau de Bruxelles et entre en 1881 comme stagiaire chez Picard: l'année même où celui-ci, avec Octave Maus, crée „*L'Art moderne*“, revue d'avant-garde qui se veut ouverte à tous les courants nouveaux: „les lignistes et les coloristes, les formalistes et les impressionniste, les mélodistes et les harmonistes“⁶. Dans le salon de l'avocat bruxellois, au 56 de l'avenue de la Toison d'Or, il rencontre les peintres et les écrivains de la jeune génération. Tandis qu'il écrit les poèmes qui composeront son premier recueil, *Les Flamandes*, il se retrouve bientôt au centre d'un petit cercle d'artistes — „*les selected des jeunes*“⁷, comme il les nomme — et se lie d'amitié

³ „*Les XX*“, N, 12, 2, 1892.

⁴ „A mes yeux cette étude que je n'ai envoyée à personne, n'est pas d'un intérêt très vif. Van Oest l'éditeur ne l'a publiée qu'à cause de l'Exposition Rubens“ (lettre inédite de Verhaeren à Zweig, 23 octobre 1910).

⁵ Marc Quaghebeur, „Verhaeren, critique d'Ensor et de Rembrandt“, in *Emile Verhaeren, poète, dramaturge, critique*, Bruxelles, 1984, pp. 107—125. Repris sous le titre „Verhaeren et la lumière“ dans Marc Quaghebeur, *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, 1990, pp. 47—64.

⁶ „Au public“, AM, n. 1, déc. 1881.

⁷ „Chronique artistique“, consacrée à la première exposition des XX, JB, 15.2.1884, p. 195.

avec le groupe des „Knockiens“⁸: Frantz Charlet, Rodolphe Wytsman et surtout Théo Van Rysselberghe, leur chef de file, Willy Schlobach et Dario de Regoyos.

Dès 1882, le poète tient dans „L'Art moderne“ — anonymement, selon la règle que Picard impose aux collaborateurs de la revue — la rubrique des expositions. De janvier à mai 1882, il publie aussi des comptes rendus dans le très conservateur „Journal des Beaux-Arts et de la Littérature“. Pendant les étés de 1882 et 1883, il anime avec son ami Georges Rodenbach „La Plage de Blankenberghe“, tour à tour hebdomadaire et quotidien. En avril 1883, il publie ses premiers articles de critique d'art dans „La Jeune Belgique“, avec laquelle il devra rompre en 1886 pour avoir affiché ses convictions symbolistes. Ses modèles en matière de critique d'art sont alors le vétéran Lemonnier et Huysmans surtout⁹, le „Hollandais parisiennant“¹⁰, dont des „Salons“ paraissent depuis 1879 en revue. Ils font en 1883, dans une version fortement remaniée, la matière d'un volume dont le titre — *L'Art moderne* — renvoie à celui de la jeune revue bruxelloise de Picard. En 1884, avec Picard son patron, Verhaeren apportera aussi brièvement sa collaboration au „National belge“, journal d'obédience socialiste, qui affiche alors de plus en plus nettement ses tendances républicaines¹¹. Il n'y défend, verrons-nous, aucune position politique précise, tout au plus voudrait-il constater, avec nombre de ses contemporains, la „coïncidence curieuse“¹² qui fait se rencontrer la gauche politique et la „gauche“ de l'art. De 1885 à 1900, Verhaeren donnera également des chroniques régulières au „Journal de Bruxelles“, dont Rodenbach est le correspondant parisien. En 1887 et en 1888, il fait à la place d'Octave Maus le compte rendu du salon des XX dans la „Revue indépendante“ et publie également entre 1885 et 1894 des articles de critique d'art dans „La Société nouvelle“, revue cosmopolite bruxelloise ouverte aux positions anarchistes qui ont sa sympathie¹³.

La lutte pour l'art. Pour „secouer l'indifférence du pays envers l'art“¹⁴, quelques jeunes artistes, réunis autour d'Octave Maus et soutenus par des anciens, comme Rops et Verheyden, ont quitté le cercle

⁸ *Ibid.*, p. 199.

⁹ Voir Raymond Pouilliart, „Verhaeren et la critique d'art en 1880—1885“, in *Émile Verhaeren. Poète, dramaturge, critique*, éd. Peter-Eckhard Krabe et Raymond Trousson, Bruxelles, 1984 p. 127—133.

¹⁰ „Chronique artistique. I. L'exposition de l'Essor“, JB, 15.1.1885, p. 152.

¹¹ Voir Paul Aron, „Verhaeren, collaborateur de *La Nation*, organe libéral progressiste“, in *Émile Verhaeren*, op. cit., p. 135—143.

¹² „Constantin Meunier“ (1892), MP, p. 56.

¹³ En vue de l'édition critique des œuvres complètes de l'écrivain, Judith Ogonovszky a dépouillé les principaux périodiques dans lesquels Verhaeren a publié des articles de critique d'art. Ce travail nous a permis de nous orienter dans cette production très abondante.

¹⁴ Octave Maus, Préambule au Catalogue de la Vie exposition des XX, Bruxelles, 1889, cité d'après *Les XX, Bruxelles. Catalogue des dix expositions annuelles*, Bruxelles, 1981, p. 168.

de l'Essor, qu'ils jugent trop „embourgeoisé“, pour en fonder un autre, plus audacieux, en 1883: celui des XX. Très lié à quelques-uns des membres fondateurs du groupe, Verhaeren en sera, à côté de Maus, le principal défenseur dans la presse quotidienne et dans les revues. De 1884 à 1893, les XX organiseront un salon annuel: l'équivalent de celui des Indépendants à Paris, mais avec cette différence que seuls peuvent y exposer les vingt membres du groupe et leurs vingt invités. La dénomination du cercle ne renvoie qu'à cette limitation numérique et au principe d'une cooptation qui devrait permettre le libre déploiement des individualités en dehors de toute école, car il n'y a pas de „vingtisme“. Pourfendant l'académisme et les institutions qui maintiennent l'art traditionnel — L'Union des Arts que Verhaeren défie dans la première chronique qu'il donne à „La Jeune Belgique“¹⁵ — les XX voudront stimuler dans la production picturale du pays l'„innovation“, l'„originalité“, d'où qu'elles viennent. Multipliant aussi les liens avec les milieux artistiques parisiens, Verhaeren et les vingtistes tiendront à défendre avec plus d'audace qu'à Paris les plus modernes des artistes parisiens: les impressionnistes, Redon et les symbolistes, Seurat et ceux que Fénéon nommera, dans „L'Art moderne“ précisément, les néo-impressionnistes, Rodin, Van Gogh et Gauguin. Leur public: „une élite clairsemée d'esprits hardis, très accueillants à tous les apporteurs de neuf. Bataillon sacré qui se retrouve aux représentations de Wagner, aux XX, aux conférences de Mallarmé et de Villiers de l'Isle-Adam, partout où l'Art s'atteste avant les consécérations définitives“¹⁶.

„Et maintenant, tapons...“¹⁷: ainsi s'ouvre „Le Salon de 1884“. Les années 1880, seront en effet pour Verhaeren et les artistes qu'il soutient des années d'embrigadement — des „années de garnison et de manoeuvre“¹⁸, dira van de Velde — marquées par la volonté de secouer la torpeur du provincialisme, de provoquer systématiquement par un non conformisme mesuré les „affreux bourgeois“ belges, de combattre tout ce qui a caractère officiel ou académique. „Ah! l'officiel, quelle gangrène dans l'Art. On n'est vraiment fort qu'aussi longtemps, qu'on lui est réfractaire“¹⁹. Même s'il se félicite du succès remporté par la première exposition des XX — „dès qu'on entrait chez eux, il n'y avait qu'un cri, qu'une unanimité d'éloges et d'admiration“²⁰ —, c'est sous le signe de la „lutte pour l'art“, comme il intitule en 1884 une

¹⁵ „Chronique artistique. A Messieurs les artistes de l'Union des Arts“, JB, 28.4.1883, p. 232—233.

¹⁶ Jules Destrée, *L'Oeuvre lithographique d'Odilon Redon*, Bruxelles 1891, p. 56.

¹⁷ JB III, 15.8.1884, p. 472.

¹⁸ *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, Berlin, Bruno und Paul Cassirer, 1901, p. 67.

¹⁹ JB, III, 15.8.1884, p. 473.

²⁰ „Chronique artistique“, JB, 15.2.1884, p. 196.

série d'articles dans „Le National belge“²¹, sous le signe de la provocation poussée parfois, dit-il, jusqu'à la fumisterie, que Verhaeren se lance dans la critique d'art: à l'exemple de Picard, qui par ses propos encourage volontiers les antagonismes et suscite délibérément l'hostilité d'une critique qui se montre parfois trop facilement bienveillante pour les XX²². Cette volonté d'exacerber les antagonismes, Verhaeren l'exprime en une formule — empruntée au vocabulaire politique, nous y reviendrons: „Point d'opinion juste-milieu possible. Ou la haine ou l'emballément.“²³ Et ailleurs:

Oh! marcher sans jamais dévier d'un pas; s'avancer avec le désir bien plus qu'avec la crainte d'effaroucher ses adversaires [...] si la bêtise trop persistante pousse à bout la patience, se délecter parfois en une fumisterie charmante, supérieurement menée, cruellement accomplie et ponctuée d'un rire final et discret qui est de la joie concentrée et sublimée²⁴.

Ainsi, dès juillet, les palais d'exposition me seront ouverts et j'y serai chez moi et j'aurai le droit de m'y livrer à tous les exercices de la critique, de jongler avec la fausse célébrité de M. X, de taper des pieds sur le dos de M. Y et de fourrer son propre pinceau dans le derrière de M. Z. Si ça me botte? Mais je n'ai jamais rêvé destinée plus rose, plus enguirlandée de fleurs, plus horizonnée de joie! Vais-je taper dans le tas, enfoncer des caboches et péter sur des décorations! Vais-je me donner des indigestions à manger toutes ces gloires absurdes, toutes ces réputations bêtes, toutes ces renommées idiotes que je m'en vais hacher menu comme, du boudin! Nom de Dieu! la belle besogne! Je m'en lèche les poings²⁵!

Sans doute est-ce de façon délibérée, systématique que Verhaeren se construit un personnage, ou plutôt des personnages successifs: celui du décadent de la „trilogie noire“, celui du chantre du vitalisme... Il sait en tout cas ce qu'il a choisi de combattre, aux côtés des „jeunes“: l'académisme, l'art officiel, la bêtise, une dégénérescence qu'il imagine aussi bien mentale que physique. Dans ses premières critiques d'art, il prend un plaisir manifeste à dénoncer cette dégénérescence moderne et les „juxtapositions téréatologiques“²⁶ qu'elle entraîne. A la façon d'Ensor, de De Groux ou de Laermans, il multiplie — avant de cultiver l'enthousiasme

²¹ „La lutte pour l'art“, NB, 10.2.1884 premier article d'une série consacrée à ce thème. Organe d'une nouvelle tendance radicale apparue dans le parti libéral, se réclamant d'Edmond Picard et de Paul Jeanson, „Le National“ va, vers la fin de 1884, adopter des positions franchement républicaines: Picard n'y publiera plus, et Verhaeren fera comme son patron.

²² Cf. Jane Block, *Les XX and Belgian Avant-Gardism. 1868—1894*, Michigan, UMI Research Press, 1984, p. 24.

²³ „Le salon des XX“, JB, 1886, t. V, p. 183. Louis-Philippe a fait en 1831 la fortune d'un terme ensuite repris par la critique d'art: „Nous cherchons à nous tenir dans un juste-milieu également éloigné des excès du pouvoir populaire et des abus du pouvoir royal“ (voir Francis Haskell, *De l'art et du goût. Jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989, p. 156—157).

²⁴ „Fernand Khnopff“, SA, p. 225.

²⁵ Lettre à Octave Maus, avant juillet 1883 (?), citée dans Madeleine Octave Maus, *Trente années de lutte pour l'art. Les XX*, la Libre Esthétique, Bruxelles, 1926, p. 26—27.

²⁶ Eugène Laermans, AM, 22 janv, 18893, MP, p. 129—133.

siasme et de voir „en tout homme [...] un chef-d'oeuvre, même l'homme le plus disgracié²⁷ — les caricatures et les portraits chargés, les évocations grotesques du public des expositions: le bourgeois, à la différence de l'ouvrier „glorifié“ par Meunier, „ne sert qu'à la satire et à la caricature“²⁸.

Notre vie étant fiévreuse et compliquée, nos besoins et nos affres inconnus aux siècles précédents la transformation de notre race s'accomplit, le corps dégénéralant presque à mesure que l'esprit se développe. Mille facteurs rompent l'équilibre et le calme de l'existence et impriment au masque et aux dehors humains un curieux caractère de déformation. Quoi d'étonnant que l'expression artistique — dès qu'il s'agit de talents observateurs et aigus — profère ces aspects bizarres? [...] Non seulement dans les établissements de bains nous scandalisons les colonnes par l'horreur de nos graisses et de nos contours, mais dans la rue même nous sommes, grâce à des modes ineptes et outrageantes, des quintessences de ridicule. [...] Qui dira le ridicule du bourgeois chauve qui arbore une barbe? Et les replets et les codus qui portent l'hostie de leur nombril dans l'ostensoir massif de leur bedaine, dinodnesquement? Et les maigres, longs comme des pains français? Et les minuscules, autant que toupies ou poupées-essuie-plumes²⁹!

Comme Ensor, Verhaeren pour dénoncer la bêtise ambiante recourt volontiers à la scatologie, assimilant le „quotidien journalisme“ à quelque filet de fiente³⁰ ou présentant à mots couverts l'ouverture du salon des XX, en 1886, comme un bain de merde — pestilentiel, mais hygiénique après tout, parce que les insultes de la foule retrempe les forces des artistes.

Ce qui se débite d'âneries en ces quelques heures devant des quarante exposants ferait un fumier monumental. [...] Ils lâchaient des aphorismes si nauséabonds qu'on se demandait s'ils ne se trompaient point de bouche. Ils avaient des façons si ignobles de protester, ils criaient si fort au scandale qu'ils en étaient obscènes [...] c'était si ouvertement malpropre qu'on ne pouvait s'empêcher de songer à quelque mare morale, quelque putréfaction de sol dans laquelle on

²⁷ MF, juin 1900, SA, p. 341.

²⁸ *Constantin Meunier* (1892), MP, p. 55.

²⁹ „Eugène Laermans“, art. cit., voir déjà „Le salon des XX“, JB, t.V, mars 1886, p. 182—183. C'est la même humanité, réduite à sa propre caricature, que van de Velde vers le même moment entreprendra de régénérer en réformant son cadre de vie: „Qui d'entre vous stigmatisera la conformité veule de toutes ces femmes artificielles traînant un même après elles, dégénéré, mangé de tics; grimaçants; qui d'entre vous rira au nez de ces jeunes gens voûtés, solennels et ridicules, se rendant les bras ballants, les pantalons retroussés haut, le parapluie serré entre le poing, en tout temps, la crosse en bas, se rendant à leurs écoles comme s'ils se rendaient à d'authentiques ministères? Qui se charge de nettoyer le trottoir de la sensualité des gros hommes, joufflus et lippus, des quelques vieux débris d'élégance qui regardent les femmes qui passent, avec des yeux gras qui sucent“ (*Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, Bruxelles, Vve Monnom, 1895, p. 16—17.

³⁰ „... Ces sempiternelles dissertations sur la pièce ou le roman du jour, écrites d'une plume qui parlerait en cul-de-poule si elle était une bouche, évacuant ses filandres sous les préoccupations déprimantes d'un compagnonnage de couloirs, de salons, de tavernes ou de bureaux de rédaction“ (AM, 7.12.1890).

marchait. Tous les Vingtistes conserveront en mémoire le tableau de cette après-midi néfaste. Il semblait que les pieds gluaient au plancher, que l'air se chargeait de stupidité volatilisée, que des miasmes de prud'hommisme montaient, et qu'on entraît et qu'on plongeait dans un de ces bains de boue infects et gras, mis récemment à la mode par la „Faculté“. Bains terriblement pestilentiels, mais hygiéniques après tout, qui retrempent les forces et ragaillassent autant que les insultes des foules banales et ennemies³¹.

Quant aux tendances que Verhaeren défendra, multiples, insaisissables, „kaléidoscopiques“, elles se laissent difficilement réduire à l'unité:

Il n'y a plus d'écoles, à peine y a-t-il des groupes qui se fractionnent constamment. Toutes ces tendances me font songer à de mouvants et kaléidoscopiques dessins géométriques qui se contrarient à tel instant, s'unissent à tel autre, rentrent tantôt les uns dans les autres pour se séparer et se fuir peu après, mais tournent tous néanmoins dans un même cercle, celui de l'art neuf³².

Le critique n'hésite cependant pas à nommer quelques grandes tendances en recourant aux catégories du moment: il parle d'*impressionnisme*, et, le premier sans doute à propos de peinture, de *symbolisme*, ou encore, avec Fénéon, de *néo-impressionnisme*, défendant ces divers mouvements au nom de principes souvent contradictoires. Ce qui fait „l'unité de tendance“³³ de tout ce qui tourne dans le „cercle“ de „l'art neuf“ n'est encore une fois qu'une certaine façon, propre à la fin de siècle, de traverser et de tenter de dépasser la crise de l'individu.

La sensation d'art. Si l'oeuvre d'art, pour Verhaeren, ne prend son sens que par référence à une subjectivité dans laquelle il voit le seul critère esthétique, cette subjectivité se définit d'abord pour lui en termes d'émotion ou de sensation. „Se sentir et sentir les choses“³⁴: ce serait donc tout le programme de l'art. Reprenant une formule en vogue, Verhaeren parle ailleurs, dès 1884, de cet „Idéal moderne tout en nerfs“, qui attire désormais les artistes³⁵. Seules importent l'émotion dont l'oeuvre a surgi et celle que sa vision suscite à son tour chez le spectateur: „la vie émotive est la vraie vie qui fait vivre“³⁶! Taine et Verhaeren se rejoignent sur ce point, comme la plupart des critiques de l'époque: „ce que nous venons chercher dans les couleurs et les formes, ce sont des sentiments“³⁷. Et Aurier: „Une oeuvre d'art n'est réel-

³¹ „Le Salon des XX“, JB, mars 1886, t. V, p. 181—184.

³² *Le salon des Indépendants* („La Nation“), AM; 4 avril 1891.

³³ Cf. *Théo van Rysselberghe*, AM 13.3.1898, PB, p. 119—127. „La Revue Blanche“, 1.4.1898.

³⁴ Joseph Heymans, SN, 25.06.1885: „Pour devenir artiste, il faut regarder en dedans de soi, son âme, et en dehors de soi, la nature. Il faut se sentir et sentir les choses, établir entre son tempérament et l'extérieur une communion, un lien, soit de haine ou d'amour, de joie ou de mélancolie, de despotisme ou d'abandon“.

³⁵ E. Verhaeren, *Chronique artistique*, JB, 15.2.1884, p. 195.

³⁶ „La sensation artistique“ (1890), SA, p. 11.

³⁷ H. Taine, *Voyage en Italie*, Paris 1884, t. I, p. 176.

lement oeuvre d'art qu'à condition de refléter, ainsi qu'un miroir, l'émotion psychologique éprouvée par l'artiste devant la nature ou devant son Rêve. Cette émotion peut, à la dernière limite, n'être qu'une sensation pure: sensation d'un accord particulier de lignes, d'une symphonie déterminée de couleurs³⁸. Symbolistes et néo-impressionnistes, que Verhaeren défend tour à tour, s'attachent surtout, les uns comme les autres, à la sensation artistique produite par l'oeuvre sur le spectateur³⁹. Esthétique de l'effet: plus qu'une représentation du réel, l'oeuvre doit être un stimulant, qui agit sur le spectateur par sa „sorcellerie évocatoire⁴⁰“, comme disait déjà Baudelaire, admirateur de Poe et de Delacroix.

Du public, Verhaeren attend seulement qu'il se laisse ébranler par la „sensation d'art“, par le „frisson divin“ que l'oeuvre est à même de communiquer et participe ainsi à l'émotion première, s'en pénètre — „pénétration⁴¹“, „pénétrance⁴²“, écrit Verhaeren — en un „intime et profond mélange⁴³“. La sensation artistique est une expérience de communion, de fusion érotique avec l'artiste (qui à son tour véhicule dans son oeuvre ses propres expériences fusionnelles). C'est que l'oeuvre, par sa forme comme par son contenu, doit tendre, verrons-nous, à rétablir la continuité du monde: en elle „la vie individuelle et la vie totale fusionnent⁴⁴“. Rencontre instantanée de deux réalités fluctuantes: l'intuition, qui est le premier caractère du génie, „mène [...] à la connaissance soudaine, spontanée, directe; elle est trop rapide pour passer par la démonstration⁴⁵“. Laforgue: „Les éclairs d'identité entre le sujet et l'objet, c'est le propre du génie⁴⁶“.

Placé entre l'artiste producteur et les artistes non producteurs — les „esthètes“ —, le critique, qui est souvent de ces derniers, se trouve dans la difficile position de l'intermédiaire qui doit tenter de transmettre l'émotion — alors que l'art suppose l'immédiateté de l'impression:

L'idée leur vient [à ceux qui ont éprouvé d'„émotion divine“ de la „sensation artistique“], en apportant devant des foules les oeuvres qui les ont fait jouir. d'essayer si ces foules, ou quelques unités de ces foules, ne tomberont pas, séduites, s'abandonnant dans ces mêmes

³⁸ G.-Albert Aurier, *Ratiocinations familières, et d'ailleurs vaines à propos des trois salons de 1891*, MF, juillet 18891, p. 37.

³⁹ Qu'il conduise à l'„idée“, chère aux symbolistes, ou fasse accéder à la sensation pure, on verra que l'art doit émanciper la vision de tout appareil conceptuel.

⁴⁰ Baudelaire, op. c., t. I, p. 658.

⁴¹ *La sensation artistique* (1890), SA, p. 12.

⁴² JB, III, 15.2.1884, p. 197, à propos de Vogels „on éprouve (devant ses toiles) l'envahissement intime des mélancolies vespérales“. Dans *Les Moines*, Verhaeren parle de „l'intime pénétrance“ d'une estampe figurant la mort („Une estampe“, dans *Les Moines*, Paris, 1886, p. 62.

⁴³ *La sensation artistique* (1890), SA, p. 12.

⁴⁴ A propos de Monet, SA, p. 314.

⁴⁵ *Le génie* (1898), „Imp. II“, p. 227.

⁴⁶ Jules Laforgue, *L'Impressionnisme*, dans *Textes de critique d'art*, éd. Mireille Dottin, Lille, 1988, p. 172.

jouissances. Ils parlent, et peu à peu, en eux renaît la même émotion. Ils parlent et suivent anxieusement sur l'auditoire la manifestation du phénomène. [...] Vous m'aurez compris, artistes, qui produisez les oeuvres capables d'agir sur le sens artistique, comme la lumière sur les yeux, les parfums sur les narines, les sons — ces couleurs qui font du bruit⁴⁷ — sur les oreilles. Vous aussi, artistes qui ne produisez rien, mais qui avez le don de tout sentir, esthètes⁴⁸.

Laforgue décrit dans des termes presque semblables son projet de rassembler en un livre: „une série d'études où, par une accumulation de mots (*sens* et *sonorité*) choisis, de faits, de sentiments dans la gamme du peintre, je donnerai la sensation du monde créé par ce peintre⁴⁹“. Verhaeren dans l'essai sur „La sensation artistique“ que je viens de citer imagine plutôt, c'est très significatif, le critique dans la position de l'écrivain qui lit son oeuvre à voix haute devant un public: situation privilégiée, qui doit permettre à l'émotion primitive de retrouver sa fraîcheur pour se communiquer directement à l'auditoire — et l'on sait l'importance que Verhaeren dans sa poétique accorde à l'oralité, à la profération solitaire du poème en gestion, à sa lecture publique.

L'impressionnisme ou la subtilité du regard moderne. Cet art de la sensation est celui que pratique le peintre impressionniste. „L'impressionnisme est né de la perfection de plus en plus aiguë que les modernes mettent à voir les choses⁵⁰“. Verhaeren le proclame sans ambages au début de l'article qu'il consacre en 1885 à une exposition impressionniste vue chez Durand-Ruel. Il y aurait donc une histoire des sensations — Verhaeren dans son article, s'appuie sur un livre de Magnus⁵¹ pour l'affirmer — une histoire dont les peintres participent et à laquelle consciemment ou inconsciemment ils contribuent, lorsque, comme dit Fénelon, ils ont „un oeil en avance“. Elle obéit, cette histoire, à une évolution logique et inéluctable: Octave Maus évoque dans ses préambules aux expositions des XX de 1888 et 1889 la „loi fatale“ qui conduit les artistes à chercher toujours plus „la lumière dans la peinture“ et c'est ce que Verhaeren ne cessera de répéter.

Il est bien que le public s'accoutume à ces modifications que l'Art impose à la vision des [hommes]. Qu'il ne croie pas qu'il s'agisse d'une question de mode. L'évolution est trop logique, trop progressive, trop périodiquement réglée pour pouvoir être assimilée à la mode, que seul le caprice gouverne. Elle subit une loi fatale, mystérieuse, inéluctable.

⁴⁷ Synesthésie cf. à propos de van de Velde: „C'est particulièrement les silences des villages d'été au soleil et les calmes vergers et les plages, qui tentent plus encore son oreille que ses yeux. Par des ténuités et des désinences, il traduit ce qu'éveille aussitôt en tous les sens un seul des cinq excités („Les vingtistes“, AC, 12.2.1890).

⁴⁸ *La sensation artistique*, AM, 7.12.1890, SA, p. 13

⁴⁹ *Lettre à un ami* (Gustave Kahn), Paris, 1941, p. 22: lettre de décembre 1880.

⁵⁰ *Exposition d'oeuvres impressionnistes*, JB, 5.6.1885, repris dans SA p. 201—204.

⁵¹ Hugo Magnus, *Histoire de l'évolution du sens des couleurs*, Paris, C. Reinwald, 1878.

[...] le Salon des XX n'est autre qu'un épisode de la grande bataille périodique des idées neuves contre la routine, bataille invariablement gagnée par celles-là contre celle-ci. [...] tout ce qu'on dit, [...] tout ce qu'on écrit, [...] tout ce qu'on fait pour ou contre les évolutions artistiques n'en modifie pas un instant la marche⁵².

En traduisant son impulsion profonde, l'individu — et l'individu d'exception le tout premier — ne ferait donc que se soumettre à une loi qui serait une loi de progrès: le paradoxe est attaché, verrons-nous, à une certaine idée fin de siècle du „génie“ anticipateur, forgeant le type d'une humanité future.

La „nervosité“ de l'homme moderne et la subtilité croissante des sensations auxquelles il se trouve de ce fait exposé constituent aussi, on le sait, un des thèmes favoris de la critique au début des années 1880, de Bourget à Barrès, des *Essais de Psychologie contemporaine* aux *Taches d'encre*. Pour Laforgue: „l'œil impressionniste est dans l'évolution humaine l'œil le plus avancé, celui qui jusqu'ici a saisi et a rendu les combinaisons de nuances les plus compliquées connues⁵³.“ Kahn: „avec l'évolution des esprits, les sensations se compliquent⁵⁴.“ Baju: „A des besoins nouveaux correspondent des idées nouvelles, subtiles et nuancés à l'infini. De là, nécessité de créer des vocables inouïs pour exprimer une telle complexité de sentiments et de sensations physiologiques⁵⁵.“

De la subtilité croissante de l'œil moderne dérive celle du regard impressionniste et la „délicatesse“ particulière de l'art qu'inspire cette vision nouvelle:

L'œil des impressionnistes étant donc particulièrement délicat, il est logique que tout leur effort tende à traduire ce qu'il y a de plus insaisissable et de plus fuyant et de plus subtil dans la nature. [...] Aussi, à examiner l'œuvre de Monet, le voit-on s'acharnant à étudier l'eau, le ciel et l'air⁵⁶.

Renoir s'emploie avec la même subtilité „à chercher la carnation de la chair⁵⁷“. A côté de cet impressionnisme de la teinte, celui de Monet, de Renoir, sur lequel il s'étend longuement, Verhaeren fait aussi place à un impressionnisme du dessin, qui, chez Degas, cherche à traduire „le mouvement inédit et rare“: „poses qui durent un instant, gestes ébauchés ou à faux, mimiques inconscientes et fugitives, désarticulations savantes, équilibres instables, allures étranges⁵⁸.“ Mais l'impressionnisme, pour Verhaeren, c'est avant tout un art de la couleur.

⁵² Préambules aux catalogues de la Ve et de la VIe exposition des XX — 1888 et 1889 —, cités d'après *Les XX, Bruxelles. Catalogue des dix expositions annuelles*, Bruxelles, 1981, p. 132 et 168.

⁵³ *L'impressionnisme* (1883, publié en 1903) dans *Textes de critique d'art*, op. cit., p. 170.

⁵⁴ *Réponse des symbolistes*, „L'Événement“, 28 septembre 1886.

⁵⁵ *Aux lecteurs*: manifeste anonyme de l'école décadente dans le premier numéro du „Décadent“ (10 avril 1886).

⁵⁶ SA, p. 202.

⁵⁷ SA, p. 203.

⁵⁸ SA, p. 203—204.

La lumière, la couleur contre le dessin. Revenant l'année suivante, dans son compte rendu du salon des XX⁵⁹, sur la subtilité du regard et de la facture impressionnistes, Verhaeren esquisse une histoire de la peinture contemporaine: marquée tout d'abord par le contraste traditionnel de la ligne et de la couleur, la peinture récente aurait surmonté définitivement cette opposition au profit d'un règne sans partage de la lumière. Au début du siècle, David, Gleyre et Ingres ont imposé la tyrannie de la ligne, qui tirait la peinture du côté de la sculpture. Réagissant contre la „momification ingriste“, les romantiques, de Delacroix à Isabey, ont ensuite fait triompher la couleur, mais se sont perdus en „archéologies“. En se vouant par réaction à l'étude du milieu contemporain, le réalisme s'est laissé de plus en plus solliciter, sans y prendre garde, par l'atmosphère réelle: le plein air. Du réalisme est ainsi né l'impressionnisme.

La palette se métamorphosa, les yeux se dessillèrent, un frisson révolutionnaire passa à travers toutes les mains jeunes et tous les cerveaux insignes et la plus importante révolution d'art de ce siècle annonça son tonnerre. Une nouvelle entente de la vie naquit, et dès lors l'antique et double préoccupation de la ligne et de la couleur s'évanouit et il ne resta plus que l'unique et splendide étude de la lumière agissante. Agissante, car c'est elle désormais qui commande dans le tableau. Elle détermine l'apparence des objets, leur forme et leurs arêtes que tour à tour elle ronge, infléchit, exagère. Elle fait la couleur qu'elle émiette en tons variés à l'infini, gammés ou brusques, éclatants ou assourdis. L'ombre, qui dans la plupart des tableaux anciens n'est qu'une masse noire opaque, s'illumine également, devient transparente, vivante, teintée.

L'impressionnisme, à lire ce texte, aurait donc ceci de révolutionnaire qu'il surmonte la dichotomie qui depuis la Renaissance au moins déchirait la peinture, et indique donc la voie d'une réunification du monde: la seconde moitié du XIX^e siècle voit le triomphe définitif et absolu de la lumière, qui désormais à la fois détermine la „forme“ des objets, rôle traditionnellement imparti à la ligne, et „fait la couleur qu'elle émiette en tons variés à l'infini“. Non seulement „les contours sont rongés par l'air et la lumière⁶⁰“, mais l'ombre même, loin de s'opposer à la lumière devient une variété de la lumière.

„Nouvelle entente de la vie“, où celle-ci apparaît unifiée, réconciliée avec elle-même par la clarté qui la baigne: le monisme panthéiste de Verhaeren s'annonce ici, cette volonté d'immersion dans la vie cosmique qui l'emportera chez lui sur toute forme de dissociation, d'isolation. On verra, à propos d'Ensor, le sens que revêt pour le poète la continuité de l'espace créé sur la surface de la toile par les peintres de la lumière et de la couleur. Dans les années 1885—1886, van de Velde apprend lui aussi, auprès des peintres de Wechel der Zande, réunis autour de Heymans, à jeter sur la nature ce regard „impressionniste“, qui en dissolvant les choses dans la lumière, les replonge dans le flux de la vie:

⁵⁹ JB, V, 5.3. 1886. p. 182—188.

⁶⁰ JB, 15.8.84, p. 481.

Ils m'apparurent comme [...] les missionnaires d'un culte, écrit-il, celui de la lumière et du bonheur accordé aux choses et aux êtres qui peuvent se baigner en elle [...] Je crois bien ne m'être pas trompé en affirmant dans une étude que je consacrai plus tard à A. J. Heymans⁶¹ qu'il fut le premier des trois à avoir été frappé par le miracle de la lumière absorbant en elle les êtres et les choses, au point qu'ils s'associent et se fondent les uns dans les autres⁶²

L'impressionnisme marquerait donc le triomphe unilatéral de la lumière sur l'opposition même de la ligne et de la couleur.

Cependant, dans d'autres textes, contemporains des comptes rendus que je viens de citer — dans ses articles sur Khnopff, par exemple, sur lesquels je reviendrai —, Verhaeren maintient l'opposition traditionnelle de la ligne et de la couleur et, perpétuant un débat qui s'ouvre à la Renaissance, range la ligne du côté de l'intellect et du concept, la couleur, en revanche, du côté de l'instinct, de l'impulsion. Au contraire de la ligne, la couleur serait justement ce qui déconcerte la pensée discursive et met le concept hors circuit. Malgré l'éclectisme de ses choix — il peut aussi défendre un peintre de la ligne, un „peintre d'intellectualité“ comme Khnopff, et aimer infiniment des „tableaux très bruns⁶³“ — Verhaeren ne cessera d'accorder à la couleur, à l'éclat de la couleur une prééminence certaine sur la ligne dans l'ordre pictural: c'est, verrons-nous, qu'il met l'immédiateté de l'impression individuelle au-dessus des systèmes et des théories, l'impression optique au-dessus du concept.

Avec la ligne, c'est la ligne académique, et l'académisme tout entier qu'il rejette tout d'abord:

Quiconque ne trace pas des lignes et des contours comme elle [l'Académie] est un cancre. Elle ne comprend pas que dans la nature il n'y a que [pas?] délimitation, que les contours sont rongés par l'air et la lumière, que son dessin en fil de fer est horrible, qu'il n'y a pas de réseau qui enserme comme un filet les objets et les corps, que ce qu'elle enseigne est archi-faux, et que tout vrai tempérament s'en soucie comme d'une guigne⁶⁴.

Mais plus fondamentalement, la couleur a sans doute sa faveur parce qu'elle relève de la dépense et de la surabondance, de l'immédiateté d'une „surprise enthousiaste des yeux“: où l'on reconnaît quelques catégories fondamentales de l'esthétique et de la poétique futures de Verhaeren:

La couleur est arbitrée par les fougueux et les puissants bien plus que par les raisonneurs et les volontaires. / Elle éblouit, elle fulgure, elle enthousiasme et transporte. On la subit plus qu'on ne la cherche. Elle s'adresse avec ses ors et ses argents, avec ses prismes et ses irisations, avec ses gloires et ses triomphes aux pinceaux qui s'exaltent. Elle est

⁶¹ „Revue générale“, sept. 1889, p. 388—402.

⁶² *Récit de ma vie*, édition établie par Anne Van Loo avec la collaboration de Fabrice van de Kerckhove, t. I, Paris-Bruxelles, Flammarion-Versa, 1992.

⁶³ Ceux de Carrière, par exemple, *A Marthe Verhaeren*, lettre du 26.10.1889, p. 99.

⁶⁴ *Le salon de 1884*, JB, 15.8.1884, p. 472—487, cit. p. 481.

d'inspiration bien plus que de combinaison⁶⁵. Certes, est-il permis de l'analyser, de la choisir, de l'aménager sur la toile, mais le point de départ des plus subtils arrangements est le résultat presque toujours d'une surprise enthousiaste des yeux. Les abondants et les exubérants imposent la couleur; les réfléchis et les synthétiques s'attaquent surtout au dessin⁶⁶.

Ce texte, comme d'autres contemporains, est bien caractéristique de l'ambiguïté de l'attitude que la fin de siècle adopte devant ce qu'elle perçoit comme une complication croissante de la vie émotive et sensitive de l'individu à l'âge industriel. Faut-il voir dans la „nervosité“ de l'homme moderne, dans la complexité de ses sensations un facteur de décadence et de dissolution? Certains l'affirment. Pour d'autres, ou les mêmes, cette acuité nouvelle de la perception, il faut la mettre à profit, en maîtriser l'intensité, la diriger afin que l'homme moderne retrouve par la sensation cet accès immédiat au monde que la civilisation industrielle risque de lui faire perdre. Certain d'avoir saisi intuitivement, au moment même où les hommes de science s'emploient à les formuler systématiquement, les lois auxquelles obéit la perception des lignes et des couleurs, van de Velde se réjouit aussi de voir la nature s'animer sous le regard de l'homme moderne de tons toujours plus intenses: „Les jardins publics sont d'un vert plus profond et les parterres en fleurs ont des couleurs plus éclatantes. Sur le sable jaune des allées, nous avons découvert le violet des ombres⁶⁷.“ Et l'intérieur Art Nouveau, tel que van de Velde le conçoit, devrait jouer subtilement de cette action à la fois stimulante et rassurante des lignes et des couleurs.

Chez Verhaeren, même ambiguïté. La complexité croissante de la sensation chez les modernes est-elle un symptôme de „décadence“? On pourrait le croire lorsque, dans la seconde moitié des années 1880, Verhaeren évoque Baudelaire cultivant son hystérie⁶⁸ (tout comme lui-même voudrait *Se torturer savamment*⁶⁹):

Baudelaire s'attache à noter les sensations exceptionnelles, les nuances insoupçonnées, il révèle, comme dit admirablement J.-K. Huysmans, la psychologie morbide de l'esprit qui arrive à l'octobre de ses sensations⁷⁰.

⁶⁵ Dans son *Ensor* de 1904, Verhaeren opposera de même Manet à Ensor: le premier compose „selon des recettes connues“, le second est peintre de l'instinct, de la richesse prodiguée (SA, p. 290—291).

⁶⁶ AM, 12.9.86, SA, p. 226.

⁶⁷ *Essays*, Leipzig, 1910, p. 37. „Mais je crois avoir besoin d'admettre une évolution de la sensibilité art(istique) parce que sinon je ne peux m'expliquer que nous percevions d'autres [Rythmes] de lignes et de couleurs que nos ancêtres“ (lettre inédite de Van de Velde à Kessler, 3 janvier 1901).

⁶⁸ AM, 3.7.1887, Imp., III, p. 17.

⁶⁹ C'est la titre de l'oeuvre de longue haleine à laquelle Verhaeren déclare travailler patiemment dans une lettre à Ghil de janvier 1887. Voir la lecture schopenhauerienne de la „trilogie noire“ que Christian Berg a proposée notamment dans Emile Verhaeren, *Les Villages illusaires*, précédés de *Poèmes en prose* et de la *Trilogie noire* (extraits), Bruxelles, 1985, p. 169—200.

⁷⁰ AM, 3.7. 1887, Imp., III, p. 17.

Mais en même temps, la sensation, pour Verhaeren, lorsqu'elle s'impose dans toute sa fraîcheur et son immédiateté, peut „transporter“ le sujet, le régénérer en le mettant à l'unisson avec le monde. Dès 1884, en même temps que sur sa subtilité, c'est sur la violence et l'immédiateté de „l'impression“ reçue par le peintre et transmise au public que Verhaeren insiste: „l'impression forte et nette, reçue subitement, à bout portant“⁷¹, „l'impression reçue par l'artiste à bout portant et jetée vibrante et toute chaude de sa traversée par le cerveau et le cœur sur la toile“⁷².

Devenu plus attentif à la subtilité de ses sensations, l'homme moderne découvrirait par là-même en lui la possibilité de renouer avec l'innocence et la santé prêtées aux „primitifs“, l'évolution prenant dès lors pour lui le caractère d'une révolution, au sens premier de retour à l'origine. C'est ainsi que Laforgue, encore une fois, comprenait l'impressionnisme, Laforgue le poète „naïf, doux, primitif et simple“ sous „son air mortellement moqueur“⁷³, dont Verhaeren se dit très proche dans ces années — „nous nous mirons réciproquement dans nos vers“⁷⁴. Pour Laforgue, le raffinement suprême doit conduire à poser sur le monde le regard de „l'homme préhistorique“⁷⁵, à renouer avec l'innocence, la primitivité d'un „œil naturel (ou raffiné puisque, pour cet organe, avant d'aller, il faut redevenir primitif en se débarrassant des illusions tactiles)“⁷⁶ — illusions tactiles qui, dira Verhaeren, ont justement fait le prestige trompeur de la ligne⁷⁷. C'est l'un des grands mythes de la théorie esthétique du XIX^e siècle, depuis Ruskin, que Verhaeren rejoint ainsi: celui de l'„innocence du regard“, que devrait retrouver en deçà de tout acquis culturel et de tout appareil conceptuel le peintre, et avec lui, le critique ou l'esthète⁷⁸. Et pour Ruskin déjà, ce qui se révèle à ce regard innocent, non prévenu, ce seraient de simples taches de couleurs, les lignes relevant d'une élaboration après-coup, d'une construction.

Un peintre de la couleur: Ensor. Verhaeren s'écartera peu de cette vision de l'évolution de l'art, ne cessant de mettre la couleur et la lumière au-dessus de la ligne. Dans son *Ensor*, il présentera encore l'histoire de la peinture au XIX^e siècle comme celle d'une émancipation progressive de la couleur — dans le but de retrouver „les couleurs vierges, primitives, intactes [...] La virginité totale du ton devint un objet de

⁷¹ JB, 15.2.1884, p. 196.

⁷² JB, 15.8.1884, p. 478—487.

⁷³ AM, 25.1.1891, Imp., III, p. 161.

⁷⁴ Lettre à Georges Knopff du 24 juin 1886 (Mabille de Poncheville, „Vie“, p. 136).

⁷⁵ Lettre à Klinger, in *Lettres*, t. II (1883—1887), Paris, 1925. Cf. Jules Laforgue, *Textes de critique d'art*, éd. Mireille Dottin, Lille, 1988, p. 19, 27 et 170.

⁷⁶ *Textes de critique d'art*, op. cit., p. 170.

⁷⁷ Cf. *Ensor*, SA, p. 252—253.

⁷⁸ *The Elements of Drawing* (1856) Cf. Gombrich, *L'Art et l'illusion*, Paris, 1971, pp. 368—370 et Max Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, Munich., 1987.

conquête⁷⁹. Cette émancipation se serait accomplie en plusieurs temps: Turner et les impressionnistes, tout d'abord ne se fient qu'à la subtilité de l'oeil, à l'instinct, les néo-impressionnistes ensuite appellent la science à la rescousse pour aiguïser la perception des couleurs, Ensor, enfin, accompagne et prolonge la quête du néo-impressionnisme, tout en s'opposant à elle par un nouveau retour à l'instinct.

Le type même du peintre de la couleur, c'est en effet pour Verhaeren James Ensor, un peintre dont il aime très vite la couleur, précisé-ment, bien plus que les sujets, qui tout d'abord le laissent perplexe. Ensor, écrit-il en 1884, lors du premier salon des XX, pourrait être „le plus stupéfiant impressionniste qui soit“: „s'il équilibrerait comme Vogels“, s'il n'était „aveuglé quelquefois dans le choix de ses sujets⁸⁰“. En 1886: „C'est surtout chez Ensor, le plus en marge des XX, que les tendances nouvelles se font jour. Personne autant que lui ne fait vivre la couleur⁸¹.“ Mais Verhaeren dénonce en 1889 le „fantastique puéril“, les „épinalleries“ des peintures qu'Ensor expose aux XX⁸².

Entre le dessin et la couleur, „il faut choisir. Ensor a choisi la couleur ou plutôt la lumière⁸³“, tranche Verhaeren dans sa monographie de 1908: la lumière, c'est-à-dire ce principe unique qui triomphe de l'opposition du dessin et de la ligne, mais dont l'action s'épanouit surtout dans la couleur. La lumière et la couleur ont représenté dans le destin d'Ensor l'élément rédempteur, réconciliateur, s'il est vrai que le peintre a vécu d'une „vie double“, partagée entre „le monde de la démence“ auquel appartiennent les fantoches qui font le sujet de ses toiles et une lucidité qu'il ne recouvrait „qu'à l'heure où il s'asseyait devant sa toile et choisissait ses couleurs et harmonisait ses tons⁸⁴.“ Une toile comme le *Portrait du peintre entouré de masques* (1899), condense cette contradiction entre le sujet et la peinture proprement dite, entre le dessin comme mimésis terrifiante et la couleur comme fantaisie rédemptrice:

L'oeuvre est haute en couleur, toute la palette ardente et sonore est employée; la joie s'affiche; on songe à un triomphe et pourtant que de cris poignants, que de violence et de fureur ces faces impassibles n'expriment-elles pas? [...] Lorsqu'Ensor introduisit en sa peinture un tel peuple étrange et tragique de masques, peut-être ignorait-il lui-même qu'à un certain moment ils lui fausseraient à tel point la notion du réel qu'il ne verrait plus qu'eux de vraiment vivants sous le soleil et qu'un jour il prendrait place parmi leur multitude [...]⁸⁵

De même:

A ne juger que la plastique et la forme, l'oeuvre [*L'Entrée du Christ à Bruxelles*] fourmille de défauts, mais la couleur en est triomphante. Les bleus, les rouges, les verts, soit juxtaposés, soit divisés entre eux

⁷⁹ James Ensor (1908), SA, p. 259.

⁸⁰ JB, 15.2.1884, p. 197—198.

⁸¹ JB, V, mars 1886, p. 186.

⁸² *L'Entrée du Christ à Bruxelles* en 1889, Adam et Eve chassés du Paradis terrestre, Les masques (AM, 24.2.89).

⁸³ SA, p. 263.

⁸⁴ SA, p. 264—265.

⁸⁵ SA, p. 266—267.

par des blancs larges, sonnent comme une charge de tons et leur bariolage audacieux, parfois brutal, impressionne la rétine lyriquement⁸⁶.

De la primauté de la lumière et de la couleur, résulte aussi, on l'a vu, la continuité caractéristique de l'espace suggéré par la peinture: les contours des objets perdent de leur précision, l'étagement des plans importe moins que la continuité de la surface peinte. Cet effacement des limites a pu troubler Verhaeren — en 1882, il reproche à Ensor ses „toiles où le fond empiète sur les premiers plans, où il y a une glissade d'êtres et de choses confondus⁸⁷“ — mais il prendra pour lui, verrons-nous, un sens nouveau et une valeur salvatrice, à mesure que se préciseront ses convictions monistes et panthéistes. Toute coupure, tout hiatus tendant à disparaître de l'espace de ses toiles, un artiste comme Ensor sera surtout sensible aux „inter-influences“, comme dit Verhaeren dans son *Ensor*⁸⁸. Dans *Chinoiseries* (1883), „rien n'est séparé soit du fond, „soit de l'objet voisin“. Car chez les peintres de la couleur, c'est la „joie de voir le monde entier s'épanouir dans la réelle et mouvante lumière qui suscite [...] le désir et bientôt l'art de peindre⁸⁹“. Détaché des systèmes et des concepts, plus impulsif que le peintre de la ligne, le peintre de la couleur, affirme plus immédiatement son individualité, mais peut aussi suggérer l'effacement de l'individuation douloureuse dans la continuité du monde (c'est là, verrons-nous, un autre paradoxe de la subjectivité géniale selon Verhaeren)*.

Abréviations

AC: „Art et Critique“.

AM: „L'Art moderne“.

Imp. I, II et III: *Impressions*, première, deuxième et troisième séries, Paris, 1926, 1927 et 1928.

JBXL: „Journal de Bruxelles“.

JBAL: „Journal des Beaux-Arts et de Littérature“.

MF: „Mercure de France“.

MP: Emile Verhaeren, *Les Meilleures Pages*, éd. Lucien Christophe, Bruxelles 1955.

N: „La Nation“.

NB: „Le National belge“.

PB: „La Revue Blanche“.

PB: „Pages belges“, éd. André Fontaine, Bruxelles, 1926.

RI: „La Revue indépendante“.

SA: Emile Verhaeren, *Sensations d'art*, éd. François-Marie Deyrolle, Paris, Séguier, 1989. Avec ses imprécisions et ses coquilles, c'est la seule anthologie actuellement disponible en librairie et il y renvoie pour la facilité du lecteur, après avoir vérifié le texte dans les publications originales.

Sensations: Emile Verhaeren, *Sensations*, éd. André Fontaine, Paris, 1927.

SN: „La Société nouvelle“.

VM: „La Vie moderne“.

⁸⁶ James Ensor, SA, p. 260: le trait satirique vient compléter, en tant qu'„élément expressif“, l'action de la couleur pour que „l'ensemble donne une âpre, farouche sensation de vie“.

⁸⁷ AM, 28.5.82.

⁸⁸ SA, p. 251; Seurat restitue lui aussi „les réactions et les inter-influences des choses“ (SN, avril 1891, SA, p. 217). Dans la plaquette qui fit sa réputation — *Les impressionnistes en 1886* — Fénéon écrivait: „dès le début, les peintres impressionnistes (...) avaient vu les objets solidaires les uns des autres, sans autonomie chromatique, participant des moeurs lumineuses de leurs voisins.“

⁸⁹ SA, p. 251—252. A propos de *L'Inondation* de Claude Monet, Verhaeren écrit par exemple: „L'ensemble reste, et ceci est miraculeux, d'une harmonie de tons parfaite. Sous prétexte d'impression saisissante et violente à produire, aucune déchirure ne se fait dans l'accord profond des couleurs“ (AM, 17.3.1901, p. 83).

* Dans une seconde partie, j'étudierai la façon Verhaeren utilise dans ses articles de critique d'art les notions de symbolisme et de néo-impressionnisme ainsi que la place qu'occupe dans ces textes les thèmes du génie et de „l'art social“.

„LA PERSPECTIVE AMOUREUSE“ OU LES MÉTAMORPHOSES DU REGARD

JACQUES GENINASCA*

Dans un texte qui date probablement des années 40 Magritte explicite ainsi le rapport, poétique, qui lie titre et tableau, dans le cas de „La Perspective amoureuse“ (1935):

C'est dans l'amour que l'on découvre les plus grandes perspectives. Ici on a suggéré le plus grand sentiment de profondeur en supprimant une partie d'un battant de porte qui cachait un paysage composé d'objets connus (arbres, ciel) et un objet mystérieux (le grelot de métal posé sur la terrasse)¹.

L'intérêt d'une telle description tient à ceci qu'elle rattache l'effet à produire sur le spectateur (éveiller en lui „le plus grand sentiment de profondeur“) à l'accomplissement d'un acte délibéré: donner à voir, ouvrir une perspective nouvelle „en supprimant une partie d'un battant de porte“.

Inscrits dans des expressions parallèles (de ce fait, sémantiquement équivalentes), les termes „perspectives“ et „profondeur“ y fonctionnent à la manière de connecteurs d'isotopies. Conformément au double emploi qu'on en peut faire dans la langue, ils renvoient simultanément à une technique et à une saisie, à une topologie et à un état subjectif, à l'espace représenté et au sentiment qu'on vise à inspirer au lecteur du tableau.

Relation entre ce que donne à voir la tableau et les états d'un sujet que le titre — poétiquement lu — avait à lui seul pouvoir de suggérer. Déterminé par le qualificatif „amoureuse“, à l'intérieur d'un énoncé référé à un tableau, le mot „perspective“ ne pouvait manquer, en effet, de se charger de deux valeurs („sens propre“ et „sens figuré“, selon la terminologie en usage dans les dictionnaires), mettant ainsi en évidence une propriété essentielle de la peinture, de toute oeuvre d'art, d'établir une corrélation entre le perçu et le senti, entre un texte (poétique, pictural ou musical) et un sujet. En l'absence de toute figure anthropomorphe, le qualificatif „amoureuse“, pour sa part, ne pouvait concerner aucune histoire d'amour, réalisée ou virtuelle. Tout au plus suggère-t-il de rapprocher, pour les comparer, le sentiment vécu d'une expérience amoureuse et le plaisir esthétique actualisé par la „juste“ contemplation du tableau. „La Perspective amoureuse“ — titre ou tableau, peu importe — définit la visée, ou le sens, de la perspective propre à une manière de peindre.

Dans la mesure où il renvoie à l'espace représenté sur la toile, le mot „perspective“ ne se limite pas à désigner la technique de représentation de l'espace, le moyen du trompe-l'oeil dont la généralisation, dans la peinture occidentale, remonte, on le sait, au XV^{ème} siècle italien. Il

* Université de Zürich

¹ René Magritte, *Écrits complets*, Flammarion, 1979, „(Sur les titres)“, p. 260.

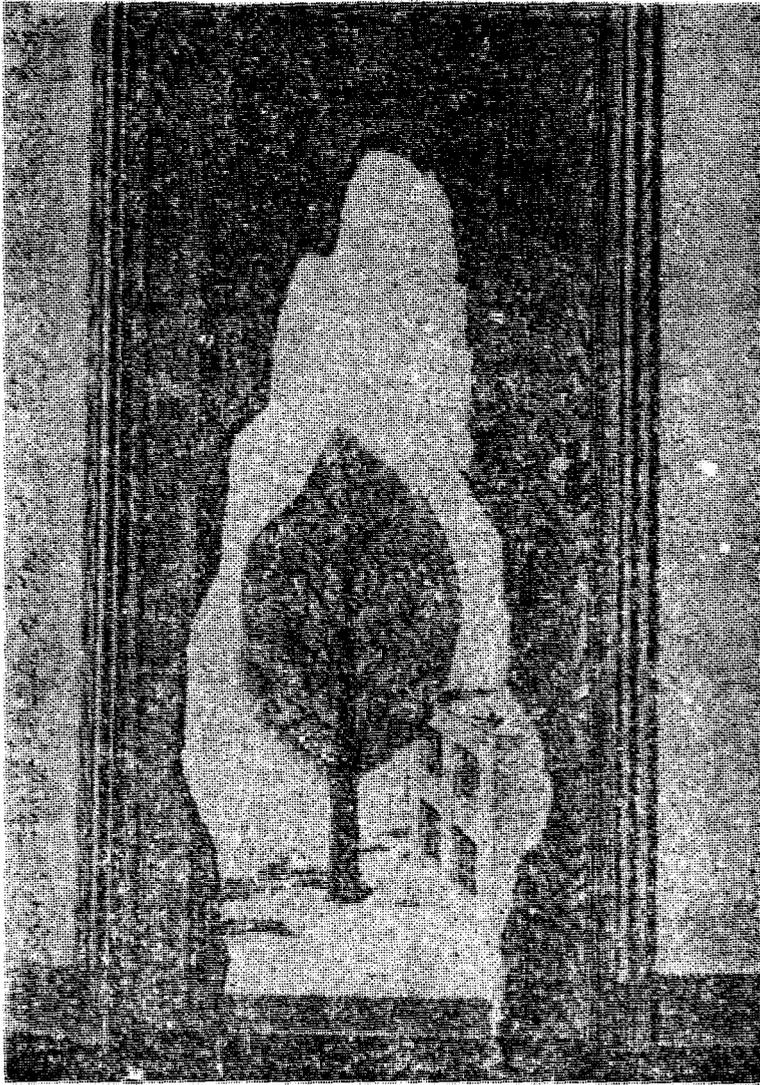


Fig. 1 — René Magritte: La „Perspective amoureuse” (1935)

appartient au trou pratiqué dans un battant de porte de révéler au regard la possibilité d'une profondeur nouvelle — étrangère à la troisième dimension, que simule la fuite convergente des lames du parquet de l'espace représenté qui l'englobe. Le geste qui pratique une ouverture *irrégulière* (du fait de son dessin et parce qu'elle est contraire au bon ordre des choses qui veut qu'une porte soit ouverte ou fermée) inscrit sur la toile une *perspective* qui ne doit rien aux lois de la perspective.

Ce n'est certes pas la même chose — et non seulement d'un point de vue pragmatique — d'ouvrir une porte ou de la percer d'un trou. Re-situons la porte dont l'image — brèche comprise — occupe tout l'espace de la toile dans l'encyclopédie des années 30. Elle ne peut donner que sur un second espace intérieur, semblable au premier, relevant d'une même forme de spatialité et occupé par des objets tout aussi réels, „objectifs“, ou reconnaissables et dénommables, que les lames du parquet, la plinthe, le chambranle, le battant, la poignée. L'image en trompe-l'oeil de cet espace conserverait les traits constitutifs de l'espace „réel“ de référence que le tableau, en son premier plan, feint de prolonger, salon ou salle de musée d'où un spectateur — amateur d'art ou observateur distrait — regarde „La Perspective amoureuse“. Il en va autrement du paysage que „cachait“ le battant intact de la porte: on y voit se côtoyer, dans un espace apte à déjouer les habitudes perceptives d'un esprit enfermé dans les certitudes du trompe-l'oeil, un objet imaginaire (l'arbre-feuille), un objet mystérieux (le grelot de métal) et, plus loin encore, des espaces-objets (la mer et le ciel).

La porte fermée (la version „réaliste“ qu'en donne le tableau) fait moins obstacle, avant qu'on ne lui échappe par une issue imprévue, au regard qu'elle n'empêche de changer de saisie, ou de point de vue. Le battant de la porte, nous le savons désormais, ne cachait pas tant une autre pièce, un paysage, qu'un autre rapport au monde et à ses figures, une autre spatialité, ou encore une autre manière de peindre.

L'acte par lequel le peintre fait de la porte une porte trouée, prélude à l'installation d'une autre forme de spatialité, amorce le mouvement qui va produire une perspective, perspective des *espaces* (et non de l'espace), dont nous aurons à comprendre en quoi elle mérite d'être dite „amoureuse“.

Les figures de la limite, trou et écran. Magritte a décrit, en 1937, l'invention de cet objet imprévu qu'est la porte trouée, et il s'est expliqué sur le sens général que celui-ci est supposé manifester:

„Occupons-nous maintenant du battant de la porte: celui-ci peut s'ouvrir sur un paysage vu à l'envers ou bien le paysage peut être peint sur le battant. Mais essayons quelque chose de moins gratuit: à côté du battant de la porte, faisons un trou dans le mur, trou qui est aussi une issue, une porte. Perfectionnons encore cette rencontre en réduisant les deux objets à un seul: le trou se place tout naturellement dans le battant de la porte. Et par ce trou nous verrons l'obscurité; cette dernière image paraît à nouveau s'enrichir si on éclaire la chose invisible cachée par l'obscurité car notre regard veut toujours aller plus loin et voir enfin l'objet, la raison de notre existence.²“

Le battant de porte où une ouverture donne à voir ce qui jusque là était invisible, parce que, peut-être, jamais vu, conjugue deux „objets“ (ou „figures“) distincts, l'écran et le trou. D'une certaine manière toute toile de Magritte est une sorte d'écran troué, à la manière de cette fenêtre brisée qui, du fait de sa brisure, suggère une saisie autre du

² *Ibidem*, (Conférence de Londres, février 1937), p. 99.

même paysage³. L'on ne saurait accorder trop d'importance à la récurrence de motifs tels que le rideau, le rebord de fenêtre, la plage qui, s'agissant de mettre en perspective la mer et le ciel, à la limite des terres, remplit le même office que le bord du rideau ou le rebord de la fenêtre, ou encore tel cache, simple écran aux formes „arbitraires“, sans référent. Le jeu des écrans prend des formes multiples, plus ou moins complexes et subtiles. Evoquons quelques souvenirs: intitulée „La Nuit“ (vers 1950) cette toile où se répondent, complémentaires, la façade noire percée de fenêtres éclairées et la découpe d'une tête coiffée d'un chapeau melon sur le ciel illuminé des lueurs du couchant, ces silhouettes de personnages vus de dos qui accueillent en les incluant un paysage ou quelque boticellienne *Primavera*⁴, les effets surprenants enfin qui confèrent la consistance du plein à l'effet d'une transparence inattendue, dans „Le Blanc-Seing“ (1965).

„Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui“⁵: tout objet ne serait-il pas, en définitive, un écran, dissimulant l'invisible qu'il produit du fait même de son existence? Quelles que soient les figures chargées de les actualiser, écrans et trous renvoient à la catégorie topologique de la limite, dont ils manifestent les fonctions complémentaires et inverses, assurer ou empêcher le passage entre les espaces qu'ils définissent. Dans l'ordre du visuel, l'écran empêche de voir, il cache, le trou, permet de voir le caché, il révèle l'invisible, l'inattendu, le merveilleux ou le mystérieux.

Une perspective à trois termes. Dans „La Perspective amoureuse“, porte, chambranle, paroi sont représentés de face. Ils s'inscrivent dans un plan qui coïncide avec celui de la toile — idéalement orthogonale par rapport au regard qui s'y concentre. Ne serait-ce pas que tout tableau fonctionne à la manière d'un écran qui donnerait à voir?

La surface de la toile détermine, en effet, sur l'axe de la prospectivité, deux espaces, l'espace à trois dimensions qui la contient et l'espace représenté que, devenue tableau, elle produit. L'espace représenté se scinde à son tour, nous l'avons vu, par la vertu d'un trou, en deux espaces: en deçà de la paroi, un espace d'ici (espace A) dont l'image occupe la surface peinte qui sert de cadre à une échappée imprévue et, au-delà du seuil, un espace d'ailleurs (espace B).

³ „La Clef des champs“.

⁴ „Le Bouquet tout fait“.

⁵ Proposition qui introduit l'image d'un mur de briques in *Révolution surréaliste* n° 12, 15 déc. 1929, p. 32—33, reproduit in *Écrits complets*, „Les mots et les images“, p. 60.

Signalons, par ailleurs l'importance des motifs de l'écran et le l'ouverture dans le projet de film „L'idée fixe“ où se multiplient, de scène en scène, en alternance, mur, porte, paroi et ouverture irrégulière, crevasse, fenêtre sans rideaux, une autre ouverture, voire „l'ouverture de la paroi“, *ibidem*, p. 66 sq, plus particulièrement p. 68.

„La Réponse imprévue“ (toile exposée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles) met en scène le même motif de la porte-trou. Tableau moins complexe, et sémantiquement moins riche que le nôtre, en ce sens qu'il ne dessine pas le paysage de la „nuit“, qu'il n'y a ici qu'une source lumineuse située dans l'ici, et un seul point de fuite.

De ces trois espaces que deux limites — celle de la toile et celle de la porte percée — suffisent à installer, l'espace A occupe une position intermédiaire: premier des espaces représentés, il se donne à lire comme la continuation de l'espace „réel“ de référence et il se définit par opposition à l'espace B, non réductible, pour sa part, aux canons de l'esthétique quotidienne de „l'homme de la rue“⁶.

Ce dispositif topologique et les relations de similitude et de dissimilitude qui spécifient la nature des espaces jusqu'ici reconnus exercent une action démystificatrice relativement à l'illusion d'une saisie „objective“ — indépendante du sujet et des conditions de perception — du monde. Ils affichent ironiquement, en vue de les dénoncer, les subterfuges du trompe-l'oeil. A quoi servirait sinon la mise en scène d'une continuité impossible entre l'espace „réel“, à trois dimensions, et l'espace représenté sur la surface d'une toile? La décision d'installer un trou dans le battant de la porte a valeur d'événement: en même temps qu'elle assure l'échappée du regard, elle en transforme la saisie. Changeant la nature de la relation qui unit le sujet et le perçu, elle marque le passage d'un type de spatialité et d'esthétique à un autre. Le lecteur du tableau doit se dépouiller de l'esthétique du trompe-l'oeil, cesser d'être l'homme de la rue, le représentant du Discours social, pour accéder à l'esthétique que le tableau est à même de poser.

On ne dira plus désormais que la porte cachait un paysage, expression qui peut prêter à malentendu, mais bien qu'un type de représentation, la représentation en trompe-l'oeil de l'esthétique courante, celle qui correspond à l'attente du lecteur du tableau, empêchait d'en percevoir d'autres.

„La Perspective amoureuse“ recèle une efficacité „philosophique“ redoutable. Elle transcrit dans le registre des évidences vécues l'idée du statut mental de toute perception, de toute représentation. Il n'est pas de saisie du monde indépendante du point de vue et de la compétence du sujet qui en est le lieu. S'impose ainsi le sentiment de la distance invisible qui sépare nécessairement le sujet de l'objet du regard.

Distance à vrai dire insupportable et douloureuse, que peintres et poètes s'emploient à réduire pour retrouver, dans une sorte d'extase esthétique, le bonheur renouvelé de la participation au monde.

Il faut, à cet effet, changer la saisie, la nature du sujet et celle du perçu. Il appartiendra, nous le verrons, à la perspective propre au paysage mis en scène l'espace d'une trouée, de nous donner à lire le récit de l'installation d'un sujet de la saisie amoureuse — ou esthétique — du monde.

Une ouverture „fantastique“. Inclus dans l'espace-limite d'un battant de porte, sans justification au plan de l'énoncé, où le lecteur du tableau cherche en vain à en expliquer la présence, le trou possède toutes les propriétés d'un objet fantastique, il déconcerte et il inquiète. Dessinée avec la précision d'un réalisme méticuleux (son profil fait alterner zones

⁶ L'expression est empruntée à l'important texte théorique de René Magritte, „Peinture objective et peinture „impressionniste““ reproduit in *Ecrits complets*, p. 181—83.

d'ombre et de lumière conformément au vraisemblable qui régit l'espace quotidien), la brèche ainsi pratiquée semble en mesure de déjouer toute tentative de lui assigner une cause. La porte n'a pas été forcée: les arêtes de la trouée ne présentent aucun éclat. Inutile d'invoquer l'irruption de quelque superman passe-muraille: l'„ouverture irrégulière“ ne rappelle qu'approximativement une silhouette anthropomorphe! . . .

Dépourvue de valeur pratique, inexplicable au plan de l'énoncé, l'ouverture irrégulière pratiquée dans la porte n'a de raison d'être que sémantique. Elle fait référence à l'instance d'énonciation présupposée qui assure la régie des débrayages, l'organisation des espaces du texte pictural et leur intégration à l'intérieur de la totalité signifiante du tableau. Présence irréfutable et inattendue, elle échappe au principe de causalité propre à l'espace „objectif“. Elle est bien faite pour surprendre et provoquer le trouble qui prélude aux peurs viscérales, au vertige panique qu'on éprouve quand se trouvent mis en échec le savoir et le croire qui fondent notre être au monde, le sentiment de la réalité des choses et celui de notre identité.

Inutile alors de résister ou de s'accrocher à ce qui paraissait définitivement acquis. Il n'est alors de salut que dans le renoncement aux certitudes les plus chères. Le moment est venu de quitter l'espace où l'on s'était cantonné, à l'abri, croyait-on, de toute surprise, et d'affronter le risque de l'inconnu pour aller au-devant de ce qui n'a pas encore statut de „vérité“.

A la dérision ironique d'un premier plan qui affichait une continuité postulée, jamais remise en question, souhaitée mais impossible à assumer, succède la menace d'une présence fantastique. Il n'est qu'à continuer, il faut aller *au-delà*, conformément au projet secret de la stratégie persuasive déployée pour nous inciter à franchir les étapes du parcours qui nous fera préférer aux certitudes positives de l'homme de la rue le plaisir d'une communion amoureuse.

Une perspective sans perspective. Le spectacle qui occupe la surface enlevée au battant de la porte est celui d'un paysage, dont la spatialité n'est pas tributaire des contraintes du trompe-l'oeil.

Les objets reconnaissables à l'avant-scène de la plage, l'arbre et la maison, mobilisent, l'un et l'autre, quoique de manière différente, les trois axes de la verticalité, de la latéralité et de la perspectivité. Représenté comme une feuille vue de face, l'arbre sort des limites du plan qu'il définit: la surface de la „feuille“ se replie, en effet, symétriquement, à droite en bas, au contact de la maison, vers l'„arrière“, à gauche en haut, sous l'effet sans doute de son propre poids, vers l'„avant“. Idéalement soumise aux lois de la perspective, la maison inscrite dans la forme géométrique du cube dont la présence suffit à installer un réseau de points de fuite, semble inversement ne faire appel aux moyens de la perspective que pour en prévenir l'usage: elle se présente légèrement d'angle à l'observateur supposé et la seule ligne de base entièrement visible s'oriente, du fait de l'enfoncement de l'édifice dans le terrain en pente, à contre-sens de toute ligne de fuite.

Un tel dispositif assigne à la perspective qu'il n'ignore pas une fone-

tion purement locale, sans rapport avec les exigences d'une représentation en trompe-l'oeil. Le rappel localisé sur l'objet maison des conventions qui assurent la construction d'un espace conforme aux exigences du trompe-l'oeil, n'est pas dépourvu d'humour. Il a vocation de provoquer le lecteur du tableau. Sollicitant un regard docile aux exigences d'une représentation „objective“, il semble imaginé à plaisir pour en contrecarrer, jusqu'à les rendre impossibles, les constructions dont il est coutumier.

Rapprochées au point de se toucher, l'arbre et la maison, la figure naturelle (ou merveilleuse, du moment que, dans ce cas, une feuille tient lieu de feuillage) et l'artefact constituent un couple de figures rigoureusement complémentaires. Encore faut-il, pour s'en aviser, quitter le niveau d'une *saisie molaire* (qui s'attache aux figures et aux configurations, pour les articuler en fonction d'une relation métonymique d'inclusion, d'antériorité ou de causalité) pour accéder au niveau plus abstrait d'une *saisie sémantique* (qui assure la possibilité d'une organisation métaphorique du monde et des discours) dont les objets sont les catégories et les structures sémantiques et syntaxiques du contenu⁷.

On observera en effet comment ces figures forment couple par rapport (a) à leur inscription dans l'espace de la toile (cadrage), (b) à l'espace *ailleurs* représenté ainsi que relativement aux catégories (c) eidétique et (d) chromatique de la perception visuelle:

arbre-feuille

(a) vue totale,
position centrale
vue de face
(b) bidimensionnel
lecture ascendante
(s'élève de la terre vers le ciel)
(c) image curviligne et symétrique
(d) vert pâle

maison-cube

vue partielle;
position périphérique
vue légèrement oblique
tridimensionnel
lecture descendante
(s'enfonce dans le terrain)
image rectiligne et dissymétrique
rouge clair

A l'impossibilité d'assujettir l'ensemble de l'espace représenté aux points de fuite qui en régiraient l'organisation, s'ajoute la pluralité des sources de lumières responsables du jeu des ombres portées. Celles de l'arbre et du grelot présupposent une orientation prospective de la lumière (de gauche à droite et de haut en bas s'éloignant de l'observateur situé dans l'espace de référence *ici*), à l'opposé de l'orientation rétrospective, des rayons qui dessinent sur le parquet de l'espace A, la trace du jour venu de l'espace *ailleurs*. Les ombres portées des moulures, de la plinthe, du chambranle et de la porte, comme celle de la poignée, présupposent une troisième source de lumière, située quelque part en deca de la porte, à gauche en haut. On n'observe aucune interférence entre les ombres portées imputables aux diverses sources de lumière.

⁷ Pour une définition des concepts de saisie, voir Jacques Geninasca, „L'énumération: un problème de sémiotique discursive“, in *Romania ingeniosa*. (G. Lüdi, H. Stricker, J. Wüest eds.), Mélanges offerts à G. Hilty à l'occasion de son 60e anniversaire, Bern/Frankfurt am Main/New York/Paris, Peter Lang, 1987, p. 467—19.

Le lecteur du tableau qui ne se sentirait pas trop désorienté d'être ainsi libéré des contraintes de la représentation en trompe-l'oeil est supposé éprouver le bonheur qui s'attache à la découverte d'objets conformes aux régularités inventives de l'imaginaire (l'arbre-feuille) et animé de la curiosité qu'éveille la vue d'objets mystérieux (le grelot sur la terrasse). Le voici donc à la fois participant de l'espace modalisant de cette plage et orienté déjà vers un nouvel ailleurs.

La partition de l'espace B en sous-espaces. Situé au centre de la toile, l'arbre-feuille proposé, à l'intérieur de l'espace ailleurs, la version transformée de la porte trouée qui lui sert de cadre. Un couplage eidétique et fonctionnel relie de toute évidence ces deux figures centrales: l'arbre-feuille réitéré, dans l'espace B, tout en l'assouplissant, le caractère symétrique de la porte et le tracé sinueux de l'ouverture irrégulière.

Objet merveilleux, l'arbre-feuille possède la propriété des objets imaginaires — utopiques — de concilier les contraires en sommant les termes complexes des catégories en jeu: plan prêt à s'incurver dans la troisième dimension, configuration à la fois conforme et étrangère au savoir sur l'arbre et sur la feuille, il superpose les images du tout et de la partie; masque et fenêtre, il confère une existence virtuelle aux portions de mer et de ciel qu'il recouvre. En même temps qu'il applique une seconde fois, à l'intérieur de l'espace B, l'opposition disjonctive de *l'ici* et de *l'ailleurs*, il relie, conformément à la vocation médiatrice que lui reconnaît Magritte, les espaces cosmiques de la terre, de la mer et du ciel⁸.

Mais si l'arbre est, à la manière de la toile et de la porte, un écran, il convient de lui attribuer le pouvoir de cacher, en les *faisant être*, non pas d'autres objets et un autre espace, mais des objets et un espace autres. Situés derrière l'arbre-feuille, au-delà, de la frontière de la plage (dont un banc de sable se prolonge dans l'espace d'„au-delà“ comme pour souligner, à la manière du rai de lumière venu de *l'ailleurs* qui s'introduit par la porte ouverte de l'espace *d'ici*, la continuité matérielle et l'interpénétrabilité des espaces, en dépit de leur essentielle différence), la mer et le ciel ne seraient-ils pas les figures d'un ailleurs de *l'ailleurs*?

En vertu de quelle différence l'espace et les objets situés là-bas s'opposent-ils à l'espace et aux objets de l'avant-scène de la plage? Mer et ciel engagent-ils un autre rapport à l'espace et au perçu, relèvent-ils d'un autre mode de la représentation, correspondent-ils à une autre manière de peindre, présupposent-ils une autre saisie et un regard transformé?

L'ailleurs de *l'ailleurs* ne met en scène aucune figure discrète, on n'y reconnaît aucune grandeur comparable à la porte, à la maison ou à

⁸ „Poussée de la terre vers le soleil. Un arbre est une image d'un certain bonheur. Pour percevoir cette image, nous devons être immobiles comme l'arbre. Quand nous sommes en mouvement, c'est l'arbre qui devient le spectateur. Il assiste également, sous les formes de chaise, de table, de porte, au spectacle plus ou moins agité de notre vie. L'arbre devenu cercueil, disparaît dans la terre. Et quand il se transforme en flamme, il s'évanouit dans l'air“. R. Magritte, *op. cit.*, p. 693. On aura remarqué comment ce texte situe porte et arbre, les deux premières figures-écrans de notre tableau, sur une même isotopie figurative.

l'arbre. Le ciel est „vide“, on ne retrouve pas, dans le tableau, les formes nuageuses qui s'y pressaient encore dans le dessin. La mer partage avec le ciel le statut d'espace-objet. Par définition profonde, elle ne donne à voir pourtant qu'une surface monochrome (d'un bleu très pâle qui répond aux jaunes insaturés de la plage) modulée certes par le dessin des vagues qui l'animent sans pour autant l'occuper, à la manière de l'arbre et de la maison que nul rapport de nécessité ne lie à l'espace-décor qui les accueille. Mer et vagues, le tout et la partie, entretiennent, au contraire, une relation, essentielle, de présupposition réciproque, qui rend possible la reconnaissance de l'objet mer et permet d'attribuer un nom à ces configurations perceptives, aux limites non définissables, que nous appelons „vagues“.

Au-delà de l'arbre, la distinction espace *vs* objet n'est plus pertinente. Les surfaces monochromes que nous identifions comme mer et ciel correspondent à des *espaces-objets*. La ligne d'horizon qui les sépare fonctionne à la manière des écrans planaires jusqu'ici reconnus, de la toile, de la porte trouée et de l'arbre-feuille. Elle marque le passage d'un mode de représentation et de saisie, d'un discours esthétique à un autre⁹.

Arrêtons-nous à la figure du dernier des espaces signifiés, le plus haut placé dans l'ouverture irrégulière de la porte. Le ciel n'a pas ici de figure propre. Il est d'abord une surface peinte, claire et brillante, zone lumineuse qui ne représente qu'elle-même. Au-dessus de l'horizon, il définit un rapport encore inédit au perçu, un autre mode de la signification. Rien, si ce n'est la place relative qu'elle occupe dans l'organisation générale des espaces représentés, ne permet de reconnaître, en effet, dans cette surface peinte — homogène, claire et brillante — que délimitent la mer et la partie supérieure du trou, l'objet dénommé „ciel“ : à la saisie du regard elle se présente comme une grandeur perceptive élémentaire, antérieure à l'existence même des figures du monde.

Le ciel fonctionne à son tour comme écran. Aussi nu que l'espace de la toile avant l'acte de peindre, le dernier espace-objet a ceci de particulier qu'il possède son propre *ailleurs*. Le ciel recèle une profondeur inédite, non représentable. Au terme du parcours que dessine la perspective orientée des espaces, la contemplation d'une surface vide, celle qu'aperçoit encore l'„homme de la rue“, fait éprouver à celui qui s'oublie dans la contemplation d'une lumière surgie en lui, le sentiment de la profondeur jamais vue du ciel, „le plus grand sentiment de profondeur“.

Le ciel accomplit ainsi la perspective amoureuse. Il permet au sujet d'une esthétique nouvelle de vivre l'expérience d'une parfaite correspondance du perçu et du senti, et d'exalter ainsi le sentiment du *réel*.

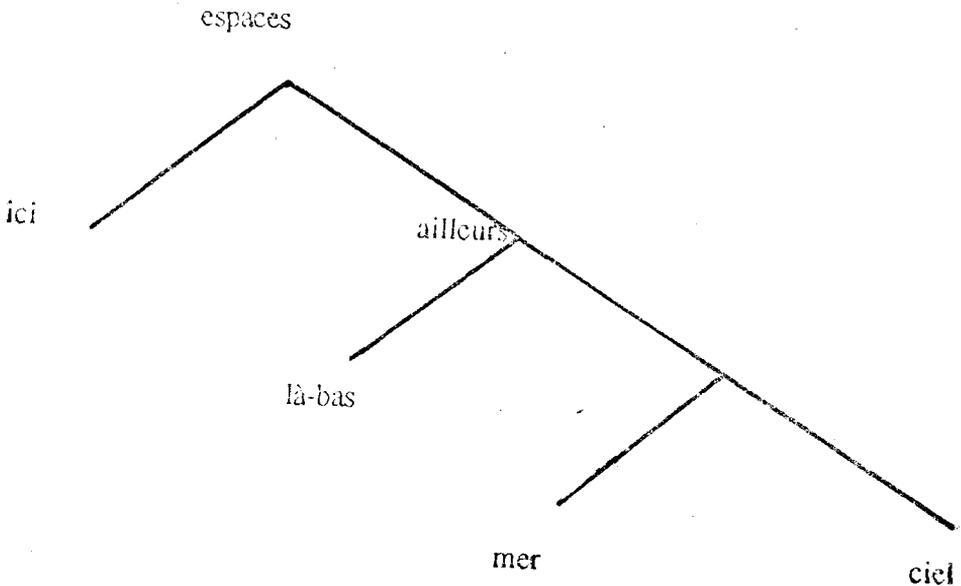
Perspective et perception. La perspective conçue pour suggérer „le plus grand sentiment de profondeur“ ne doit rien aux ressources de la perspective. Si, localement, elle met en oeuvre les régularités d'un réseau de points de fuite ou les effets de la profondeur atmosphérique et

⁹ Toute limite possède, en effet, une dimension de moins que les espaces qu'elle articule.

de l'éloignement, c'est pour signaler clairement qu'elle n'ignore ni les uns ni les autres et non pour leur subordonner la suite des quatre „espaces“ échelonnés sur l'axe d'une profondeur toute mentale.

Une fois la rupture consommée avec les conventions de la représentation objective, à l'intérieur du paysage dont une „ouverture irrégulière“ assure l'existence, les transformations du regard — le passage d'un type de saisie à un autre — semblent corrélatives, je ne l'ai pas encore assez souligné, d'une mise en perspective des paliers de profondeur de la perception visuelle¹⁰.

Il convient, pour s'en apercevoir, de réinterpréter la suite des espaces représentés par rapport à l'organisation qui les prend en charge. Des quatre termes du syntagme reconnu, échelonné sur l'axe vertical de la brèche, les trois derniers s'opposent au premier en fonction d'une relation d'inclusion, mais ils ne font sens, et le tableau ne constitue un tout de signification, qu'en vertu de la hiérarchie qui les ordonne de manière à satisfaire aux contraintes conjuguées de la comparabilité (on ne compare jamais que deux objets à la fois) et de l'intégration, conformément au schéma suivant:



¹⁰ „On admet rarement que les ordres sensoriels sont disposés en couches de profondeur, en une hiérarchie instituée en quelque sorte par la distance qui sépare le sujet de l'objet visé. Ainsi même dans le monde rationalisé de la visibilité, le plus superficiel des sens, on distingue des paliers échelonnés de l'eidétique, du chromatique et, en dernière instance de la lumière. Mais la „profondeur“ signifie surtout „intimité“. A. J. Greimas, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac; 1987, p. 73.

L'opposition paradigmatique des espaces A et B ne fait qu'actualiser une structure discursive à deux termes, en tous points comparables à la structure discursive élémentaire des discours littéraires. Espace d'*ici* et espace d'*ailleurs* entretiennent, en effet, une relation d'équivalence sémantique. Homologables avec les contenus inversé et posé — l'esthétique du trompe-l'oeil et l'esthétique de l'esthésie — ils entretiennent un double rapport de transformation (que l'on songe, par exemple, à la manière dont sont exploitées, de part et d'autre de la limite de la porte trouée, l'opposition *symétrie/asymétrie*, la catégorie *centralité/périphérie* ou *rectiligne/curviligne*) et d'incompatibilité (dans la mesure où ils mettent en scène deux modes de la représentation auxquels l'instance d'énonciation assigne des valeurs axiologiques contradictoires)¹¹.

La perspective amoureuse. A l'intérieur de B, la succession des sous-espaces organise en un syntagme unique la suite des états nécessaires à l'instauration du sujet du Discours esthétique posé (posé pour ainsi dire *a contrario*, par opposition au Discours de l'esthétique du trompe-l'oeil): à un état de rêverie imaginante, produisant des objets merveilleux ou mystérieux, succède une forme de contemplation rêveuse, au sein de laquelle données extéroceptives et proprioceptives correspondent aux plans de l'expression et du contenu d'une sémiotique „musicale“, ou „rythmique“¹². Le „plus grand sentiment de profondeur“ coïncide alors avec un suspens de la rêverie dont l'objet est désormais une grandeur perceptive élémentaire (non pas telle figure blanche ou lumineuse, mais la blancheur ou la lumière elles-mêmes, quel qu'en soit le support).

Voyons à présenter schématiquement la suite des quatre espaces constitutifs de notre „perspective“, afin de mettre en évidence les transformations corrélativement observables aux points de vue

- (1) de la spatialité,
- (2) de la perception considérée par rapport à ses deux composantes:
 - (2.1) les catégories organisées sur un axe de profondeur progressive,
 - (2.2) les grandeurs de nature diverse qu'elle constitue (figures du monde naturel, configurations ou grandeurs élémentaires).
- (3) des sujets correspondant aux différents „états“ de l'acteur en position de „lecteur“ du tableau.

Espace A. Espace de référence ou de l'énonciation énoncée. Il présente de manière „objective“, une configuration de l'espace quotidien qui occupe tout le champ de la toile, si ce n'est qu'une ouverture irrégulière donne sur un nouvel espace, l'espace d'*ailleurs*, B.

1. Espace du trompe-l'oeil, qui exploite le *moyen* de la perspective;

2.1. on y observe les contrastes les plus tranchés sur les trois dimensions de la perception visuelle, eidétique (à la symétrie de l'organisation rectiligne de la porte répond l'irrégularité curviligne du profil de

¹¹ Sur la structure discursive élémentaire voir J. Geninascà, „Sémiotique“, in M. Delcroix / F. Hallyn (éds.), *Méthodes du texte*. Introduction aux études littéraires, Paris/Gembloux, Duculot, 1987, p. 48—64.

¹² Contemplation rêveuse qui ne va pas sans rappeler la „rêverie abstraite et monotone“ du promeneur solitaire. Jean-Jacques Rousseau, *Rêveries d'un promeneur solitaire*, „Cinquième promenade“, Lille/Genève, Giard/Droz, 1948.

la brèche), chromatique et lumineuse (couleurs relativement saturées et ombres portées fortement marquées);

2.2. il convoque des figures et des configurations connues du monde naturel (porte, chambranle, paroi);

3. identifié avec un „homme de la rue“ assujetti aux certitudes positivistes d'une représentation „objective“, l'observateur supposé du tableau n'entretient pas de relation modalisée avec les objets représentés. La découverte d'une brèche insolite, aussi inattendue qu'inexplicable, a pour effet de l'arracher à son indifférence. Elle le surprend et l'inquiète en faisant peser sur lui la menace du „fantastique“.

Espace B. Sans pour autant ignorer les moyens de la perspective (maison-cube) et les effets de la perspective aérienne, le paysage révélé ne respecte pas les conventions d'une représentation „objective“ du trompe-l'oeil.

A mesure qu'on s'éloigne de l'observateur la distance qui sépare le représenté et le perçu, tend à diminuer, et plus augmente, en fonction des paliers de la perception visuelle concernés, l'intimité de l'observant et de l'observé.

sous-espace 1

1. Les lois de la perspective n'y sont que localement applicables;

2.1. les catégories eidétiques, chromatiques et lumineuses caractérisant l'objet porte-trouée se retrouvent actualisées, dans l'espace de la plage, sous une forme transformée. En particulier, les termes en sont projetés de manière analytique sur des figures discrètes dont un rapport de complémentarité sémantique assure le couplage. C'est ainsi que: le grelot sphérique répond à la maison cubique et que la maison rose fait écho à l'arbre vert¹³.

On observe une désaturation des couleurs, et, de manière générale, un affaiblissement des oppositions, de quelque nature qu'elles soient, eidétique, chromatique ou lumineuse. Les contrastes de lumière sont rendus par des oppositions chromatiques;

2.2. la représentation de grandeurs figuratives remplit une fonction sémantique, elle ne se veut ni référentielle ni mimétique. Les rapports de contiguïté métonymique sont subordonnés à la manifestation des oppositions catégorielles indispensables à une intégration métaphorique du monde. Autrement dit, la saisie *moltaire* — (que présuppose la peinture dite figurative) — est désormais subordonnée à une saisie *sémantique*.

Reconnaissables, les figures représentées ne sont pas pour autant conformes au vraisemblable que définit le savoir paradigmatique (la feuille n'est pas l'arbre, et réciproquement) ou syntagmatique (quel récit faut-il mettre en place pour installer un grelot gigantesque sur la terrasse d'une maison?) sur le monde;

3. sont ainsi satisfaites les conditions d'une double modalisation virtuelle du lecteur du tableau. Tout est prédisposé pour lui procurer le plaisir de la coïncidence vécue des percepts et des images mentales

¹³ Pour une analyse du rapport de complémentarité du couple de figures arbre et maison, voir ci-dessus, p. 117.

qu'assurent la vue des objets merveilleux et la curiosité teintée d'inquiétude éveillée par une présence mystérieuse. On peut appeler „imaginant“ le sujet ainsi convoqué.

sous-espace 2

1. On relève des effets de perspective aérienne. Le sous-espace mer, dont l'étendue est censée épouser l'axe de la prospectivité, présuppose une profondeur non représentée — et non représentable;

2.1. passage à la monochromie et affaiblissement corrélatif des contrastes lumineux;

2.2. l'opposition espace *vs* objet n'est désormais plus pertinente. La mer est un espace-objet dont la surface est modulée par des configurations perceptives ouvertes, non constitutives d'objets discrets, produisant l'effet de sens „vagues“. A l'intérieur de cette totalité intégrale, un rapport de présupposition réciproque lie les parties au tout;

3. un tel espace présuppose un sujet de la contemplation rêveuse (Rousseau) ou de l'imagination matérielle (Bachelard).

sous-espace 3.

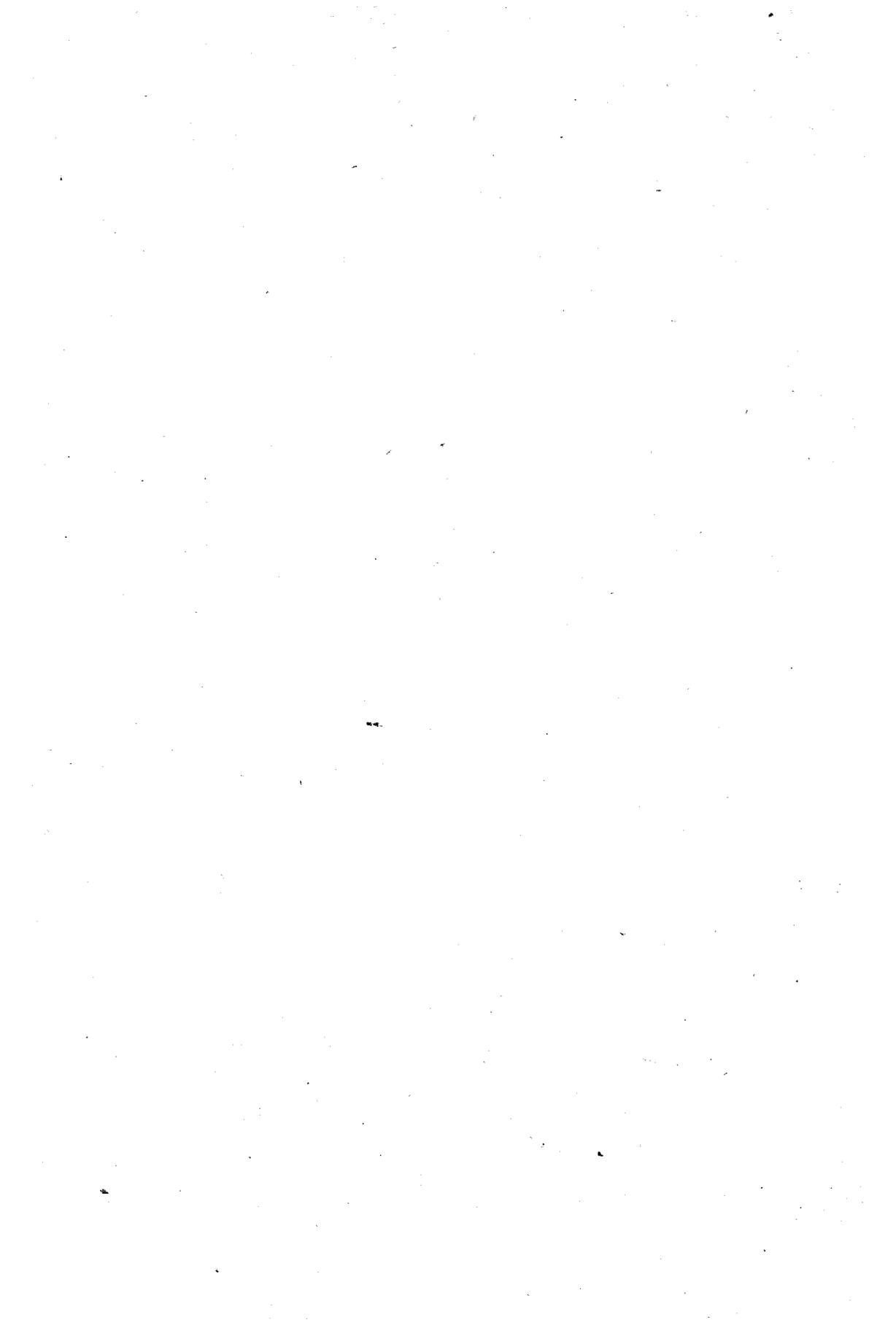
1. En l'absence de tout effet de perspective, espace-objet figuré et espace planaire perçu coïncident. Non reconnaissable, le ciel est néanmoins identifié en raison de la position relative qu'il occupe: la plus haute à l'intérieur de l'ouverture irrégulière qui lui sert de cadre. Espace-objet, il fonctionne encore comme écran, relativement à sa propre profondeur. Celle-ci n'a de réalité qu'en raison du sentiment qu'en peut avoir le sujet de la contemplation esthétique;

2.1. absence de tout contraste, qu'il soit eidétique, chromatique ou lumineux. Relativement aux autres espaces partiels du tableau, celui-ci ne semble faire appel qu'à la catégorie lumineuse de la perception visuelle;

2.2. objet non reconnaissable, à la fois identique à et différent de la surface peinte (unie, claire et brillante) qui le manifeste;

3. au terme du parcours, le sujet installé est le sujet du plaisir esthétique: la signification ne passe plus par la méditation du savoir sur les figures du monde, mais elle s'accomplit dans l'évidence des états vécus du sujet, sorte d'extase au sein de laquelle le paraître, le perçu, retrouve la profondeur à la fois inaliénable et invisible du ciel.

Moment de communion amoureuse ou esthétique, où semble, pour un instant, s'abolir toute distance, tout sentiment d'étrangeté, dans une sorte de plénitude vécue du sens.



BREVE HISTOIRE DU CINÉMA DANS LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE

LUC DARDENNE

La communautarisation de la Belgique fut instituée en 1970. Parler de son cinéma demande que nous tournions d'abord notre regard vers ce qui l'a précédé, vers une Belgique encore unitaire dans laquelle commença l'aventure cinématographique.

De manière caricaturale mais ne trahissant pas la réalité, nous pouvons dire que jusqu'au milieu des années soixante il n'y eut pas en Belgique un long métrage de fiction qui fût reconnu par un large public ou par la critique internationale. Les longs métrages furent rares et tous souffraient, soit d'une lourdeur documentaire, soit d'une recherche formaliste mal à propos, soit d'un goût du pittoresque et du folklorisme qui ne leur permettaient pas d'accéder au statut d'une véritable œuvre de fiction.

Les domaines dans lesquels la production belge excella durant cette période (début des années vingt jusqu'au milieu des années soixante) étaient les courts métrages et les moyens métrages documentaires (allant du film industriel de commande jusqu'au documentaire social en passant par le reportage ethnographique), les films d'art (essentiellement sur la peinture) et les films expérimentaux, souvent liés au courant surréaliste. Il y eut, dans le domaine du documentaire social, des œuvres fortes et innovatrices dont une marqua une date dans l'histoire du cinéma mondial: MISERE AU BORINAGE, réalisé par Henri STORCK et Joris IVENS en 1933. Ce film documentaire de vingt-huit minutes, muet, influencé par le cinéma soviétique et le nouveau documentaire anglais, apparut comme un constat irréfutable de la misère vécue dans les coronas miniers du Borinage et longtemps les autorités belges en interdirent la projection publique.

Bien qu'il y eût donc dans ces divers domaines des œuvres remarquables (outre Henri STORCK, il faudrait citer ces pionniers que furent: Charles DEKEUKELEIRE et Paul HAESARTS) et qu'incontestablement le documentaire, le film expérimental et le film d'art sont des genres qui appartiennent en propre à notre pays et aujourd'hui encore à notre Communauté, force nous est quand même de constater et de nous interroger sur ce sous-développement de la fiction long-métrage, du type de production qui atteste l'existence d'une cinématographie nationale.

A quels facteurs attribuer ce sous-développement? Sans doute d'abord au facteur économique. En effet ces productions sont onéreuses et dans un petit pays qui n'a pas un public suffisamment important pour rentabiliser des coûts de production élevés il est difficile de développer une industrie cinématographique. D'autant plus que l'industrie cinéma-

tographique française (Pathé) occupait déjà le secteur de la fabrication et qu'au niveau distribution les recettes étaient assurées par les films français et américains. La seule manière de développer une cinématographie nationale (outre le mécénat privé qui ne fut jamais une tradition chez nous, contrairement à l'Angleterre par exemple) était l'intervention de l'Etat, la mise en place d'une politique culturelle. Or la classe dirigeante ne semble pas, durant cette période, avoir reconnu l'intérêt économique d'une telle industrie et surtout semble avoir ignoré la signification culturelle de ce nouvel art qu'elle considérait, encore prisonnière d'une hiérarchisation des arts propre au XIX^{ème} siècle, comme un art mineur qui avait sa place sur les foires mais pas dans la vie culturelle du pays. Si quelquefois elle daigna faire appel au septième art, ce fut toujours au coup par coup et souvent pour commander des oeuvres de prestige devant rendre hommage à ses manifestations officielles.

Sans doute pouvons-nous percevoir au-delà de cette attitude de notables une caractéristique plus fondamentale de l'imaginaire social de la Belgique. L'histoire du cinéma européen montre que celui-ci s'est développé dans les pays où existait une volonté d'affirmation culturelle nationale et comme un moyen privilégié de développer cette affirmation. Or comment dans un pays partagé entre deux langues, deux cultures qui au lieu de chercher à communiquer se raidissaient dans leurs différences, leurs oppositions; comment dans un pays où le pouvoir, la classe dirigeante engluée dans les problèmes de gestion de ces oppositions se montrait incapable de développer un projet culturel et ne cessait de refouler son histoire nationale pourtant réelle; comment dans ces conditions pouvait se faire sentir le besoin de développer une cinématographie propre, nationale? Là où le sentiment d'appartenance à quelque chose de commun (en même temps que singulier par rapport aux autres cultures nationales) ne parvient pas à prendre corps, il apparaît normal que les convergences et les points de contact entre la production, les auteurs et le public se trouvent difficilement et qu'une dynamique de production n'émerge pas.

Ne faut-il pas également voir dans cette absence d'une culture vécue comme propre, dans le refoulement d'une histoire toujours désignée comme celle d'un autre ou de personne, dans la référence aliénante à une France fantasmée comme muse et juge suprême par ses enfants bâtards, dans l'incapacité d'une classe dirigeante à affirmer un projet culturel, ne faut-il pas voir dans cette inaptitude à accumuler un capital culturel propre une des raisons de la carence de la fiction de long métrage? Ne peut-on déceler derrière la timidité et l'embarras des cinéastes belges dans leurs rapports aux structures narratives requises par la fiction, derrière leur manque d'audace, de liberté, de netteté dans leur choix dramaturgique, derrière leurs difficultés à trouver le souffle qui emporterait leurs récits hors de l'immobile mobilité du flux et reflux de la mer du Nord par temps gris, ne peut-on découvrir dans cette inhibition face à la fiction, la persistance d'une double absence? Absence d'un ancrage dans l'histoire d'un peuple constamment déniée au lieu d'être assumée et reconnue comme méritant d'être racontée et ab-

sence d'un héritage littéraire fictionnel (romanesque) qui aurait été une première mise en intrigue de cette histoire et aurait ainsi étayé le travail de fictionalisation des cinéastes. Cette absence d'un héritage littéraire fictionnel ne signifie pas tant l'absence d'oeuvres à adapter au cinéma que l'absence du point de vue fictionnel lui-même. Le fait que la Belgique ne s'est jamais reconnue comme auto-instituante, comme son oeuvre, comme auteur de ses actes (sa constitution, sa colonisation du Congo, son comportement durant l'occupation, la question royale...), le fait qu'elle se soit toujours dite irresponsable de ses décisions en trouvant des alibis dans les problèmes de division interne ou dans ses rapports aux pays voisins, qu'elle ait perpétuellement refusé de nommer son histoire témoignent de ce que la psychanalyse appellerait l'absence de la figure du père, l'absence symbolique constitutrice d'un point de vue qui, au lieu d'être absorbé dans une histoire sans origine et sans but, sans nom et sans forme, pourrait être celui qui la reconnaît comme son oeuvre en même temps qu'il s'en reconnaît l'auteur, le fondateur, celui qui nomme, décide, oriente, constitue. Cette absence symbolique de l'acte fondateur, vécue de manière diffuse dans toutes les sphères de la société belge n'épargnera pas les artistes, les créateurs qui n'auront pas l'autorité pour fonder et développer une oeuvre, n'arriveront pas à structurer la matière de leur récit, à faire les coupes qui affirment les oppositions, les conflits et donnent la tension, l'intensité dramatique, n'oseront pas faire violence à cet „imaginaire“ belge, à cette mère silencieuse qui étouffe, seront inhibés, crispés, devant l'acte de trancher, choisir, décider et se réfugieront alors dans des récits où dominent les descriptions documentaires adramatiques, les fins en queue de poisson, les échappées esthétisantes, les évocations poétiques, les situations dramatiques avortées, le mutisme respectueux devant la seule beauté plastique des images. Autant de symptômes de l'absence du point de vue fictionnel capable de regarder notre histoire, de la nommer, de la métaphoriser, de la transmuier en enjeux dramatiques, en oeuvre. Que les cinéastes belges attachèrent une grande importance à la plasticité de leurs images et furent nombreux à réaliser des films d'art sur des peintures montre également que l'héritage actif fut d'abord un héritage visuel, celui de la peinture flamande. Ajoutons qu'un autre facteur déterminant dans le sous-développement du cinéma de fiction fut la faible tradition théâtrale du pays (comparée à l'Angleterre, la France, l'Allemagne mais aussi la Suède, le Danemark) et le départ pour Paris en 1932 de Raymond ROULEAU, suivi par toute sa troupe, ainsi que le retour du hollandais Johan DE MEESTER dans son pays natal ne firent qu'aggraver la situation. Le scénariste Charles SPAAK et le cinéaste Jacques FEYDER étaient déjà partis pour Paris (puis aux Etats-Unis pour FEYDER) dans les années vingt voyant l'étroitesse des possibilités de développement du cinéma en Belgique.

Avant d'aborder la période des années soixante jusqu'à aujourd'hui il me semble nécessaire de relever dans ces quarante ans de sous-développement du cinéma de fiction une figure singulière, souvent jugée avec condescendance sinon ignorée par les rares ouvrages consacrés à

l'histoire de notre cinéma. Il s'agit de Gaston SCHOUKENS (1910—1961). Fils d'un exploitant de salle dans un quartier populaire d'Anderlecht (Bruxelles), il commence à tourner avec son père des bobines d'actualités et se spécialise très vite dans la réalisation et la distribution de reportages de football qui avaient les faveurs d'un large public populaire. Constamment attentif à ce public, sa source de rentabilité, il fondera sa propre société de production-distribution, arrivera à s'entourer d'une petite équipe permanente de techniciens avec laquelle il réalisera une dizaine de longs métrages de fiction dans le style vaudevillesque utilisant des chanteurs d'opérette et des acteurs de vaudeville réputés sur la scène bruxelloise, également des adaptations de pièces dialectales et des comédies mettant en scène dans des décors belges les moments de l'occupation allemande durant les deux guerres. En 1937, il réalise GARDONS LE SOURIRE, une comédie raillant l'occupation allemande durant la première guerre et en 1954 une autre comédie intitulée LE SOIR EN JOIE relatant l'épisode du faux numéro du journal LE SOIR distribué clandestinement par un groupe de résistants en 1943. Ce film fut méprisé par la critique belge de l'époque soucieuse de voir apparaître un cinéma „plus artistique“ sur nos écrans. Certes ce film visait à accrocher le public par un rire parfois facile et des accents localistes mais il était aussi le premier film de fiction qui prit pour sujet ce moment de notre histoire. Que la critique ne lui reconnût pas ce mérite témoigne qu'elle partageait le refoulement des Belges par rapport à leur propre histoire.

Avec le recul des années nous pouvons nous dégager du jugement déprobateur dans lequel la critique tint l'oeuvre de SCHOUKENS. Sa démarche „d'amuseur public“ est non seulement une voie parmi d'autres du cinéma mais elle doit être comprise comme l'autre face de l'absence de politique culturelle dans notre pays. Elle représente la possibilité de faire du cinéma et d'en vivre lorsque la seule ressource financière permettant de poursuivre une carrière de cinéaste est un public dont il faut s'assurer la fidélité en répondant à ses demandes immédiates. Et que ce soit SCHOUKENS, le cinéaste en contact permanent avec ce public et si attentif à ses goûts, qui ose leur proposer des films mettant en scène des moments de son histoire prouve que ce refoulement des Belges par rapport à leur histoire est une situation dépassable, n'est pas une fatalité. Au lieu de critiquer le manque d'ambition artistique de ses films, il serait plus juste d'y reconnaître à la fois l'initiateur de la comédie dans notre cinéma et le premier réalisateur de fiction qui prit pour sujet des moments de notre histoire. Cet amuseur public était en fait un précurseur.

Les années soixante sont en même temps celles de l'essor de la télévision et de l'automobile provoquant une désaffection de plus en plus sensible du public pour les salles obscures et celles d'un renouveau du cinéma en Europe, grâce au vent de liberté artistique qui avait d'abord soufflé d'Italie avec le néoréalisme puis de France avec la Nouvelle Vague et le Cinéma Vérité, de Tchécoslovaquie avec le Nouveau Cinéma (Forman, Schorm, Jires, Menzel)...), d'Angleterre avec le Free Cinéma.

Ce renouveau concernait tant l'aspect esthétique que l'aspect économique. L'accent était mis sur le langage cinématographique lui-même, l'expression d'un metteur en scène/scénariste perçu alors comme auteur, l'authenticité des personnages et des situations ayant leur fonctionnalité dans une intrigue conventionnellement verrouillée. Du point de vue économique ces films étaient des films à petit budget facilitant la réunification des fonds, libérant l'auteur d'une contrainte excessive à la rentabilité et l'obligeant aussi à inventer avec les moyens du bord.

Dans notre pays, l'attention pour ce cinéma artistique était grande et le rôle joué par le ciné-club de l'Écran du Séminaire des Arts puis par le Musée du Cinéma (émanation de la Cinémathèque Royale fondée en 1938, notamment par Henri STORCK) fut essentiel dans la formation des nouveaux cinéastes. Non pas seulement une formation aux oeuvres contemporaines mais aussi aux classiques, aux films muets dont précisément le nouveau cinéma se voulait l'héritier, dont il voulait retrouver l'esprit d'invention, l'audace, la fraîcheur.

Conjointement à cette modernité artistique était devenue présente à l'esprit de la plupart des gouvernements européens la nécessité de développer ou de protéger (ce qui n'était pas le cas chez nous puisqu'il n'existait pas d'industrie cinématographique) une production audio-visuelle propre capable de freiner l'invasion des produits américains. Ainsi sous la pression de l'exemple de ces pays européens, également de la profession et de certains responsables plus éclairés en matière culturelle, le Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture institutionnalisa enfin, en 1963, les aides à la production et une Commission de sélection des films fut constituée en 1967. Le développement de la télévision a joué ici en faveur du cinéma en rendant la classe politique sensible à l'enjeu de ce que l'on commençait à nommer „l'audio-visuel“, comme aussi sa demande en personnel artistique et technique ne fut pas étrangère à la création de deux importantes écoles de cinéma: l'INSAS et l'IAD. Ajoutons enfin que l'idée européenne naissante installait un climat propice aux coproductions entre pays de la Communauté Européenne. Ce qui pour un petit pays comme le nôtre était important et s'est avéré par la suite une nécessité. Henri STORCK avait inauguré en 1951 ce système de coproduction européenne pour son film de fiction, *LE BANQUET DES FRAUDEURS*.

La génération des cinéastes des années soixante avait donc pour elle de meilleures possibilités de production et un contexte culturel favorable à l'écllosion d'un cinéma non académique, libre, sans complexe, attentif à l'expression des auteurs, et cela en relation avec un public ouvert, en attente de choses neuves, décapantes, personnelles. C'est à ce moment qu'André DELVAUX réalisa son premier long métrage de fiction: *L'HOMME AU CRANE RASE*, adapté du roman *DE MAN DIE ZIJN HAAR HART LIET KNIPPEN* de Johan DAISNE. Ce film en version française et néerlandaise, tourné dans des décors de Flandre, fut aidé par le Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture et coproduit par la B.R.T. (Télévision belge néerlandophone). Losqu'il fut mon-

tré en Belgique en 1965, il reçut un accueil mitigé de la part de notre critique et il fallut son passage en 1966 dans des festivals étrangers où il obtint plusieurs prix pour que celle-ci revienne sur ses positions. L'oeuvre qu' André DELVAUX donnera par la suite montrera qu'il ne s'agissait pas d'une réussite due au hasard mais d'un premier film qui annonçait le style, l'univers, les obsessions d'un auteur que les films ultérieurs allaient venir approfondir, développer. Si *L'HOMME AU CRANE RASE* est le premier film belge de fiction reconnu internationalement, André DELVAUX est aussi le premier cinéaste belge qui parvint à développer une oeuvre en réalisant un nouveau film plus ou moins tous les trois ans, quasi chaque fois avec la subvention de l'Etat et des coproductions européennes. Une réflexion sur l'ensemble de cette oeuvre ne peut entrer dans les limites de cet article. Disons simplement qu' elle s'inspire, dès le premier film, d'une tradition littéraire très présente dans notre pays: le réalisme magique. Celui-ci, distinct du fantastique qui fait entrer en scène des dispositifs surnaturels qui maintiennent finalement la barre entre le réel et l'imaginaire, tente d'atteindre le noyau de l'être, de l'existence dans son ambiguïté fondamentale, dilatant le temps et l'espace jusqu'à leur faire intégrer sur un même plan ce que la perception naturelle oppose: la vie et la mort, le passé et le présent, la présence et l'absence. Cette sensibilité d'André DELVAUX à l'ambiguïté, au mélange indiscernable du réel et de l'imaginaire constitutif d'un réel plus large, plus essentiel sera la marque de son oeuvre et sans doute aussi ce qui provoqua l'étonnement et l'attrait de la part du public et de la critique.

L'ancrage belge de ce cinéma se perçoit dans ses paysages, ses décors, ses références à la littérature (Daisnes, Michiels, Lilar, Yourcenar, Maeterlinck, ...), à la peinture (Magritte, Paul Delvaux, ...), également dans cette thématique de l'ambiguïté, du décrochage par rapport à une réalité qui irait de soi, du double qui fait écho à l'ambiguïté, à l'existence problématique du belge pris entre deux langues, deux cultures. Cette biappartenance, cette identité problématique qui était vécue par certains comme un handicap compensé par une surestimation du „made in France“ et qui fut dans la période précédente une des raisons des difficultés du développement d'une cinématographie nationale, de l'embarras de la classe politique pour définir une politique culturelle; cette existence dans l'entre-deux, André DELVAUX en fit une des assises de sa création, une dimension sous-jacente de son oeuvre et quelques fois même le thème latéral de ses films. Ainsi dans *UN SOIR UN TRAIN*, réalisé en 1968, les personnages vivent un malentendu qui renvoie aux contradictions de deux communautés culturelles. Ce film se vit refuser l'aide publique à la production tant francophone que néerlandophone, parce qu'il abordait le problème des luttes linguistiques à Louvain. Encore une fois, le refoulement de notre histoire nationale.

André DELVAUX est donc bien un cinéaste belge, le plus grand et peut-être le dernier, car c'est au moment où son regard fixait ce particu-

larisme belge, cette ambiguïté germano-latine, cette identité problématique que les communautés se raidissaient dans leurs différences économiques, politiques et linguistiques, pour aboutir en 1970 à l'institution d'un régime bi-communautaire, prélude à une régionalisation plus affirmée soutenue dans le Nord par un mouvement nationaliste flamand. Bien entendu, cette référence de l'art de DELVAUX à la „belgitude“ ne doit pas nous faire oublier qu'il signifie plus et au-delà de cela, notamment qu'il fut formé au contact des oeuvres du cinéma mondial (par exemple Murnau pour l'aspect réaliste magique). Jacques LEDOUX, le conservateur de la Cinémathèque Royale, permit à André DELVAUX de visionner les classiques et de découvrir les nouveaux films qu'il ramenait des quatre coins du monde. Dans l'histoire des arts, il arrive souvent que des rencontres entre individus soient décisives. Ce fut le cas pour Jacques LEDOUX et André DELVAUX.

En partie grâce aux nouvelles aides à la production de l'Etat et aussi grâce à l'acharnement et à l'intelligence des cinéastes parvenant à détourner des commandes du Ministère en film d'auteur, les années soixante verront apparaître un plus grand nombre de films et de cinéastes tant du côté francophone que du côté flamand. Toutefois, aucun ne parviendra à réaliser un nombre conséquent de longs métrages et à développer une oeuvre de fiction comme le fera André DELVAUX. Parmi ces cinéastes nous mentionnerons Edmond BERNARD, surtout pour le caractère expérimental de ses films BELOEIL (1958), DIMANCHE (1963), André CAVENS (SI LE VENT TE FAIT PEUR (1959), Y MANANA (1966), PALABRE (1969), Luc de HEUSCH qui réalisa en 1967 JEUDI ON CHANTERA COMME DIMANCHE, tourné dans les décors de la région liégeoise et mettant en scène dans la tonalité du Free Cinéma anglais un couple du milieu ouvrier cherchant son ascension sociale dans une société de consommation dont finalement ils sont les dupes. Ce film de fiction est le seul qu'il ait réalisé jusqu'à ce jour et de même qu'Edmond BERNARD poursuivra le courant expérimental, Luc de HEUSCH poursuivra celui du film d'art (notamment en liaison avec Cobra) et du documentaire ethnographique (faisant appel aux méthodes du Cinéma Vérité développées en France par Jean ROUCH).

A côté de ces cinéastes, il faut faire une place à part à Paul MEYER et à son film DEJA S'ENVOLE LA FLEUR MAIGRE réalisé en 1960. Ce film produit dans des conditions difficiles et rocambolesques (d'abord un documentaire commandé par le Ministère de l'Instruction publique, il devient un long métrage de fiction en cours de tournage) raconte l'histoire d'une famille italienne débarquant dans le Borinage pour travailler dans les charbonnages au moment où l'on ferme ceux-ci et où un mineur italien se prépare à rentrer chez lui, en Italie. On perçoit dans ce film l'héritage néoréaliste italien dans l'attention aux détails de la vie quotidienne, dans la manière de faire exister les personnages dans un espace réel qui ne se laisse pas absorber par l'espace du film. Héritage du théâtre brechtien également dans sa conception de la narration construite en séquences isolées mettant en scène des moments caractéristi-

ques des conditions de vie des travailleurs émigrés qui chaque fois sont un appel au jugement politique du spectateur. Ce montage conceptuel n'asséchant pas l'émotion, le sentiment de vérité qui émane de ces situations simples, parfois traversées d'humour et interprétées par les habitants du Borinage eux-mêmes. Outre ces qualités, *DEJA S'ENVOLE LA FLEUR MAIGRE* est le premier film de fiction de Wallonie, prenant la réalité sociale, économique et culturelle de cette région comme matériaux pour une fiction.

Il est remarquable que les cinéastes qui viendront plus tard de cette région axeront une partie de leurs productions sur la même réalité sociale (celle du travail et de ce qui gravite autour), construiront également leurs scénari en transposant un vécu et non en adaptant des oeuvres littéraires (il n'y a pas de littérature de fiction qui aurait mis en scène cette réalité) et situeront leurs histoires dans le présent ou un passé récent, c'est-à-dire depuis l'époque où la Wallonie est devenue le lieu par excellence de l'écroulement du 19^{ème} siècle et ses mythologies: celles du charbon, du textile, de l'acier, du prolétariat et de ses utopies. Rien d'étonnant à ce que ces cinéastes (Jean-Jacques ANDRIEN, Thierry MICHEL, Jean-Claude RIGA, les frères DARDENNE, ...) réaliseront un certain nombre de films où se joue en majeure ou en mineure l'expérience d'une dépossession, d'une perte, d'un travail de deuil. A ces divers titres, le film de Paul MEYER a été précurseur.

Bien que nous limitant ici au cinéma francophone, nous ne pouvons pas ne pas faire allusion aux cinéastes flamands du collectif de production et de distribution „Fugitive Cinéma“ (Anvers 1964) qui, jusqu'au début des années septante en prise directe avec les mouvements de contestation culminant en mai 68 et se prolongeant dans le gauchisme, produiront une série de films pamphlétaires mélangeant documentaire et fiction et critiquant de façon acerbe, souvent drôle, l'exploitation patronale, la course aux armements, les dangers du nucléaire, le racisme quotidien, la montée du nationalisme flamand, le militarisme, le moralisme et l'autoritarisme des institutions. Même si ces films (de Robbe DE HERT, Guido HENDERICKS, Patrick LE BON, ...) ne témoignaient pas toujours d'une invention dans le langage cinématographique, ils avaient un punch, une santé, un humour, une force provocatrice dans lesquels toute une nouvelle génération pouvait se reconnaître.

Du côté francophone les films „La Cage aux ours“ (1973) de Marian HANDWERKER et „Home Sweet Home“ (1973) de Benoît LAMY participent également de cette mouvance qui suivit la contestation de mai 68. Le film de Benoît LAMY, qui raconte dans le style d'une comédie douce-amère la révolte d'un groupe de personnes âgées parquées dans un home aux allures de prison, connaîtra un succès public en Belgique et en France.

Cependant les deux cinéastes qui vont émerger dans les années septante ne peuvent être identifiés comme les héritiers directs de cette contestation. Le premier, Jean-Jacques ANDRIEN, élève d'André DELVAUX

à L'INSAS, réalisera son premier long métrage *LE FILS D'ARM EST MORT* en 1975. Ce film raconte l'histoire d'un homme vivant à Bruxelles de vols à la tire commis avec son complice maghrébin dont un jour il découvre le cadavre à l'endroit habituel du partage de leur butin.

Poussé par le désir de connaître celui qu'il avait côtoyé quotidiennement sans vouloir chercher à le connaître, il part pour le Sud de la Tunisie, le village natal de son ancien complice. Ce voyage sera en fait un voyage mental, une méditation, une initiation à la découverte de l'autre, de son histoire, de sa culture. Un rythme lent, de longs plans-séquences, des regards tournés vers l'intérieur, une bande-son polyphonique construisant par ses multiples renvois une temporalité où s'entrecroisent présent immédiat, prémonitions, couches du passé des personnages et de la Tunisie, des plans de lieux, de paysages qui sont comme les partenaires du dialogue intérieur de celui qui découvre l'existence, l'identité d'un autre homme, feront de ce film une œuvre où l'on pressentait la personnalité d'un auteur. Il fut primé à Locarno et connut un succès d'estime auprès du public cinéphile et de la critique.

Les autres longs métrages que réalisera Jean-Jacques ANDRIEN dans les années quatre-vingt (*LE GRAND PAYSAGE D'ALEXIS DROEVEN* 1981 et *AUSTRALIA*, 1989) garderont la même rigueur dans le cadrage, le même art de photographier des lieux, des paysages délestés de tout naturalisme et apparaissant comme des éléments actifs de ce qui se joue dans les rapports entre les personnages. Ce qui aura changé par rapport au premier film est l'ancrage des histoires dans la région natale du réalisateur, la Wallonie, où les mutations dans l'agriculture et l'industrie lainière lui donnaient un contexte pour poursuivre son interrogation sur les crises d'identité. Non plus ici à travers des personnages appartenant à deux cultures différentes mais bien à travers des personnages appartenant à des générations différentes au sein d'une même culture au moment où les identités héritées du passé vacillent.

„Australia“ dont ANDRIEN a écrit le scénario avec le scénariste français Jean GRUAULT a connu un certain succès public en Belgique et à l'étranger.

L'autre cinéaste émergeant dans les années septante est une femme: Chantal AKERMAN. Cinéaste prolifique dont le parcours déjà accompli demanderait plus que ces quelques lignes pour en saisir l'évolution et la place dans l'histoire du cinéma. Connue des cinéphiles et de la critique dès ses premiers courts et moyens métrages, elle réalisera successivement plusieurs longs métrages *JE TU IL ELLE*, (1974), *Jeanne DIELMAN...* (1975), *NEWS FROM HOME* (1977), *LES RENDEZ-VOUS D'ANNA* (1978) qui la feront connaître dans le monde entier et feront d'elle, à côté d'André DELVAUX, l'ambassadrice de notre cinéma à l'étranger. Ces films, influencés par le cinéma d'avant-garde américain qu'elle avait pu voir lors d'un premier séjour aux Etats-Unis, en résonance avec le mouvement féministe alors dans sa phase montante, aussi en résonance plus profonde et plus secrète avec une sensibilité aiguë à la douleur de vivre, particulière aux enfants des survivants d'Auschwitz.

elle montrera des personnages de femmes ou plus exactement des attitudes, des gestes du corps féminin cloîtré dans les murs réels de la cuisine et de la chambre et les murs des rôles et des regards institués par une société patriarcale multiséculaire. Elle parviendra à styliser ces attitudes du corps perclus de la femme en même temps qu'elle montrera aussi l'ambiguïté de ce corps irréconcilié qui dans ses malaises parviendra à évoquer des possibilités de réconciliation, sera en situation de déséquilibre, de rupture, d'errance (comme Anna au fil de ses rendez-vous manqués), ne pouvant se tenir quelque part parce qu'il n'y a pas de place pour ce corps, sinon celles que l'histoire des hommes lui a attribuées mais que justement elle fuit, parce qu'il est toujours en exode, en attente d'un apaisement qui ne vient pas, d'une caresse infinie dont seule l'enfance pourrait se souvenir, que peut-être la mort pourrait donner puisque l'amour ne cesse de fixer des faux rendez-vous.

Avec „Toute une nuit“ qu'elle réalise en 1982, AKERMAN, tout en gardant son style irréconcilié (comment tomber dans les bras d'une narration résolvant les écarts pour atteindre une fusion puisque son cinéma veut précisément être la forme même des distances, des écarts irréconciliables), trouvera une forme d'humour qui allégera la gravité de ses films antérieurs, qui laissera entendre le rire de Dieu lorsqu'il voit le trop grand sérieux de ses créatures. Cet humour se verra non seulement dans la dramaturgie du scénario mais aussi dans une plus grande vitesse des scènes, du montage, dans les cadres moins rigides, moins clos, dans le jeu des acteurs comme si le malaise, la douleur, l'échec ne devaient plus, telle une figure du destin, se graver dans un ralentissement hiératique mais devenir la vingt-cinquième image, celle qui comme chez Chaplin donne en mineur la tonalité faisant entendre le tragique dans le comique. Cette tendance se confirmera dans sa comédie musicale GOLDEN EIGHTIES (1985) et HISTOIRES D'AMÉRIQUES (1989).

Le courant du documentaire social trouvera ses continuateurs des années septante avec notamment Thierry MICHEL et Manu BONMARIAGE, tous deux attachés à la télévision. Dans le domaine du documentaire ethnologique Thierry ZENO avec Jean-Paul FERBUS et Dominique GARNY réalisera un film sur des rites de la mort à travers le monde („Des morts“ (1978)) et Patricia et Etienne VERHAEGEN étudieront dans plusieurs films les structures du pouvoir dans diverses sociétés. André DELVAUX réalisera en 1977 un splendide film d'art sur le peintre Dierk BOUTS dans lequel il tentera de rejoindre par la technique cinématographique la technique picturale du peintre. Quant au cinéma expérimental il faut dès le début des années septante le chercher dans le domaine du vidéo-art.

Parmi la génération des cinéastes et vidéastes de cette décennie, il y a aussi quelqu'un qui fait oeuvre de solitaire, qui réalise des documentaires inclassables dépassant le clivage habituel de la fiction et du documentaire. Il s'agit de Boris LEHMAN. Ses différents et déjà nombreux films témoignent du parcours d'un auteur-artisan qui, tout en filmant,

poursuit une réflexion sur l'acte de filmer. Citons: MAGNUM BEGYNASIUM BRUXELLESE (1978), COUPLE/REGARDS/POSITIONS (1983), L'HOMME DE TERRE (1989), BABEL I, LETTRE À MES AMIS RESTÉS EN BELGIQUE (1983—1990).

Comment rendre compte des années quatre-vingt qui sont encore si proches? Du point de vue du financement des productions, il y eut une augmentation des aides de l'Exécutif de la Communauté française de Belgique (actuellement plus ou moins 150 millions FB; le triple serait pourtant nécessaire), des coproductions plus nombreuses avec la R.T.B.F. (Télévision belge francophone), la mise en place d'accords de coproduction avec la France et la Suisse francophone, l'apparition de structures d'aide européennes (Eurimages, Babel, Script-Fund, aide à la distribution, . . .), l'obligation pour les télévisions étrangères diffusant de la publicité sur notre territoire de verser une partie de leurs recettes dans l'aide aux productions de la Communauté française de Belgique. Toutes ces mesures, en application de manière sensible puisque plus de longs-métrages sont réalisés (plus ou moins un tiers en plus que dans les années septante) et qu'une petite dizaine de nouveaux cinéastes ont réalisé leur premier long métrage. On ne peut encore rien dire sur ce que feront ces derniers dans les années nonante. La seule exception est la cinéaste Marion HANSEL qui a déjà réalisé entre 1982 et 1989 quatre longs métrages dont deux ont connu un succès public relativement importants. Ces films sont tous des adaptations d'oeuvres littéraires. LE LIT, en 1982, est adapté du roman homonyme de Dominique ROLIN, DUST, en 1984, est adapté du roman „In the Heart of the Country“ de J. M. COETZEE et a obtenu le Lion d'Argent à Venise en 1985, LES NOCES BARBARES, en 1987, est adapté du roman homonyme de Yanne QUEFFELEC, IL MAESTRO, en 1989, est adapté d'une nouvelle de SOLDATI. La force du cinéma de Marion HANSEL ne se situe pas tant dans son langage cinématographique que dans le jeu de ses acteurs qui cherche à faire monter progressivement les passions jusqu'à des points de condensation extrême.

Au milieu de tous les films qui sortirent dans les années quatre-vingts il faut aussi citer LE MAÎTRE DE MUSIQUE, réalisé en 1988 par Gérard CORBIAU dont c'était le premier long métrage. Ce film rencontra en Belgique et ailleurs un succès public considérable et fut nommé aux Oscars.

Enfin Michel KHLEIFI, cinéaste palestinien vivant à Bruxelles, réalisa en 1987 le très beau film NOCES EN GALILÉE qui obtint le prix international de la presse à Cannes et le Gran Concha de Ora du festival de San Sébastian.

Pour l'avenir, la question est de savoir si l'idée apparue dans les années quatre-vingts, selon laquelle la culture doit d'abord viser la rentabilité, va entraîner les cinéastes à interioriser cette contrainte au point de refouler leur singularité et de tomber dans une sorte d'académisme du bon produit ou si au contraire elle permettra à ces auteurs de trouver

leur voie propre dans une communication plus grande avec le public. Quant à la question du manque d'identité nationale de notre pays, il apparaît que si elle fut déterminante dans les premières décennies, elle est aujourd'hui dépassée. En effet, les Etats européens sont sortis de l'ère de la concurrence des nations et réfléchissent plus en termes européens, notamment face à l'industrie américaine qui continue d'occuper le créneau. Cela étant dit, les films intéressants restent les films qui sont ancrés quelque part, qui parlent à partir d'une histoire qui a ses particularités et le risque existe de voir apparaître des films européens qui, dans une volonté de réunir les fonds provenant de divers pays, tombent dans une universalité plate et abstraite. Espérons que cela ne soit pas.

Bruxelles, mars 1989

LA BANDE DESSINÉE À L'UNIVERSITÉ

CATHERINE GRAVET*

La Bande Dessinée est désormais un sujet entièrement reconnu par l'intelligentsia littéraire. Elle a acquis ses lettres de noblesse à coups de thèses, d'ouvrages critiques et de colloques. Mais le public des étudiants non francophones a parfois des réactions surprenantes, cette reconnaissance ne suffit pas toujours à les séduire. Certains préjugés inattendus sont tenaces. Plusieurs problèmes se posent donc quand on aborde le sujet devant un auditoire a priori indifférent, vaguement intéressé par la nouveauté ou seulement attiré par l'éventuelle facilité mais malgré tout soucieux de rester „intellectuel“.

En guise d'explication. Il s'agira d'abord d'expliquer le phénomène et de le replacer dans son contexte socio-culturel et puis d'ébaucher une définition tenant compte des moyens techniques utilisés. On peut facilement remonter aux sources hypothétiques du 9-me art, évoquer en vrac les scènes rupestres des grottes de Lascaut, quelques papyrus égyptiens, les frises du Parthénon, une prédelle médiévale avec phylactères, la tapisserie/broderie de la reine Mathilde, etc. . . . Rappeler que, dans un étrange besoin de créer un arbre généalogique au support qu'on étudie, certains critiques reconnaissent même le Genevois Adolf Töppfer comme le „père“ de la B.D., grâce à ses illustrations un peu à la manière des images d'Epinal.

Mais pourquoi la B.D. surgit-elle au tournant de notre siècle? Le débat est ouvert. Dès l'invention de l'imprimerie, voire même de l'écriture, la B.D. était techniquement possible — il ne faut rien d'autre qu'un support et un matériel de dessin — mais pas mentalement. Force nous est de reconnaître l'importance du climat de mercantilisme extrême qui règne aux Etats-Unis et qui lui servira de berceau vers 1898. Les premiers „comics“ publiés dans les grands quotidiens newyorkais ne sont que des atouts de plus dans le ballet de la concurrence implacable qui se joue entre W. R. Hearst, directeur du „New York Journal“ et J. Pulitzer du „New York World“. Cependant cette arme nouvelle ne serait pas née sans l'apparition de plusieurs autres medias auxquels elle emprunte certains traits.

Difficile de ne pas tenir compte en effet de la photographie qui révolutionne la vision humaine depuis 1850. Il reste encore le cinéma, né en même temps que la B.D., et aussi le dessin animé, son frère jumeau. Au cours de la réflexion, il s'avère d'ailleurs intéressant, pour mieux „cerner le champ créatif qui appartient en propre à la B.D., celui où elle se révèle plus „performante““ (1, p. 26), de discerner les emprunts faits au cinéma, les écarts signifiants; comme on peut aussi le faire par

* Université de Pécs

rapport aux genres plus strictement littéraires: comparer la notion de roman ou repérer les techniques qui relèvent du théâtre...

Selon Henri Van Lier, pour mieux comprendre, il faut encore prendre en compte l'idée d'évolution par voie de sélection naturelle qui s'affirme vers 1850 également et celle des comportements parcellaires du Behaviorisme qui mèneront „les vignettes d'Andy Capp et des Peanuts /à/ articuler les combinaisons saugrenues du comportement, celles de Quick et Flupke /à/ bondir au gré des paradoxes logiques, celles de la collecte du monde par Tintin /... à/ enregistrer /.../ les hétérogénéités irréductibles des civilisations...“¹.

Et insensiblement, au fil des ans, nous sommes repassés des Etats-Unis à l'Europe où le genre prend une dimension nouvelle. Après avoir copié la notion du super-héros à l'américaine (Tarzan, Prince Vaillant, Flash Gordon et autres Superman...), le vieux continent générera peu à peu un style propre à son identité. La Belgique francophone a dans cette évolution une place fondamentale qui repose sur trois dates-clés: 10 janvier 1929, naissance de Tintin, héros; 21 avril 1938, première parution du journal „Spirou“; 26 septembre 1946, création de l'hebdomadaire „Tintin“; ces deux publications vont, jusqu'en 1960, se partager le monopole de cette presse spécialisée en Europe francophone mais aussi déterminer, au sein de la fameuse „Ecole Belge“, la séparation entre ce qu'on appellera l'„Ecole de Bruxelles“ (avec comme principal représentant Hergé, créateur de Tintin) et celle „de Charleroi“ (ou „de Marcinelle“, siège des Editions Dupuis, avec, entre autres, Franquin, créateur de Gaston Lagaffe).

A la fin de ce bref parcours historico-explicatif, nous n'avons pas encore défini le genre — si tant est qu'il faille parler de „genre“. C'est que les définitions oscillent du simpliste à l'abscons. „Multicadre aéronef“, „procédant de cadres en suspension dans le blanc de la feuille de dessin et pour finir dans le blanc nul de la page imprimée... Cette définition de Van Lier a le mérite de mettre l'accent sur un aspect technique sine qua non: la division de la page (ou planche) en bandeaux horizontaux, eux-mêmes découpés en cases (ou vignettes). Il faut ajouter l'utilisation de phylactères (ou bulles) dans lesquels s'expriment (ou pensent) les personnages dessinés (ou parfois l'auteur lui-même). Ce sont effectivement deux caractéristiques essentielles du genre.

En parlant de „feuille de dessin“ et de „feuille imprimée“, Van Lier fait aussi allusion à ce rapport entre la création et l'édition sur lequel nous reviendrons. L'analyse devrait encore permettre de montrer et d'expliquer certaines récurrences au niveau des personnages, des thèmes, des récits, des procédés techniques... et ce, au sein d'un album, d'une oeuvre ou d'une génération de créateurs... Ces remarques valent pour la bande dessinée traditionnelle. Il sera plus difficile d'affronter la grande

¹ Van Lier, Henri, *La bande dessinée, une cosmogonie dure*. in *Bande dessinée. Récit et Modernité*, colloque de Cerisy, sous la direction de Th. Groensten, Futuropolis, CNBDI, 1988, p. 9.

² *Ibidem*, p. 5.

diversité créative d'un moyen d'expression aujourd'hui en plein essor. Ce n'est pas notre propos ici.

Une question d'équilibre. Après avoir tenté de lui donner des racines, il faut réduire la B.D. à un schéma de base; on peut parler de cet écartèlement/équilibre entre deux pôles: le texte et l'image. C'est d'ailleurs la principale caractéristique que Jan Baetens reconnaît à l'oeuvre d'Hergé: „cette complémentarité / de l'iconique et du verbal/ qui se traduit le mieux par le souci d'éviter au maximum toute relation, soit pléonastique, soit décalée, entre l'écrit et le dessin...“³ — ce qui nous incitera d'ailleurs à prendre le maître de la ligne claire, Hergé, comme étalon: „quelque chose comme une essence de la B.D.“⁴.

Si l'on considère l'extrême diversité de registres ou de thèmes (Van Lier les répertorie en 9 catégories allant de „la force aéronef“ jusqu'à „l'érotisme soit hard, grotesque“ en passant par „les quêtes indéfinies“ et „les paradoxes logiques et métaphysiques“⁵, diversité de ses objectifs aussi, tiraillée comme elle l'est entre ses aspirations esthétiques et ses aspirations commerciales et industrielles, la B.D. ne tiendrait-elle pas sa singularité de ce caractère mixte, de cet équilibre, réussi ou non, volontaire ou non?

Les albums qui nous ont occupés poursuivaient tous un dessein narratif à travers des moyens figuratifs, ce qui nous a autorisé à adopter deux critères réduisant les deux grandes tendances créatrices, aussi bien pour le texte que pour le dessin: l'imitation et l'imagination. Voilà deux options à repérer au cours de la lecture: quand l'auteur copie-t-il, quand invente-t-il?

A ce titre, il est intéressant de signaler le *Dossier Tintin*⁶ dans le chapitre intitulé très justement *Voyage au pays de l'Absolu* où Frédéric Soumois prête attention aux sources d'Hergé. Dans le cas de *Tintin au Tibet* par exemple, les reproductions de documents montrent clairement que toute une série de détails authentiques sur le pays de référence du récit ont été puisés dans *Initiations lamaïques* (Paris, Editions Adyar, 1930) d'Alexandra David-Néel; il en est ainsi pour le campement établi en montagnes, les instruments de musique tibétains, les chortens... Il n'en est pas moins vrai que dans cette *Aventure* de Tintin, le Tibet est bien autre chose que ce lieu géographique et exotique: „une contrée tout autant imaginaire... Les légendes y circulent“⁷, c'est là que se réalisent les rêves, dans ce „grand blanc“ tout devient possible...

Nous ne serions pas complet si nous ne mentionnons pas au passage à quel point la B.D. peut apparaître, sous certains points de vue, comme

³ Baetens, Jan, *Hergé écrivain*. Ed. Labor, Coll. „Un livre, une oeuvre“. Bruxelles, 1989, p. 8.

⁴ Samson, Jacques, *Stratégies modernes d'énonciation picturale en bande dessinée* in *Bande dessinée. Récit et Modernité*, colloque de Cerisy, sous la direction de Th. Groensten, Futuropolis, CNBDI, 1988, p. 118.

⁵ Van Lier, Henri, *op. cit.*, p. 19.

⁶ Rosier, Jean-Maurice, *Didier Comès. Silence*, Ed. Labor, Coll. „Un livre, une oeuvre“; Bruxelles, 1986, pp. 226 et 227.

⁷ Bourdil, Pierre-Yves, *Hergé. Tintin au Tibet*, Ed. Labor, Coll. „Un livre, une oeuvre“, Bruxelles, 1985, p. 59.

un monde fermé à part, parallèle, à l'intérieur duquel se tisse tout un réseau d'allusions. Le meilleur exemple de ce qu'on pourrait qualifier de „jeu de la référence“ (auto-référence dans ce cas) se trouve aux planches 48 et 49 des *Bijoux de La Castafiore* où les personnages bien connus de la série (Tintin, Haddock, Nestor, La Castafiore, etc. . .) assistent à une émission télévisée: ils ont la „surprise“ d'entendre des titres de reportages tels que *La vie secrète de l'Abominable Homme-des-Neiges* où *Le XXIème Congrès du Parti moustachiste à Szohód*, autant d'allusions à d'autres *Aventures de Tintin* . . . De la même manière, quand Comès s'amuse en quelques vignettes d'intermède (5 cases de la planche 43 de *Silence*), à „illustrer“ l'onomatopée „POC!“ on ne peut s'empêcher de voir un clin d'oeil humoristique du dessinateur à ses maîtres de l'„Ecole Belge“ . . . Cette particularité ou habitude nous semble pouvoir faire partie de la définition de la B.D.

Que lire? Une fois qu'on a légitimé l'étude de la B.D., on peut passer à l'analyse détaillée des oeuvres proprement dites. Le choix est vaste dans l'immense production de la Belgique francophone. Mais le seul oeuvre d'Hergé peut suffire à montrer que cette „paralittérature *la été/élevé/e/* au-delà des lois strictes de la consommation“⁸. „A travers /le personnage de Tintin/, à travers sa forme et son discours, se profile l'idée d'un classicisme souverain . . .“⁹. Les critiques se sont particulièrement attachés à montrer à quel point l'oeuvre était aboutie dans *Tintin au Tibet* (1958/59), 20ème album de la série, à quel point Hergé y avait mis son émotion, sa sensibilité.

Par contre, c'est dans *Les Bijoux de La Castafiore* (1961/62, 21ème album) — album paradoxalement le moins vendu et le plus analysé — qu' Hergé commence à jouer avec ses personnages, avec son propre système narratif, figuratif, linguistique et fantasmatique (voir ce que dit Jan Baetens de la sexualité dans son chapitre sur Bianca Castafiore¹⁰, bref, Hergé s'auto-parodie. Il est bien entendu, néanmoins, que les albums restent toujours lisibles à deux niveaux et que le public-cible pour la lecture au premier degré est l'enfant. Pourtant le fameux slogan publicitaire qui s'adresse „aux jeunes de 7 à 77 ans“ nous indique clairement la voie de l'interprétation ouverte et multiple.

Choisir *La Marque Jaune* d'E. P. Jacobs¹¹ nous ramène à ce rapport entre l'écrit et le dessin. On observe là comment, curieusement, l'importance exceptionnelle accordée aux textes narratifs (souvent texte et image sont totalement redondants!) — donc un certain déséquilibre — „peut être prise pour de la lourdeur excessive“ mais a véritablement „contribué à typer le style de l'auteur“¹². Un classique de nouveau.

⁸ Quaghebeur, Marc, *Lettres belges entre absence et magie*, Ed. Labor, Coll. „Archives du futur“, Bruxelles, 1990, p. 176.

⁹ Samson, Jacques, op. cit., p. 118.

¹⁰ Baetens, Jan, op. cit., p. 100 sqq.

¹¹ Ed. du Lombard, Bruxelles, 1956.

¹² Dubois, Jean-Paul, Edgar P. Jacobs. *La Marque Jaune*. Ed. Labor, Coll. „Un livre, une oeuvre“, Bruxelles, 1989, p. 83.

Jacobs et Hergé, au sein de l'„Ecole de Bruxelles“, utilisent tous deux le concept de „ligne claire“. Anciens collaborateurs, on ne manquera pas de remarquer des influences réciproques mais les résultats diffèrent. Il nous faut reprendre ici la nomenclature et le concept proposés par Jean Baudrillard dans *Simulacres et simulation*, cité par Jean-Maurice Rosier¹³, et qui déterminent le rapport que l'image entretient avec le réel; quatre possibilités donc: 1. L'image reflète la réalité. 2. L'image masque la réalité et la dénature. 3. L'image masque l'absence de la réalité. 4. L'image est son propre simulacre pur, sans rapport avec la réalité.

Depuis *Tintin au Pays des Soviets* (1930) jusqu'à *Tintin et les Picaros* (1976)¹⁴, la production d'Hergé peut être classée dans ces quatre catégories, au fur et à mesure de l'évolution du créateur. Il semble que Jacobs pour sa part n'illustre que la troisième phase. L'idéologie mise en avant dans ses récits, le simplisme des antagonismes manichéens, l'univers rationnel à l'extrême... tout nous pousse à croire, avec Jean-Paul Dubois, que „l'auteur nous impose une „vérité“ nous masquant ainsi qu'elle n'existe sûs pas“¹⁵.

S'il faut porter un jugement de valeur et comparer Jacobs et Hergé, on pourra regretter — tout en reconnaissant sa capacité extraordinaire à créer un climat dramatique — que Jacobs ait exclu de son „opéra de papier“ et l'humour, et l'émotion...

Continuons notre parcours sélectif avec *Silence* de Didier Comès¹⁶ par exemple. Avec Comès, c'est une nouvelle étape de l'histoire de la B.D. qui commence. Il fait partie de cette nouvelle génération de dessinateurs qui tend depuis 1960 à se libérer des impératifs de la production/difusion en vigueur. Le genre B.D. a éclaté et toutes les audaces esthétiques vont devenir possibles et permises puisqu'elles sont désormais destinées aux adultes.

On peut passer en revue le langage adopté par Comès: usage du noir et blanc, mise en page, montage, dimension et composition des cases, choix du plan, phylactères... comme le fait Jean-Maurice Rosier¹⁷, on arrivera à la même conclusion: malgré l'intérêt qu'il manifeste pour le polar, le cinéma, l'antipsychiatrie ou les marginaux, Comès reste finalement un auteur classique: „tout y est ordre et rigueur“. Ce n'est pas pour nous déplaire puisqu'il réussit toujours à nous remuer, à nous émouvoir profondément. Et ainsi ne s'avère-t-il pas impossible d'étudier son oeuvre dans un esprit de continuité par rapport aux créateurs précédents et de le rattacher à notre fameuse „Ecole Belge“.

„*Belgium forever*“. Le lecteur aura peut-être tiré lui-même la conclusion qui s'impose: la B.D. est un excellent moyen d'aborder la littéra-

¹³ *Ibidem*, p. 86.

¹⁴ Ed. Casterman, Bruxelles.

¹⁵ Dubois, Jean-Paul, op. cit., p. 87.

¹⁶ Ed. Casterman, Bruxelles, 1980.

¹⁷ Rosier, Jean-Maurice, op. cit.

ture belge d'expression française et ce pour bien des raisons. D'abord pour l'incontestable originalité et la maîtrise de ses créateurs qui leur ont permis d'atteindre un large public, belge et étranger. *Les Aventures de Tintin* sont traduites, selon un document datant de 1987, en 33 langues au moins et publiées à plus de cent millions d'exemplaires dans le monde. Certains héros de B.D. sont aujourd'hui devenus de véritables mythes culturels. Mais comme le remarque Marc Quaghebeur¹⁸, le fait que ce soit justement ce type d'ouvrages, cette prose „paralittéraire“ qui obtienne un tel succès, — la remarque est valable pour le „cas“ Simenon dans le roman policier ou Jean Ray avec le récit fantastique — n'est pas dû au hasard et ouvre les portes à une „méditation historique et sociologique d'envergure“. Nous sommes en plein dans la problématique posée par cette littérature qui est la nôtre.

L'épanouissement de la bande dessinée en Belgique nous apparaît ensuite comme une preuve de plus de cette obsession du jeu entre le texte et l'image, obsession qui désigne cette „fêlure foncière“ dont parle Marc Quaghebeur¹⁹, et qu'on retrouve chez Magritte („Ceci n'est pas une pipe“), chez un Nougé, qui *transfigure* les slogans publicitaires, chez Dotremont, inventeur de *Cobra* et des *Logogrammes*... Le nom lui-même d'un héros comme **Tintin**, voir Petit Robert: „onomat. fig. et pop. *faire tintin*, être privé de quelque chose, /.../ Ellipt. rien du tout“) de même que la plupart des noms propres qui jalonnent *Les Aventures de Tintin*, ne laissent-ils pas sous-entendre, n'insinuent-ils pas — et n'affirment-ils pas dans le cas de **Silence** — que l'„identité affirmé/e/ et pré-supposé/e/“ pourrait n'être que du vent...“? „Identité en creux, entre absence et magie...“.

On pourrait donc voir dans la bande dessinée une sorte d'emblème de toute la littérature française de Belgique: ces mêmes rapports tendus avec l'édition: un écrivain doit s'adapter et plaire au public parisien comme une B.D. doit respecter format, nombre de pages, tabous et autres contraintes commerciales pour être publiée; ce même besoin de prendre ses distances par rapport aux modèles français chez un „Dieter“ Comès par exemple qui puise plus volontiers son inspiration à des sources germaniques, ressasse dans ses „romans“ tous les sentiments d'incommunicabilité vivant en chaque Belge (Est-ce que ça existe le Belge?) malgré le bi- voire tri-linguisme et choisit ses thèmes à mi-chemin entre le fantastique et le régionalisme qu'on dit favoris „Au Nord D'Ailleurs“...

Voici jetées pêle-mêle quelques réflexions sur un média qui reste encore pour certains, à notre grand étonnement, un objet de consommation de plus. Nous avons voulu montrer la densité, la maturité, la richesse de ces albums qui ont amusé notre enfance, ému notre adolescence.

¹⁸ Quaghebeur, Marc, op. cit., pp. 175—176.

¹⁹ *Ibidem.*, p. 374.

Ils se sont montrés dignes d'être analysés dans une cours de „spécialisation en littérature francophone de Belgique“. Ce n'est pas une „coquetterie d'intellectuel“ comme le remarque Didier Anzieu dans sa préface à *Tintin chez le psychanalyste*²⁰ qui voit dans les *Aventures* d'accord avec l'auteur Serge Tisseron, la possibilité „d'un décryptage extrêmement fécond“ grâce à la psychanalyse freudienne. C'est une nouvelle piste qui nous est offerte pour une relecture de nos albums préférés, mais aussi pour aborder les créations que les artistes contemporains nous offrent.

²⁰ Tisseron, Serge, *Tintin chez le psychanalyste*, Ed. Aubier Archimbaud, coll. „Écrit sur parole“, Paris, 1985.



RHÉTORIQUE

RHÉTORIQUE ET RHÉTORIQUES. UNE MISE AU POINT

JEAN-MARIE KLINKENBERG*

1. STYLISTIQUE, POÉTIQUE, RHÉTORIQUE

1.1. **Spécificité de la poétique.** Chaque pas de la stylistique a été accompagné de doutes quant aux limites à lui assigner et même quant à son existence; mais il y a plus; on a pu assister ces dernières années à une redistribution, dans des cases nouvellement découpées dans le champ du savoir, de tous les travaux jusque-là qualifiés de stylistiques, en même temps que naissait, avec son propos théorique et ses exigences méthodologiques propres, la poétique.

La mutation que la poétique représente dans le champ des études littéraires n'est pas, comme on le croit parfois, un simple accommodement des préoccupations antérieures, qui se verraient éclairées sous un jour neuf par le savoir linguistique, mais bien plutôt un bouleversement radical de l'attitude adoptée devant le texte. Il importe en effet de bien distinguer deux approches possibles d'un texte: «Dans le premier cas, l'oeuvre individuelle n'est qu'un point de départ pour la connaissance du type de discours dont elle relève. Dans le second, elle reste le but dernier de la recherche; qui vise à décrire et par là même, à interpréter. D'un côté, une étude des possibles discursifs (des 'formes' littéraires, comme on disait naguère); de l'autre, une saisie du sens de l'oeuvre. La première activité s'apparente, on le voit, à la science; la seconde relève de l'interprétation»¹. On connaît la proposition de Jakobson selon laquelle l'objet de la discipline à constituer n'est ni l'oeuvre, ni même la littérature en tant qu'ensemble d'oeuvres, mais bien la «littérarité», c'est-à-dire le caractère abstrait qui fait d'une oeuvre donnée une oeuvre littéraire². C'est évidemment à cette seule condition que l'on peut concevoir une science de la littérature, puisqu'il n'y a de science que du général. La poétique entend ainsi prendre le tournant manqué lors de la première métamorphose de la stylistique: étendant de la langue à la littérature le champ de son investigation, cette dernière avait cru pouvoir faire de l'oeuvre un objet. Mais le parallélisme linguistique/langue, stylistique/oeuvre est évidemment trompeur, et le dernier terme de la proportion aurait au moins dû être remplacé par «langage litté-

* Université de Liège

¹ Tzvetan Todorov, *Les études de style*. Bibliographie sélective. „Poétique“, 2 (1970), p. 124.² Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973 (Poétique), pp. 11—24; il s'agit de la traduction française de l'article „Novejsjaja russkaja poézija“, datant de 1921.

raire (ou poétique)». Et pour que la démarche soit scientifique à l'égal de celle de la linguistique, il eût fallu aller plus loin encore, et refuser de se borner aux faits particuliers pour n'étudier que les lois qui les régissent. C'est faute de comprendre cette prémisses capitale qu'une partie du monde universitaire polémique, aujourd'hui encore, sur le programme de la poétique, et que des distinctions fondamentales (comme celle de science et d'interprétation) ont du mal à se maintenir.

Parce qu'elle instaurait une rupture par rapport aux conceptions antérieures, une des premières tâches de la poétique a consisté à affirmer cette solution de continuité. Épistémologique, cette rupture fut nécessairement polémique. Et cela d'autant plus naturellement qu'elle accompagnait d'autres ruptures atteignant, par d'autres voies, le même objet littéraire: analyse sociologique, psychanalyse, etc. C'est ainsi que les travaux de poétique ont tôt voisiné, dans les revues ou les collections, avec d'autres écrits de nature plus franchement philosophique. Le lieu de jonction est représenté par la sémiotique (l'expression «sémiotique littéraire» apparaît d'ailleurs souvent comme synonyme de poétique): étudiant non seulement les divers modes de communication mais encore les processus de production du sens, cette sémiotique fait en effet voir que des concepts comme «réalité», «oeuvre» ne sont pas donnés, naïvement, mais sont construits de façon cohérente par une idéologie dont les lignes directrices sont: occultation des forces de production, hiérarchisation, etc.³.

Le travail de critique mené par la poétique naissante était solidaire d'une affirmation constructive: ce dont l'absence se fait sentir n'est point l'accumulation de données (le corpus réuni par la philologie étant suffisant), mais le cadre cohérent où pourraient s'inscrire les études de détail à venir. D'où une certaine efflorescence de théories, aussi diverses que générales, qui a, pendant quelques années, menacé la poétique d'une «surthéorisation». Mais à y regarder de près, le meilleur des propositions théoriques s'est bien nourri d'observations⁴. Et, surtout, la recherche de méthodes qui seraient propres à la poétique est allée de pair avec une réflexion historique: n'y avait-il pas, dans le passé, de disciplines visant

³ Or, c'est précisément sur cette batterie de concepts que se fonde l'attitude humaniste envers „les lettres“. Faut-il dès lors s'étonner que les propositions paradoxales (en dehors de la $\zeta\delta\alpha$) énoncées par la poétique résonnent profondément chez ceux-là qui, installés dans le monde même de la littérature (écrivains, critiques), remettaient en cause leur propre activité? En faut-il s'étonner qu'il en résulte, en échange, des tâtonnements dans les démarches de la poétique? Une telle situation ne va pas sans jeter certaines zones d'ombre sur cette discipline poétique, qui, pas plus que sa devancière, n'a encore réussi à clarifier totalement ses rapports avec la critique littéraire. C'est ainsi que l'on a vu un Roland Barthes, qui plus qu'un autre a oeuvré pour l'avènement d'une poétique, professer qu'agir en critique, „c'est renvoyer l'oeuvre au désir de l'écriture dont elle était sortie“.

⁴ Ainsi l'hypothèse de Tzvetan TODOROV, *Grammaire du Décameron*, La Haye-Paris, Mouton, 1969 (Approaches to Semiotics 3) sur l'existence d'une grammaire universelle, gouvernant aussi bien la structure de la phrase dans diverses langues que l'univers de la narration, reçoit sa démonstration dans une des analyses les plus serrées qui soient de l'oeuvre de Boccace.

cette généralité qui est la condition de toute science? Et ces disciplines n'offriraient-elles pas des concepts à réévaluer à la lumière des connaissances récentes?

1.2. **La rhétorique dans la poétique.** Or une telle discipline existait, porteuse d'un nom qui lui valait un discrédit total: la rhétorique.

Toujours est-il que dès ses origines — dans les années 60 — la poétique apparaît comme inséparable de la rhétorique: dans deux articles célèbres de 1956 et de 1960⁵, Jakobson remettait à l'honneur un couple qui allait faire couler bien de l'encre — métaphore et métonymie; et, dès 1964, Barthes notait que la rhétorique méritait d'être repensée en termes de linguistique structurale (1964; voir aussi 1967); au même moment, Gérard Genette inaugurait avec *La rhétorique et l'espace du langage* une série d'études pénétrantes tournant autour du thème des *Figures* (1966, 1969, 1972), tandis que Todorov annexait à un de ses premiers livres une ébauche de système de classification des tropes et figures⁶.

Cette rhétorique se trouve ainsi comme à l'origine et à l'aboutissement de la stylistique. Cette dernière, qui naît au XIX^e siècle, semble être appelée à reprendre un flambeau qui s'éteint entre les mains d'une rhétorique moribonde: *Stylistik oder Rhetorik*, dira Novalis, un des premiers à utiliser le terme. Et cette stylistique (qui s'est servie, sans toujours le dire, de concepts qu'elle avait hérités de son aînée et affinés à son usage) tend, comme on l'a vu, à céder une part de sa place à une poétique fécondée par un courant néo-rhétorique.

Pour apprécier ces relations, et percevoir clairement la perspective de la néo-rhétorique, un détour par l'histoire est nécessaire.

2. RHÉTORIQUE CLASSIQUE ET NÉO-RHÉTORIQUES

2.1. La rhétorique classique: une perspective cavalière

2.1.1. La rhétorique est née en Grèce, dit-on fréquemment⁷. En fait sa naissance est triple, et il faut plutôt parler de «monde hellénique». C'est en effet en Sicile, avec Corax (V^e siècle A.C.N.), que se constitue

⁵ „Deux aspects du langage et deux types d'aphasie" et „Linguistique et poétique", traduits dans Jakobson 1963.

⁶ *Littérature et signification*; c'est d'ailleurs à la rhétorique qu'est récemment revenu Todorov dans le cadre d'une recherche sémiologique sur le symbole, type de signe ne connaissant qu'une relation binaire et se manifestant aussi bien sur le plan du verbal que sur celui de l'image visuelle (Tzvetan Todorov, *Introduction à la symbolique*, „Poétique", II (1972), pp. 273—308; ID., *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977 (Poétique); ID., *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978 (Poétique).

⁷ Pour une vision engagée, mais très claire, de la rhétorique ancienne, voir Barthes 1970, qui peut remplacer la classique étude de Chaignet. Lecture à compléter aujourd'hui par Plett (1981), Reboul (1984), Barilli (1979), Martin (1974) et Florescu (1971, 1973). Bibliographie sur divers points d'histoire dans AA. VV. 1970: 230—232 à compléter par les données fournies par *Rhetoric Newsletter* (1978 Nss.) et *Rhetorica* (1983 Nss.) organes de l'*International Society for the History of Rhetoric*. Pour le Moyen Age: Murphy 1974; pour le XVII^e siècle français: Kibedi-Varga 1970; sur la „Réduction de la rhétorique": Genette 1970. La meilleure com-

un premier art rhétorique. Art d'abord exclusivement judiciaire: les conflits d'intérêts dans la société d'alors rendent nécessaire une maîtrise de la parole telle que celui qui en dispose puisse emporter l'adhésion de la collectivité. Mais deux autres dimensions de cette technique pratique ne tardent pas à compléter la première: la philosophique et la littéraire. Il reviendra à Aristote de théoriser pour la première fois la rhétorique, qu'il situe entre dialectique — science du raisonnement — et grammaire — science du langage. C'est à lui qu'on doit la formulation de distinctions restées longtemps classiques, comme celle des trois discours et celle des quatre (ou cinq) phases de discours.

2.1.2. La rhétorique aristotélicienne distingue quatre étapes dans la production d'un discours. Il s'agit de l'*inventio*, ou recherche des arguments (cette subdivision de la rhétorique a donné naissance à la théorie des «lieux» ou topiques); de la *dispositio*, ordonnancement de ces arguments suivant des lois logiques, psychologiques, sociologiques; de l'*elocutio*, mise en forme verbale de ces arguments; de l'*actio* (à compléter par la *memoria*), performance même du message devant son public.

2.1.3. Nous reviendrons sur le rapport entre ces parties: elles supposent en effet l'élaboration de disciplines distinctes, dont la relation avec une science de la littérature est problématique. Aussi importante pour nous est la théorie des trois discours, puisqu'elle pose implicitement la question du lien entre rhétorique et littérature. Ces trois discours se caractérisent chacun par un type d'acte social, par un critère de pertinence, par la préférence pour une certaine temporalité et pour certaine technique. Le *discours judiciaire* vise l'accusation et la défense, a la vérisimilitude pour critère, se rapporte aux actes passés et a l'enthymème pour mécanisme principal. Le *délibératif* vise l'exhortation (il est conatif, dirait-on aujourd'hui), son critère est l'utilité, il se rapporte au futur, et privilégie l'exemple; l'*épidictique* vise l'éloge ou la critique, a le beau pour critère, se rapporte au présent et a l'amplification pour mécanisme principal.

On notera que la rhétorique, ainsi cadastrée, côtoie l'art littéraire, sans se confondre avec lui. À côté de la *rhétorique*, qui reste utilitaire et valable pour l'univers du quotidien, la pensée classique envisage une *poétique*, oeuvrant dans le monde de l'imaginaire («Dans le premier cas, il s'agit de régler la progression du discours d'idée en idée; dans le second cas, la progression de l'oeuvre d'image en image», Barthes 1970: 178). Distinction mais non exclusion pure et simple: des concepts élaborés dans le cadre de la *techné rhetoriké* — comme la cicéronienne théorie des trois styles: simple, sublime, moyen — seront sans difficulté transposés à la *techné poetiké*. C'est peut-être la fragilité de cette distinction qui dynamisera le plus toute l'histoire de la rhétorique: les uns tendent à maintenir intacte l'opposition, les autres à l'abolir.

pilation des concepts et des taxinomies de la rhétorique classique est Lausberg (1960). Certains textes classiques ont été réédités récemment, comme la poétique d'Aristote (1980) ou les traités de Dumarsais (1977) et de Fontanier (1967, 1968).

2.1.4. La fusion, qui commence à s'opérer au début, de notre ère avec la seconde sophistique (laquelle privilégie la notion de style), est consommée au Moyen Âge, alors que commence à se constituer la notion même de littérature. Enseignée dans le cadre du *Trivium*, la rhétorique y fait figure de discipline mineure, réduite qu'elle est à l'étude des ornements relevant de l'*elocutio*. À l'époque moderne et surtout en France, la rhétorique ne se débarrasse pas de son statut ambigu, que résume bien la formule de Barthes (1970: 92): «La rhétorique est triomphante: elle règne sur l'enseignement. La rhétorique est moribonde: restreinte à ce secteur, elle tombe peu à peu dans un grand discrédit intellectuel», et cela en même temps que s'accuse encore sa «poétisation». En philosophie, on tendra à ne plus accorder droit de cité qu'à la seule démonstration fondée sur l'évidence.

Si les théoriciens tardifs ont finalement opté pour une conception purement littéraire, limitant la rhétorique à l'étude des procédés d'expression («l'art de distribuer des ornements dans un ouvrage de prose»), c'est sans doute parce que les derniers rhéteurs, à mesure qu'ils prenaient conscience de la notion de littérature, ont senti confusément que pour l'écrivain moderne le commerce avec les figures primait le commerce avec le monde. Une fois liquidée l'idée que l'art est un agrément qui s'ajoute, il devenait possible d'envisager la rhétorique non plus comme une arme de la dialectique, mais comme le moyen de la poétique.

Cependant, ces rhéteurs ont hésité devant les conséquences de leur découverte intuitive. Enfermés dans une tradition sclérosée, ignorant tout des spéculations esthétiques des philosophes allemands, tournés en ridicule par les littérateurs, récusés par les premiers linguistes (puis par les stylisticiens), ils abandonnèrent la partie. C'est que les prétentions normatives étaient condamnées par l'esprit moderne et devenaient proprement incompatibles avec le romantisme et les autres idéologies individualistes du XIX^e siècle⁸.

2.1.5. Mais cette mort de la rhétorique n'était en fait qu'une éclipse. Ses biens n'avaient été que dispersés et légués en usufruit à d'autres disciplines (la stylistique, comme on l'a vu, mais aussi la psychanalyse). Une descendante tente aujourd'hui de reconstituer une partie de l'héritage. Cette renaissance — ou cette naissance d'une *rhetorica nova* — a été saluée dès le début des années 60⁹, et a entraîné une redécouverte de

⁸ Le romantisme et, à sa suite, le symbolisme et le surréalisme créeront des textes se voulant résolument „antirhétoriques“. Mais cet antirhétorisme est d'accident et non d'essence (on a amplement montré — par exemple Groupe , 1981 — qu'il y avait une rhétorique des avant-gardes): on décrirait mieux la situation en disant que les textes alors produits étaient déviants par rapport aux modèles véhiculés à titre d'exemples par la rhétorique moribonde. C'est de cette manière que Antonio Garcia Berrio, *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelone, Planeta, 1973 (Ensayos), explique les origines du formalisme russe, né d'une crise de la critique, inapte à rendre compte du nouveau type de textes en cours de production (en l'occurrence des textes futuristes).

⁹ Voir Schiaffini 1962 et Christensen 1967. Les raisons de cette renaissance sont complexes et encore mal connues. Elles ne sont en tout cas pas

l'héritage ancien¹⁰. Descendante directe ou indirecte? Sur un point, elle est tout le portrait de son aïeule: déjà sur son berceau se disputaient les tenants d'une «rhétorique vraiment générale» et ceux qui lui souhaitaient d'être d'abord une rhétorique poétique. Sur les autres points, la nouvelle venue ne craint pas de forligner: elle revendique un statut que les généalogistes les plus généreux n'accorderaient pas à la devancière.

2.2. **Science vs technique.** Commençons par les différences, qui sautent aux yeux. La première est une différence de statut. La rhétorique ancienne était essentiellement empirique, ce qui l'avait menée à un bricolage bien fait pour plaire à nos post-modernes, et à des taxinomies abstruses dont on s'est gaussé à juste titre: cela va du chleuisme à la propoïèse, collection de monstres où Queneau s'est amusé à glisser la peu connue synchise¹¹. La rhétorique contemporaine entend analyser *a posteriori* les faits de parole et de discours et à dégager les règles générales de leur production. À l'énumération, elle substitue donc l'élaboration de modèles rendant compte de la généralité du phénomène envisagé, le souci du classement¹² devenant ainsi accessoire. Cette première opposition est étroitement liée à une deuxième: la rhétorique classique avait perdu, avec ses variantes baroque et néo-classique, toute fonction interprétative pour devenir un ensemble de règles normatives. La nouvelle n'entend plus fournir les moyens de produire, mais ceux de décrire. Ce qui nous mène à la troisième opposition: l'ancienne rhétorique se plaçait du côté de la production intentionnelle d'effets¹³; la nouvelle disqualifie l'intention — ou, au moins, la replace au rang d'un simple facteur dans la compétence pragmatique — ce qui indique assez qu'elle se situe du côté de la réception et de l'herméneutique. Toutes ces oppositions ne sont sans doute que les corollaires d'une seule distinction: celle qui est à maintenir entre science et technique.

attribuables au seul élargissement de la linguistique à la pragmatique et à la crise de la théorie de la communication. Il faut aussi faire une place à l'impact du courant formaliste en littérature (dominant dans les années 60 et 70, notamment avec le nouveau roman et avec l'OU-LI-PO), qui rendait nécessaire la construction de nouveaux outils critiques.

¹⁰ Voir par exemple Barilli 1979, Perelman 1978. Sur le point précis de la définition des tropes par la rhétorique française, voir Dubucs et Meyer 1986. Certaines taxinomies anciennes sont également réinterprétées, de manière personnelle, par Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, PUF, 1961 (nouv. éd. augmentée en 1975) ou Bernard Duoriez, *Gradus. Les Procédés littéraires*, Paris, U.G.E., 1980 (19/18 1370). La coexistence de deux discours scientifiques parallèles — le „novateur“ et le „réévaluateur“ — a entraîné certains malentendus. Certains auteurs croient ainsi être novateurs parce qu'ils n'ont connaissance que des travaux de la seconde lignée. C'est par exemple le cas de l'ouvrage à succès de Georges Lakoff et Marc Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1985, qui enfonce bien des portes ouvertes.

¹¹ Cf. Genette 1966: 214; Groupe v 1970a: 9—10; Barthes 1970: 219; Morel 1982: 1—2.

¹² Voir Mary-Annick Morel, *Pour une typologie des figures de rhétorique: points de vue d'hier et d'aujourd'hui* (1982).

¹³ Heinrich F. Plett, *Rhétorique et stylistique*.

2.3. Rhétorique de la persuasion *vs* rhétorique littéraire.

2.3.1. Un rapport polémique. Il n'y a pas, avons-nous dit, une néo-rhétorique, mais deux. La première — appelée de ses vœux par Josef Kopperschmidt¹⁴ — se veut théorie totalisante du discours. Elle constitue une réponse à l'appauvrissement dans l'analyse des démarches réelles de la pensée pratique, consécutif à la réduction cartésienne (par ailleurs, facteur de progrès) et à l'antirhétorisme bourgeois lié à la promotion des arts mécaniques. Elle s'appuie sur le fait que raisonner, ce n'est pas seulement déduire et calculer, mais aussi délibérer et argumenter. Elle étudiera donc les techniques discursives «permettant de provoquer ou d'accroître l'adhésion des esprits aux thèses qu'on présente à leur assentiment¹⁵» et juxtaposera à la logique devenue *formelle*, une *logique naturelle*. La seconde néo-rhétorique entend tirer toutes les conséquences de la «totalisation poétique» opérée par son aînée, et part donc principalement de l'*ejocutio* pour poser la question de sa relation avec la science de la littérature. D'un point de vue polémique, la néo-rhétorique de 1970 s'est donc définie contre les carences de la stylistique — cette stylistique qui, comme le suggère une formule célèbre de Novalis, s'était elle-même élaborée sur les débris de la rhétorique, à la faveur de la pensée induite par l'idéalisme romantique —, exactement comme la néo-rhétorique appelée de leurs vœux par Paulhan, Peirce, Richards et réalisée par Perelman avait entendu réhabiliter ce que l'empirisme logique négligeait.

Rapport dialectiqué donc. Mais qu'en est-il du rapport chronologique et du rapport logique entre les deux néo-rhétoriques? Ce problème avait déjà été posé en 1973 par Vasile Florescu dans *Retorică și neoretorică*.

„O dată convențională care ar putea indica reintrarea categorică a retoricii în problematica filozofică ar fi anul 1952, adică anul apariției lucrării lui Perelman, *Rhétorique et philosophie*»

(...) Cit privește revalorificarea retoricii pentru lingvistică, teoria și critica literară, n-am putea indica o dată: ceea ce am putea indica este numai începutul acestei acțiuni, pe care înșiși promotorii ei îl leagă de numele lui Roman Jakobson și de traducerea în franceză a eseurilor sale de lingvistică generală (1963)

¹⁴ Voir Josef Kopperschmidt, *Allgemeine Rhetorik: Einführung in die Theorie der Persuasiven Kommunikation* et Heinrich F. Plett, *Rhetorik: Kritische Positionen zum Stand der Forschung*.

¹⁵ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *La Nouvelle Rhétorique: traité de l'argumentation*. Sur cette première néo-rhétorique, voir en priorité ce dernier ouvrage et, pour une synthèse plus maniable, Perelman, *L'Empire rhétorique* et Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, „The New Rhetoric”. Déjà classiques sont devenus les ouvrages, plus formalisés, de Jean-Blaise Grize, *De la logique à l'argumentation* et Georges Vignaux, *L'Argumentation: essai d'une logique discursive*. L'essentiel des travaux se réclamant de la pragmatique se situe également dans cette mouvance (voir la bibliographie de Jef Verschueren, *Pragmatics: An Annotated Bibliography*, à compléter par un supplément annuel paraissant dans le „Journal of pragmatics”, et celle — plus sélective — de Anne-Marie Diller et François Récanati, *La Pragmatique*)

(...) Aşa cum remarcă Renato Barilli, pentru conştiinţa europeană este înrădăcinată ideea că la retorică se ajunge, azi, pe două căi: cea lingvistică şi cea filozofică¹⁶.

Il n'y a donc pas eu d'influence réciproque entre les deux néo-rhétoriques. Dans le meilleur des cas, il faut parler d'ignorance mutuelle, quand ce n'est pas d'un rapport polémique. D'un point de vue sociologique, il faut cependant noter une certaine convergence dans les deux mouvements. Ils sont en effet nés dans des groupes sociaux comparables et répondent tous deux à des questions nouvellement posées dans le cadre de l'*épistémé* occidentale de la seconde moitié du vingtième siècle. On reviendra sur ceci.

On a parlé d'un rapport polémique. Ce caractère, Florescu le souligne d'emblée:

„Constatarea că între reabilitarea filozofică a retoricii şi revalorificarea ei pentru lingvistică, critică şi teoria literaturii nu este un raport de cauză şi efect poate fi extinsă în sensul că nici pînă azi partizanii ultimei orientări n-au descoperit implicaţiile filozofice ale acestei discipline. Ei vorbesc de retorică numai *en tant que théorie des figures*, chiar dacă definiţiile pe care le propun sînt cîteodată mai largi, dar nicicînd în afara unei „teorii moderne a literaturii”¹⁷.

Un procès est donc ouvert. Et il l'est à charge de la rhétorique des figures, les attaques dans l'autre sens ayant été relativement rares¹⁸. Il n'est pas question de donner ici le détail du procès. Les pièces en sont bien connues, et il y a des années que la sentence a été prononcée.

2.3.2. Un rapport de convergence.

Nous n'aurions en principe à retenir compte ici que de l'apport de la rhétorique à cette science, et ne devrions donc nous placer que dans la seconde néo-rhétorique. Toutefois, sans prétendre brosser un panorama complet des liens entre poétique et théorie du discours (esquissé par Antonio García Berrio et José María Pozuelo¹⁹), il faut noter qu'il n'y a pas de nette solution de continuité entre les deux rhétoriques, pas plus qu'il n'y en a entre une science et les techniques qui en sont dérivées, et pas plus qu'il n'y en a entre rhétorique et poétique au long de l'histoire (voir la pénétrante synthèse de Arpad Vigh). Dès lors le procès

¹⁶ 1973: 197.

¹⁷ 1973: 197.

¹⁸ Lacoste, 1970: 235, commente ainsi Perelman et Olbrechts, 1958: „Les figures n'intéressent pas directement les auteurs, sinon en tant qu'elles peuvent être des facteurs de persuasion, cette tentative est donc originale et se situe en marge de la plupart des reprises modernes de la Rhétorique”. Dans une optique légèrement différente, Missac, 1978: 1022, dit de Perelman, 1952, qu'il „ne fait guère progresser le problème”.

¹⁹ Antonio García Berrio, „Retórica como ciencia de la expresividad. Presupuestos para una retórica general” et José María Pozuelo Yvancos, *Del formalismo a la neorretórica*.

fait à la néo-rhétorique de *velocutio* — volontiers qualifiée de «restreinte», par antiphrase à *Rhétorique générale*²⁰ — peut être repris (v. § 3).

On note en tout cas que lorsqu'on prend en considération ces thèses contemporaines, les points de convergence entre les deux néo-rhétoriques sont bien plus nombreux qu'on ne l'a cru jusqu'ici.

Je n'en prendrai qu'un exemple, mais un exemple central. C'est la définition de la figure. C'est en fait la même qu'on retrouve chez Perelman et Olbrechts-Tyteca d'une part et chez les poéticiens de l'autre. Ce qui a peut-être empêché de le voir, ce sont les critères de classement des figures, radicalement différents chez les uns et chez autres, car des points de vue distincts prévalaient dans ces classements.

Perelman et Olbrechts-Tyteca prennent pour point de départ de leur étude un certain nombre de processus argumentatifs généraux, appelés schèmes. Ils se demandent ensuite si certaines figures sont de nature à remplir les fonctions reconnues à ces procédés, «si elles peuvent être considérées comme une des manifestations de celui-ci» (1976: 232).

Les figures sont donc observées en fonction des rôles qu'elles jouent à un moment ou l'autre des discours argumentatifs.

Dans la présentation des prémisses, par exemple, on distingue des «figures de choix», des «figures de présence» et des «figures de communion». Les figures de choix sont, entre autres, la définition, la périphrase,

²⁰ Ce réductionnisme mènerait à son terme un processus en cours depuis l'Antiquité: „La rhétorique dite *classique* que l'on oppose à la rhétorique ancienne, s'était réduite à une rhétorique des figures, se consacrant au classement des diverses manières dont on pouvait orner son style (...). Déjà dans l'Antiquité certains rhéteurs s'étaient spécialisés dans la déclamation et dans les exhibitions littéraires, sans grande portée, et les philosophes, tel Epictète, n'ont pas hésité à s'en moquer: „Et cet art de dire et d'ornier notre langage, s'il y a là un art particulier, que fait-il d'autre (...) que d'enjoliver et arranger notre langage comme un coiffeur fait d'une chevelure?“ (Perelman, 1977: 10).

Comme on le voit, cette seconde critique a partie liée avec celle de légèreté, de futilité. On aime souvent à citer son expression la plus ferme. On doit celle-ci à Gérard Genette, pourtant l'un des principaux responsables de ce qu'il dénonce:

„Rhétorique-figure-métaphore: sous le couvert dénégatif, ou compensatoire, d'une généralisation pseudo-einsteinienne, voilà tracé dans ses principales étapes le parcours (approximativement) historique d'une discipline qui n'a cessé, au cours des siècles, de voir rétrécir comme peau de chagrin le champ de sa compétence, ou à tout le moins de son action. La *Rhétorique d'Aristote* ne se voulait pas „générale“ (encore moins „généralisée“): elle l'était, et l'était si bien dans l'amplitude de sa visée, qu'une théorie des figures n'y méritait encore aucune mention particulière; quelques pages seulement sur la comparaison et la métaphore, dans un livre (sur trois) consacré au style et à la composition, territoire exigu, canton détourné, perdu dans l'immensité d'un Empire. Aujourd'hui nous en sommes à intituler rhétorique générale ce qui est en fait un traité des figures. Et si nous avons tant eu à généraliser, c'est évidemment pour avoir trop restreint: de Corax à nos jours, l'histoire de la rhétorique est celle d'une *restriction généralisée*“ (1970: 158).

Outre qu'il y a là un raccourci audacieux, comme l'a montré Françoise Douay, il y a évidemment une méconnaissance de ce qu'est la „généralité“ de la rhétorique critiquée.

la correction; toutes ont pour effet d'exhiber la manoeuvre de sélection des arguments; le sémioticien dirait: leur formalisation dans la substance du monde intelligible. Quant aux figures de présence, comme l'onomatopée ou le pseudo-discours direct, elles ont pour effet d'attirer l'attention sur les matériaux argumentatifs sélectionnés. Les figures de communion sont l'allusion, la citation, l'apostrophe, l'épithète de la personne, etc. Elles ont pour fonction de rapprocher les partenaires, et jouent ainsi un rôle phatique, en mobilisant les signes de leur connivence.

Dans l'exposé argumentatif proprement dit, on distingue des «figures de liaison» et des «figures de dissociation». Les premières sont des schèmes qui rapprochent des éléments distincts et permettent d'établir entre ces derniers une solidarité visant soit à les structurer, soit à les valoriser positivement ou négativement l'un par l'autre. Ces figures de liaison sont à leur tour réparties en classes, selon qu'elles sont constituées «d'arguments quasi logiques», comme l'ironie ou la rétorsion, «d'arguments fondés sur la structure du réel», comme l'hyperbole ou la litote, ou enfin «d'arguments fondant la structure de ce réel»; et c'est ici que nous retrouvons la métaphore.

On voit que le critère de classement, ce sont les effets sociaux et cognitifs de la figure, et non sa structure logique ou discursive. C'est cette fonction sociale qui autorise Perelman et Olbrechts-Tyteca à distinguer nettement les «figures de style» des «figures argumentatives», dites parfois de «rhétorique»:

«Nous considérons une figure comme *argumentative* si, entraînant un changement de perspective, son emploi paraît normal par rapport à la nouvelle situation suggérée. Si par contre, le discours n'entraîne pas l'adhésion de l'auditeur à cette forme argumentative, la figure sera perçue comme ornement, comme figure de *style*. Elle pourra susciter l'admiration, mais sur le plan esthétique, ou comme témoignage de l'originalité de l'orateur.» (Perelman, 1977: 13).

Si l'on voulait relancer la polémique, on soulignerait deux aspects de ces propos qui rappellent étrangement les critiques faites à la rhétorique structuraliste.

On notera tout d'abord le réductionnisme qui se manifeste dans la synonymie établie entre «figures de rhétorique» et «figures argumentatives». Il s'agit évidemment là d'une manoeuvre qui réduit le champ de la rhétorique en en expulsant tout ce qui n'est pas strictement argumentatif: la néo-rhétorique de l'argumentation court ainsi le risque d'être qualifiée elle aussi de «restreinte».

La deuxième chose à souligner, c'est qu'on retrouve ici encore la «mise à l'écart» du stylistique. Le trope poétique est, dans cette perspective, considéré comme un simple ornement, et ne peut être abordé dans sa spécificité, puisqu'on ne le définit que négativement, comme l'effet d'un discours argumentatif qui a échoué. Ceci semble nous renvoyer à une conception dichotomique de la norme et de l'écart, où certains discours seraient du côté de la norme, et d'autres du côté de l'écart, sans qu'il y ait de partage possible, alors que, dans la néo-rhétorique des

tropes, on insiste au contraire sur la relation dialectique qui s'établit entre les divers éléments de l'énoncé, dont certains constituent l'isotopie de l'énoncé — sa norme, si l'on veut —, et d'autres se manifestent comme allotopes donc déviants. Nous reviendrons, bien sûr, sur ces questions.

Mais ces réserves ne doivent pas nous faire oublier le problème de la structure des figures. Celui-ci préoccupe moins les membres de l'école de Bruxelles, qui se donnent toutefois la peine de la caractériser. Toute figure présente deux aspects nécessaires: «une structure discernable, indépendante du contenu» d'une part, et d'autre part «un emploi qui s'éloigne de la façon normale de s'exprimer, et, par là, attire l'attention» (1976: 227). Or c'est exactement de cette manière que la rhétorique de l'*elocutio* définit ces figures. Un: comme un écart réévaluable, la réévaluation étant déterminée par des facteurs contextuels et pragmatiques. Deux: comme des procédures propres à provoquer l'effet d'autotélisme, que Perelman et Olbrechts-Tyteca retrouvent avec la formule «attirer l'attention». Il y a mieux encore: sur le détail de certaines figures, les deux rhétoriques se rencontrent. Dans *Rhétorique générale*, nous avons défini les métalismes — parmi lesquels l'hyperbole et la litote — comme des figures qui prennent en compte la représentation que les partenaires de la communication ont du référent. Perelman et Olbrechts-Tyteca parlent, eux, «d'arguments fondés sur la structure du réel» (un mot dont l'imprécision étonne, sous la plume de philosophes²¹).

Les faits de structure intéressent moins nos auteurs, et l'on comprend pourquoi. C'est que ces structures sont en fait identiques pour la figure argumentative et pour la figure de style. Constaté cette identité énerve cette opposition, ou plutôt oblige à dégager les critères qui la justifieraient. Or ce qui donne le statut de figure argumentative ou de figure de style, c'est le contexte pragmatique et rien d'autre. Il reste qu'il faut bien nommer la discipline qui peut s'occuper de ces structures communes, et donc loger à son enseigne les deux néo-rhétoriques. Or, comment la nommer, sinon par le mot de rhétorique?

Si la rhétorique de Perelman relève le rôle du raisonnement par analogie, ce qui l'amène à discuter le statut de la métaphore, à l'inverse, on observe vite que l'étude approfondie des figures ne peut aller sans une composante textuelle: on verra plus loin qu'une conception de la

²¹ Dans la taxinomie perelmanienne, où la notion de norme est centrale, il s'agit de montrer comment un procédé peut se faire oublier et apparaître comme la présentation la plus adéquate, voire la seule possible, d'un argument persuasif (Morel, 1982: 21). On trouve là la reprise d'un principe à la fois esthétique et idéologique énoncé par certains rhéteurs à l'encontre de la „rhétorique ornementale“, principe que traduisent les préceptes *ne res appareat ou dissimulare eloquentiam*, et que l'antirhétorisme des Lumières reprit à son compte. Mais on voit mal comment faire coexister ce principe avec la seconde caractéristique structurale de la figure, même si le concept de réévaluation — réévaluation qui fournit une pertinence nouvelle à l'élément allotope — est en germe dans le critère qui permet de distinguer une figure proprement argumentative d'une autre („entraînant un changement de perspective, son emploi paraît normal par rapport à la nouvelle situation suggérée“; 1976: 229; nous soulignons).

métaphore comme mot ne peut qu'aboutir à des apories, et qu'elle doit nécessairement être remplacée par celle de la métaphore-énoncé. Sans compter que la disposition — nous utilisons ce mot à dessein — des figures le long d'un texte n'est jamais indifférente: elle implique de véritables stratégies textuelles.

Il n'est donc pas exclu que l'on puisse faire la jonction entre les deux tendances. Cette synthèse ne consisterait pas, bien entendu, à en revenir au compromis classique qui consistait à définir la rhétorique comme «l'art de bien parler pour bien persuader²²», mais à constituer une discipline au statut scientifique, cette rhétorique générale à venir devant «étendre ses pouvoirs d'application à l'immense extension du texte verbal, de tout texte manifestant une intentionnalité de communication ou d'actualisation. Le texte littéraire, ou poétique, sera ainsi abordé dans le champ de cette rhétorique générale en tant qu'il satisfait à la condition générique de figurer parmi les textes articulés et énoncés²³». L'essai de Chaïm Perelman, *L'Empire rhétorique*, annonce la possibilité d'une articulation des deux néo-rhétoriques (qui ne sont pas encore en état de fusionner, en dépit des regrets de ceux qui ont décrit la seconde comme le produit d'une restriction généralisée). Toutes deux se fondent sur une compétence encyclopédique chez le récepteur, sur une *doxa* partagée. En outre, de même que la rhétorique des tropes (qui est aussi une «logique des discours illogiques») montre que la construction d'une lecture dépend d'une interaction entre un lecteur — toujours en situation, individuelle ou collective — et un *lectum*, cet essai montre le rôle éminemment actif de l'interlocuteur ou de l'auditoire dans l'établissement des valeurs d'un énoncé. Les deux rhétoriques apportent donc, à leur manière, une construction substantielle à l'élaboration d'une linguistique textuelle. Il semble que seule cette linguistique des discours, dépassant celle des signes, pourra amener à construire cette théorie de «la vie des signes au sein de la vie sociale» qu'un grand linguiste appelait de ses vœux.

Mais il n'est peut-être pas nécessaire de se placer au niveau d'une telle généralité: outre que nombre d'exemples confirment la fragilité de la distinction, nombre de recherches de pointe montrent la synthèse entre les deux rhétoriques en train de se faire.

Un cas particulier illustrera ceci: celui du dialogue, objet relevant pleinement de la néo-rhétorique de l'argumentation²⁴. Il s'agit d'une unité de discours «obtenue par la projection à l'intérieur d'un discours-énoncé de la structure de la communication» implicitement présente dans toute activité discursive, comme l'a montré Benveniste. Unité relevant bien de la rhétorique, car fondée sur des codes culturels très éla-

²² C'est dans ce sens que va la synthèse d'Olivier Reboul: „Nous chercherons l'essence de la rhétorique non pas dans le style, ni dans l'argumentation, mais dans la région précise de leur intersection.“ (*La Rhétorique*, p. 32—33). Comme on va le voir avec Antonio García Berrio (*„Retórica...“*) la pensée contemporaine envisage plutôt une „réunion“ qu'une „intersection“.

²³ Antonio García Berrio, *„Retórica...“*, p. 10.

²⁴ Pierre R. Léon et Paul Perron, *Le Dialogue*.

borés: le dialogue suppose ainsi l'existence, chez les partenaires, de systèmes complexes de représentations (sur eux-mêmes, leur relation, le monde) et se fonde fréquemment sur des présuppositions, rendant possibles des opérations d'inférence (par exemple, «T'as pas cent balles?» ne constitue pas une interrogation sur la fortune du partenaire mais — et cette signification est obtenue par inférence — une invitation pour ce dernier à se délester d'une fraction de sa fortune)²⁵. Sans doute plus qu'aucun acte discursif, le dialogue montre-t-il que la signification ne naît pas seulement d'un composant sémantico-logique, mais bien d'un composant interprétatif²⁶, qu'une grammaire transformationnelle de stricte observance est impuissante à prendre en compte. L'analyse du dialogue met en évidence l'existence de stratégies complexes entre partenaires (ce sont notamment les règles de coopération)²⁷. Or toutes ces règles se retrouvent appliquées, avec des modalités particulières (notamment parce que des présupposés *suï generis* interviennent), dans le discours narratif et particulièrement dans le discours littéraire, qu'il s'agisse du théâtre ou du roman. On doit donc s'attendre à ce que s'y manifeste une interaction entre les phénomènes étudiés par la rhétorique de la persuasion et ceux qui relèvent de la rhétorique de l'élocution. Ce n'est sans doute pas par hasard que Catherine Kerbrat parle de «trope communicationnel» lorsqu'il y a substitution non de contenus sémantiques, mais de destinataires (comme dans le célèbre «C'est à vous que je parle, ma soeur» de Molière, où le destinataire apparent n'est en fait qu'un destinataire secondaire)²⁸. Or, la notion de trope semblait bien, jusqu'il n'y a guère, destinée à rester confinée au domaine de l'*elocutio*: on voit qu'elle en sort, poussée par on ne sait quelle nécessité.

3. CONTRIBUTION DE LA RHÉTORIQUE À LA POÉTIQUE

3.1. Concepts généraux.

3.1.1. Une histoire événementielle se plairait sans doute à situer à l'origine du renouveau de l'*elocutio* l'influence de Jakobson, avec sa thèse sur l'opposition de la métaphore et de la métonymie. Ces figures qui sont respectivement de similarité et de contiguïté, correspondent à des mouvements opérés sur l'axe de la sélection (ou axe paradigmatique) et sur l'axe de la combinaison (ou axe syntagmatique).

D'emblée, ce modèle se donnait donc une grande généralité, puisque de tels axes existent dans tous les codes non linguistiques. Cette dichotomie, sans doute trop facilement applicable²⁹ et qui n'a pas eu les ré-

²⁵ Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire: principes de sémantique linguistique*.

²⁶ Robert Martin, *Inférence, Antonymie et Paraphrase: éléments pour une théorie sémantique*.

²⁷ Paul H. Grice, *Logique et conversation*, „Communications”, no. 30, 1979, numéro intitulé *La Conversation*, p. 57—72. Sur un type d'acte de langage particulier, voir, à titre d'exemple, Jacques Moeschler, *Dire et contre-dire: pragmatique de la négation et acte de réputation dans la conversation*.

²⁸ Catherine Kerbrat-Orecchioni, „Quelques aspects du fonctionnement du dialogue au théâtre”, in *Le Dialogue*, p. 133—140.

²⁹ Cf. Groupe μ , *Rhétorique générale*, p. 9.

percussions qu'on en attendait dans l'étude des aphasies, sert une thèse sur la poéticité des messages: «la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison³⁰»; par exemple, la versification donne un statut particulier à la syllabe, en la mettant en rapport d'équivalence avec toutes les autres syllabes de la même séquence. Cette loi met en relation des plans du langage en principe indépendants: on peut ainsi affirmer que «la rime implique nécessairement une relation sémantique entre les unités qu'elle lie³¹».

3.1.2. Tout à la définition de la fonction poétique, Jakobson omet de formuler sa conception de la rhétoricité. Car il est évident qu'un mouvement quelconque sur un des axes définis ne produit pas nécessairement une figure. À supposer que ces axes constituent de bons critères de description, il resterait encore à décider de ce qui fait que tel mouvement crée une figure et tel autre pas. On peut prendre un exemple précis, sur lequel on a beaucoup débattu ces dernières années: celui de la synecdoque. Celle-ci est classiquement décrite comme la figure qui substitue le général au particulier (ou vice versa) ou la partie au tout (ou vice versa). Mais il est évident qu'un déplacement sur l'axe de la généralité ne produit pas nécessairement une figure: dire «l'animal bon-dit- quand le contexte indique clairement qu'il s'agit d'un chat ne relève vraisemblablement pas de la rhétorique.

Ce critère de rhétoricité, on l'a tôt défini à l'aide du concept d'écart, qui avait déjà fait l'objet de controverses en stylistique (cf. Klinkenberg, 1973). Ce concept est la pierre angulaire de la théorie défendue en 1966 par Jean Cohen. Celui-ci définissait la poésie non plus sur la base de critères quantitatifs, comme on le faisait généralement jusque-là («la poésie, c'est de la pros» avec des structures additionnelles»), mais sur un plan résolument qualitatif («la poésie, c'est de l'anti-prose»). Ce concept général d'écart recevait une illustration détaillée sur plusieurs plans. Par exemple sur le plan métrique mais aussi sur le plan sémantique. Dans le premier cas, la poéticité réside dans le taux de distorsion entre pauses métriques et pauses syntaxiques. Sur le second plan, Cohen a consacré une particulière attention au phénomène de la prédication, la poéticité résidant par exemple dans le taux d'impertinence («poissons chantants») ou de redondance de l'épithète («ta tête blonde»).

Le concept d'écart ne va pas seul, dans cette théorie: fondé sur l'observation des relations syntagmatiques, il va de pair avec celui de réduction de l'écart. Ce qui crée la figure est un mouvement qui, à la détection de l'impertinence dans un énoncé, fait se succéder la réévaluation de cet énoncé; ou, mieux, c'est une tension qui se manifeste

³⁰ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 229.

³¹ Roman Jakobson, *Essais...*, p. 233.

³² Jean Cohen, *Structure du langage poétique*.

entre deux types de règles. Car si la figure est déviante par rapport à des règles établies par une certaine linguistique, elle est régie par des règles d'un autre niveau, et tout aussi générales que les premières³³.

3.1.3. L'idée de cette généralité a été défendue dans *Rhétorique générale*, ouvrage qui explore systématiquement le domaine autrefois couvert par l'*elocutio*, à l'aide de concepts adaptables à d'autres domaines. Ces concepts sont celui d'articulation d'une part, la notion d'opération rhétorique de l'autre.

Pour des raisons de commodité, je restreins ici mon propos au trope, pièce essentielle de la stratégie du texte rhétorique. Cet instrument a été redéfini dans *Rhétorique générale* comme une classe particulière de métaboles (ou figures du langage): les figures comportant une manipulation sémantique, ou métasémèmes. Situons rapidement ces figures dans le champ de la rhétorique.

Toutes les opérations rhétoriques reposent sur une propriété fondamentale du discours: il est décomposable en unités de plus en plus petites. La théorie de la double articulation est trop connue pour que nous nous attardions davantage à cette particularité. L'inventaire de tous les découpages possibles dans le code linguistique est pour nous de première importance, puisqu'il nous permet de délimiter les domaines respectifs des quatre grandes familles que nous serons amené à distinguer parmi les figures rhétoriques ou métaboles. Cette quadripartition résulte de deux dichotomies appliquées simultanément. La première est la distinction bien connue entre signifié et signifiant ou, plus grossièrement, entre la forme plastique des unités linguistiques et leur contenu sémantique. La seconde est le clivage qu'il y a lieu de faire entre les deux grands niveaux se dessinant dans l'ensemble des découpages: celui du mot et celui de la phrase. On obtient dès lors quatre domaines hiérarchisés de métaboles possibles: celui de l'aspect sonore ou graphique des mots ou des unités d'ordre inférieur (grosso modo la morphologie), celui de l'aspect sémantique de ces mots, celui de la disposition formelle de la phrase (ou syntaxe) et celui de la valeur logique et référentielle de la phrase. Il existe donc quatre grandes classes de métaboles. Ce sont respectivement les métaplasmes, ou figures altérant la forme des unités signifiantes minimales que sont les mots, les métasémèmes, figures de sens opérant au niveau de ces unités minimales, les métataxes, ou figures agissant sur le plan syntaxique et formel, et enfin les métalogismes, qui représentent ce que la rhétorique ancienne nommait «figures de pensée».

³³ Comme le souligne Marry-Annick Morel („Pour une typologie...“, p. 2) à la suite de Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca (*La Nouvelle Rhétorique...*, p. 228—229), une „figure n'atteint son objectif que si, tout en étant perçue comme usage inhabituel, son emploi paraît normal dans la situation de discours créée par l'orateur, et si, par conséquent, la distinction perçue de prime abord, entre l'usage normal de la structure et son usage figuré dans le discours“.

	EXPRESSION	CONTENU
MOTS (ET <) PHRASES (ET >)	Métaplasmes Métataxes	Métalogismes Métasémèmes

Ayant ainsi décrit le matériel sur lequel s'effectuaient les opérations rhétoriques, il ne nous reste plus qu'à décrire ces opérations elles-mêmes. Nous pouvons en distinguer de deux types. Les premières opérations, ou opérations substantielles, altèrent la substance des unités sur lesquelles elles portent. Les secondes, les opérations relationnelles, sont conservatrices, puisqu'elles se bornent à modifier l'ordre des éléments qui composent l'unité sans attenter à leur nature elle-même.

Les opérations substantielles ne peuvent être que de deux sortes: celles qui suppriment des unités et celles qui en ajoutent. Ainsi, dans le domaine des métasémèmes, nous pouvons observer des suppressions d'unités de signification (c'est-à-dire de sèmes), ce qui peut nous donner le trope connu sous le nom d'antonomase généralisante. C'est également par suppression que nous obtiendrons, dans le domaine des métalogismes cette fois, ces figures que la rhétorique traditionnelle nomme litotes ou suspensions. On peut également obtenir des métaboles par adjonction. Dans le domaine des métataxes, cela donnera naissance à la figure appelée épanorphose ou encore à la polysyndète. Un métalogisme par adjonction sera évidemment l'hyperbole. Nous ne pouvons entrer ici dans le détail de chacune de ces figures, dont l'analyse mérite un long développement.

Il est encore possible de concevoir à côté de l'adjonction et de la suppression, une opération mixte qui résulterait de l'application concomitante d'une adjonction et d'une suppression. Dans le domaine des métasémèmes, c'est d'une telle manoeuvre que procède la figure si importante qu'est la métaphore. Soit la proposition «le roseau pensant». L'idée de départ est évidemment celle de *homme*. Il y a tout d'abord eu suppression de certains sèmes spécifiques au terme *homme*, mais maintien d'un noyau sémique constituant ici une sorte de degré zéro que pourrait exprimer la formule *être faible*. Il y a ensuite eu enrichissement de ce noyau par certains sèmes propres au végétal que le botaniste nomme *arundo donax*. Mais ce n'est pas ici le lieu de s'étendre sur cette question autour de laquelle philosophes, esthéticiens et linguistes disputent depuis si longtemps. Avant de quitter le domaine de l'adjonction-suppression, notons que cette opération donne évidemment, sur le plan des métalogismes, des figures telles que euphémismes, allégories, paraboles, périphrases, qui toutes procèdent d'une substitution réglée.

Il faut remarquer que chacune de ces trois opérations substantielles générales admet un cas particulier. Ainsi l'altération destructive peut être quelconque, c'est-à-dire partielle, mais elle peut également être complète. Un bon exemple de métataxe par suppression complète est re-

présenté par l'ellipse. Il en va de même de l'adjonction, qui peut être quelconque, ou répétitive dans le cas où elle se bornerait à ajouter à une unité cette unité elle-même. Quant à l'opération mixte, elle peut également être partielle, ou complète lorsque toutes les unités sont supprimées et remplacées par d'autres, mais elle peut encore être négative quand, sur le plan du signifié, elle substitue à une unité sa propre négation. Dans le champ des métasémèmes, une telle adjonction-suppression négative est représentée par l'antiphrase.

Les altérations relationnelles sont plus simples puisqu'elles se bornent à modifier l'ordre linéaire des unités sans pour cela affecter la nature des unités elles-mêmes. De telles opérations ne sont évidemment possibles que dans les domaines où les unités linguistiques se présentent selon un ordre linéaire.

Au niveau du signifié, les unités linguistiques que sont les sèmes sont évidemment dépourvues d'un ordre spatialement représentable. Les altérations relationnelles n'ont donc de sens que dans les champs métaplasmique et métataxique. Notons qu'il est possible d'envisager, pour une même métabole, des combinaisons plus ou moins complexes d'une altération substantielle, quelle qu'elle soit, et d'une altération relationnelle (voir le cas du *loucherbem* en argot français³⁴). D'autre part, la quatrième opération, que nous nommerons permutation, admet elle aussi un cas limite. Elle peut être quelconque — et sur le plan des métataxes, nous pourrions ici évoquer l'hypallage, l'hyperbate ou la tmèse — mais elle peut également se faire par inversion. Dans ce cas, l'ordre des unités dans la chaîne parlée est tout simplement renversé. Toujours sur le plan des métataxes, c'est par ce procédé que nous obtiendrons le chiasme, l'anaphore et l'antimétabole.

Il est donc possible de récupérer toutes les «figures de langage» autrefois répertoriées par les arts de rhétorique dans un unique tableau à double entrée. En abscisse, les quatre domaines de métaboles, lesquels nous sont fournis par les découpages successifs établis par la linguistique, et en ordonnée, les quatre opérateurs que nous venons de décrire longuement. Par exemple la troncation (*fac* pour *faculté*) est un métaplasme par suppression, la suffixation parasitaire (*cinoche*) un métaplasme par suppression-adjonction, la synecdoque particularisante référentielle (*voile* pour *bateau*) un métasémème par suppression, l'hyperbole un métalogisme par addition, la tmèse une métataxe par permutation...

Ce tableau n'a évidemment qu'une valeur matricielle et ne prétend pas recenser tous les types connus de figures. Mais au moins possède-t-il une certaine qualité heuristique, en ceci qu'il concilie le souci structural d'une représentation synthétique des phénomènes de littérature et l'exigence parallèle d'une distribution aussi complète que possible desdits phénomènes. À chaque niveau, et dans chaque case du tableau, de nouvelles recherches seront évidemment nécessaires afin de déterminer toutes les nuances possibles de chacun des types de figures ici schéma-

³⁴ Groupe μ , „Figure de l'argot“, „Communications“, no. 16, 1970, p. 70 et suiv.

tisées. Il faut montrer avec exactitude le mode d'action des opérateurs recensés et également structurer chaque champ en fonction de sa réalité linguistique propre.

On peut encore classer ces transformations autrement. On dira alors que, dans ces règles, deux sont simples (l'adjonction et la suppression), et deux sont complexes (la substitution et la permutation, pouvant être conçues comme des combinaisons des deux premières réglés).

Mais toutes ces règles sont constitutives du langage lui-même. Quel en est l'usage proprement rhétorique?

Le trope constitue, comme toute métabole, une modification du niveau de redondance calculable du code, modification perçue grâce à une impertinence distributionnelle. Cette impertinence est réduite grâce à la présence d'un invariant induit par le contexte, et qui est, dans le cas de la métaphore (que nous prendrons comme exemple), l'intersection des sèmes du degré donné de la figure et de la classe de ses degrés construits (nous préférons «degré donné» et «degré construit» à «sens propre», «sens figuré», «teneur», «véhicule», en ce que ces termes n'impliquent aucune hiérarchie). L'invariant est fourni par les classèmes ou sèmes récurrents. Dans le cas de la métaphore publicitaire «Mettez un tigre dans votre moteur», *tigre*, degré donné, remplit une variable x dont le contenu est partiellement prédéterminé par la redondance du message (énergie, souplesse, etc.): c'est la classe des degrés construits, constituée par le paradigme des signifiés possédant le classème x . Notons que l'invariant peut être induit par un phénomène de *feed-back* aussi bien que de *feed-forward* (ici, il s'agit plutôt de *feed-back*, l'élément déterminant du contexte étant *moteur*).

Cette dernière remarque laisse entendre que la dynamique textuelle joue un rôle capital dans les processus rhétoriques. Elle fait également voir que l'identification du trope dépend encore de variables extra-linguistiques très diverses et souvent occultées. Je n'en veux que deux exemples: le présent trope n'est évidemment possible que dans la mesure où l'énoncé qui le véhicule est prononcé dans une société qui vit dans la croyance de la non-existence de moteurs fonctionnant par insertion de félins; la rhétorique, comme la «sémantique des mondes possibles», doit obligatoirement prendre en compte les grandes représentations mentales élaborées par les sociétés, représentations que l'on désignera du nom d'encyclopédies. Autre variable: les conditions de l'énonciation. Si le trope pris pour exemple est décodé de la façon indiquée, c'est qu'il est perçu dans tel cadre indiquant une isotopie dominante: une station service, ou une page publicitaire (où l'on incite plus volontiers à la consommation de dérivés du pétrole qu'à l'achat de fauves). Mais nous pouvons imaginer la même phrase prononcée par un dompteur désireux de soumettre son numéro au directeur d'un cirque en déclin: le trope réside alors dans *moteur* (si nous négligeons la synecdoque *tigre* pour *spectacle de dressage de tigres*) et l'énoncé se lit alors comme un encouragement métaphorique à rendre un dynamisme à l'entreprise défailante. On voit donc que si l'impertinence distributionnelle constitue un indice de l'exis-

tence d'un trope, celui-ci n'est pleinement identifié qu'à travers la lecture que fait le récepteur des conditions d'énonciation du message.

Pour décrire correctement la relation qui s'établit entre degré donné et degrés construits, il nous faut rappeler que l'analyse des tropes conduit à deux types de décomposition sémantique radicalement différents³⁵: le premier type est celui de la décomposition référentielle, ou décomposition sur le mode II (les parties étant entre elles en rapport de produit logique: il y a équivalence entre les propositions «*x* est un arbre» et le produit logique des propositions «*x* a des feuilles» et «*x* a des racines» et «*x* a un tronc», etc.). Dans la décomposition conceptuelle ou sur le mode Σ , les sous-classes sont mutuellement exclusives et font au sein du genre une disjonction: il y a équivalence entre la proposition «*x* est un arbre» et la somme logique des propositions «*x* est un chêne», «*x* est un peuplier», etc. On notera que cette double décomposition donne une assise logique à la distinction «lexique concret»/«lexique abstrait» (tout en la relativisant, puisque la concrétude et l'abstraction ne résident plus ici dans les choses, mais bien dans l'analyse à laquelle elles sont soumises). Mais surtout elle est capitale pour la définition des tropes, qui consistent en déplacements le long des séries attributives ou distributives, selon l'un ou l'autre mode.

À partir de ces deux modes, et des deux opérations simples d'adjonction et de suppression, on peut envisager une matrice tropique profonde.

Cette matrice engendre quatre tropes de base, qui sont la synecdoque généralisante conceptuelle (ou $Sg\Sigma$: des sèmes sont supprimés), la synecdoque particularisante référentielle (ou $SpII$: des parties de représentation d'objets sont ici supprimées), la $Sp\Sigma$ et la $SgII$ (sèmes et parties ajoutés):

	II	Σ
A	$SgII$	$Sp\Sigma$
S	$SpII$	$Sg\Sigma$

³⁵ Groupe μ , *Rhétorique générale*; Francis Edeline, „Contribution de la rhétorique à la sémantique générale”, *VS*, no. 3, sept. 1972, p. 69—78; Tzvetan Todorov, *Synecdoques*, „Communications”, no. 16, 1970, p. 26—35; Nobuo Sate, „Synecdoque, un trope suspect” in *Rhétoriques, Sémiotiques*, p. 116—127. L'analyse des figures n'est pas sans avoir de graves répercussions sur la théorie sémantique. En termes clairs — et peut-être scandaleux — la question s'énonce de la manière suivante: qu'est-ce qui est linguistique dans la sémantique? Le fait est que les concepts strictement linguistiques sont vie inopérants pour expliquer les tropes comme la métonymie, ainsi que le remarque Hugh Bredin (*Metonymy*, „Poetics Today”, vol. V, no. 1, 1984, p. 52) à propos de *Rhétorique générale*, sans tenir compte des corrections postérieurement proposées par F. Edeline dans l'article cité ci-dessus, ou par le Groupe μ dans *Miroirs rhétoriques*. Le trope qui rend le plus urgentes ces corrections est la synecdoque, mais le problème se pose évidemment aussi à propos de la métaphore, qui gagne à être traitée en termes de cognition. Voir à ce sujet Umberto Eco, *The Scandal of Metaphor. Metaphorology and Semiotics*, „Poetics Today”, vol. IV, no. 2, 1983, p. 217—257.

Il est malaisé de trouver des exemples de ces quatre types de synecdoques, que la rhétorique classique avait confondus sous une étiquette unique et sans pouvoir en donner une définition correcte. La métaphore et la métonymie apparaissent dès lors comme des tropes complexes: la métaphore accouple deux synecdoques fonctionnant de façon inverse et déterminant une intersection entre degrés donnés et construits. La relation entre les deux synecdoques de la métonymie s'effectue, elle, via un ensemble encyclopédique les englobant tous deux, sur le mode II.

Résumons-nous ici en soulignant que la rhétorique réside dans la simultanéité de trois opérations complexes. Ce sont 1) l'identification d'une relation d'impertinence dans le syntagme (dans «boire l'obstacle», le complément ne respecte pas les règles distributionnelles imposées par le verbe); appelons par convention l'élément impertinent *degré perçu*; 2) le calcul aboutissant à restituer aux éléments en relation un statut conforme à ces règles (dans l'exemple choisi, cela consisterait à a) attribuer un sens «liquide» à *obstacle* ou b) à éliminer le classème «objet liquide» dégagé par *boire*, en respectant les règles d'homogénéité du contexte qui, ici, imposent la solution b) au détriment de la a); appelons le résultat de cette restitution *degré conçu*; 3) l'établissement d'un lien dialectique entre degré conçu et degré perçu; dans l'énoncé «Les faucons du gouvernement», un échange s'institue entre le degré conçu («hommes politiques») et la représentation que l'on se fait du degré perçu («agressivité»). C'est cette tension qui est sans doute l'essentiel du mécanisme, et qui donne aux énoncés rhétoriques la densité et la polysémie qu'on leur reconnaît.

Notons deux choses à propos de ce mécanisme. D'abord qu'il ne permet plus de définir la figure comme un élément isolé (un mot, par exemple). C'est un ensemble syntaxique entier qui la détermine. Elle est donc le moteur d'un dynamisme textuel³⁶, qui se manifeste par exem-

³⁶ C'est aussi la position de Paul Ricoeur dans *La Métaphore vive*. Si la rhétorique peut, selon le cas, prendre pour unité référence le mot, la phrase ou le discours, c'est à ce dernier point de vue herméneutique que se place l'auteur: la problématique qui s'en dégage „ne concerne plus la forme de la métaphore en tant que figure du discours focalisée sur le mot; ni même seulement le sens de la métaphore en tant qu'instauration d'une nouvelle pertinence sémantique mais la référence de l'énoncé métaphorique en tant que pouvoir de „redécrire“ la réalité“ (p. 10). La principale tâche de la rhétorique devient ainsi la recherche du pouvoir qu'a la métaphore de redécrire et recréer la réalité, tant sur le plan littéraire que sur le plan philosophique. Soucieux de différencier le point de vue strictement sémantique (qui ferait de la métaphore une dénomination déviante) du point de vue proprement rhétorique (lequel, remplaçant la métaphore dans le cadre de la phrase, en fait un cas de prédication impertinente), Ricoeur entend prouver que „l'indéniable subtilité de la nouvelle rhétorique s'épuise entièrement dans le cadre théorique qui méconnaît la spécificité de la métaphore-énoncé et se borne à confirmer le primat de la métaphore-mot“ (p. 9). Pourtant la *Rhétorique générale* (que l'auteur nous fait l'honneur d'analyser comme étant le travail le plus représentatif de la recherche néo-rhétorique), décrit le trope non comme un écart statique par rapport à un degré zéro absolu mais bien comme un contraste dynamique entre une „marque“ et une „base“: ces deux concepts — assez généraux pour qu'ils puissent renvoyer à la „métaphore-énoncé“ tout autant qu'à la „métaphore-mot“ — forment une paire indissociable, moteur d'une constante recherche du sens textuel.

ple dans la métaphore filée. Ensuite qu'il mobilise non un contenu sémantique strict, mais des contenus mythologiques ou encyclopédiques: un sémanticien de stricte observance nierait sans doute que *faucon* contienne le sème «agressivité», sur lequel repose pourtant la métaphore. Cette constatation aboutit à mettre en question les fondements d'une «sémantique restreinte».

3.2. Généralité du modèle rhétorique

Ce modèle — quoique proposé à partir d'une réflexion sur l'*elocutio* — débouche bien sur une rhétorique générale. Générale dans la mesure où elle est fondée sur une matrice simple engendrant non seulement les tropes, mais aussi toutes les autres figures, sans en privilégier aucune (et surtout pas la métaphore, trop souvent prise pour «figure centrale»³⁷ et trop souvent limitée au mot), sans en mépriser aucune. Générale encore en ceci que sa portée dépasse le cadre de l'*elocutio*, puisque l'analyse des tropes révèle des processus symbolisateurs et sémantiques fondamentaux. Générale enfin dans la mesure où elle étend considérablement le champ de la figure jusqu'à englober toutes les formes du «discours».

À bien y regarder, l'hypothèse d'une grande rhétorique est postulée par le projet même de la sémiotique. Car s'il y a une rhétorique linguistique — définie comme la classe des usages linguistiques où la fonction de communication cesse d'être première — et si par ailleurs existent des lois générales de la communication et de la signification — ce qui constitue le postulat de la sémiotique —, alors il doit exister une rhétorique générale dont les règles peuvent rendre compte des phénomènes rhétoriques se manifestant dans divers champs sémiotiques³⁸.

Mais restons sur le terrain qui nous intéresse pour souligner que le modèle rhétorique est apte en principe à décrire toutes les structures littéraires à n'importe quel niveau. Les règles prosodiques, par exemple, peuvent être considérées comme l'adjonction au code de contraintes supplémentaires. Soit encore ce qui s'est développé un peu partout depuis une vingtaine d'années sous le nom de poésie «concrète» ou «spatialiste»: pour une bonne part, c'est un genre qui exploite les possibilités linguistiques négligées de „métaboles du support“, c'est-à-dire les variations sur le support graphique et typographique du message.

Un grand nombre de travaux menés à l'enseigne de la poétique ne se réclament cependant pas explicitement de ce modèle. C'est notamment le cas de l'analyse du récit, qui n'est qu'un cas particulier de l'étude des relations interpropositionnelles. Ce type d'analyse a pris nais-

³⁷ C'est elle qui a suscité le plus de publications et de controverses. Voir les bibliographies de Warren A. Shibles (*Metaphor: An Annotated Bibliography and History*) et de Jean-Pierre Van Noppen (*Publications on Metaphor after 1970: A Preliminary Bibliography; Linguistic Approaches and Issues*).

³⁸ Pour la rhétorique de l'image, visuelle, voir par exemple Groupe μ , *Plan d'une rhétorique de l'image („Kodikas/Code“, vol. II, no. 3, p. 249—268)*. „Structure et rhétorique du signe iconique“ (in *Erigences et Perspectives de la sémiotique: recueil d'hommages pour A. J. Greimas*, p. 419—461), et *Traité du signe visuel*, Paris, Le Seuil, 1991.

sance dans des domaines aussi différents que l'esthétique (Souriau), l'étude du folklore (Propp) ou l'ethnologie (Lévi-Strauss); ces recherches se rejoignent pour décrire le trait minimal du récit comme le procès de transformation d'un agent en un autre. Ces transformations sont évidemment complexes, et ne peuvent être approchées qu'à travers des concepts rigoureux comme unité narrative simple (fonction), actant, etc.³⁹ Autant d'unités et de schémas sur lesquels peuvent s'exercer les opérations rhétoriques décrites plus haut⁴⁰.

Les concepts rhétoriques une fois définis, il reste à envisager la relation de la rhétorique au poétique.

4. LA RHÉTORIQUE ET LA SPÉCIFICITÉ LITTÉRAIRE

4.1. On s'épuiserait à chercher sur le plan linguistique une spécificité de la littérature (et singulièrement de la poésie, qui en représente une sorte de quintessence). Un examen critique des différentes thèses sur ce point⁴¹ aboutit à disqualifier tous les critères exclusivement formels par lesquels on avait cru pouvoir décrire la poésie.

La thèse la plus intéressante sur la spécificité linguistique de la poésie est sans doute celle que Jean Cohen défend dans *Le haut langage* (1979), car elle synthétise de manière originale presque tous les critères avancés jusque-là. L'auteur commence par observer dans la poésie la présence de quatre types de figures, classées selon qu'elles constituent des écarts en 1) *para* (par exemple: infraction au principe de la contradiction), 2) en *hyper* (exemple: infraction à la loi d'informativité; ex.: «le mari de ma tante est un homme»), 3) en *hypo* (infraction à la loi de complétude), mais aussi 4) par rapport à la loi d'importance (ex.: «Deux cosmonautes blonds débarquent sur la lune»). Toutes ces figures répondent, selon J. Cohen, à une règle fondamentale, appelée «principe de négation complémentaire» (si x est qualifié de a, c'est qu'il peut ne pas l'être; si tel être est grand, alors il existe des êtres petits). Toute la stratégie figurale de la poésie viserait à ébranler ce principe (dans lequel on reconnaîtra un fondement de la pensée structuraliste): «Ce qui distingue la figure de la non-figure, c'est l'opposabilité, ou si l'on peut dire, la 'niabilité'. On peut 'nier' *l'homme est méchant* mais non *l'homme est un loup*, parce qu'il n'est pas d'animal qui symbolise la bonté comme le loup la méchanceté». L'envers — ou l'endroit, si l'on se place du point de vue de la poésie — de ce principe est celui de «totalisation»: «La stratégie déviationnelle, comme négation de la négation, rend le langage à sa positivité plénière. Et cette définition peut maintenant se proposer: la poésie est un langage sans négation, la poésie n'a pas de contraire. Elle est, comme telle, un procédé de totalisation

³⁹ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique Structurale; Du Sens; Du Sens II*; Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*; Claude Bremond, *Logique du récit*.

⁴⁰ Voir Groupe μ , *Rhétorique générale*, p. 171—199, et *Rhétoriques particulières*. „Communications“, no. 16, 1970, p. 110—124.

⁴¹ Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, p. 23—37.

du sens». «Le signifié poétique est totalitaire. Il n'a pas d'opposé» (p. 129). Toute la tâche du poéticien devient alors de décrire les mécanismes par lesquels la négation complémentaire est refoulée hors du discours. Mécanismes le plus souvent sémantiques, bien entendu; mais même les figures syntaxiques (comme la tendance paratactique bien connue de la poésie) seraient aussi des applications de la règle générale, car le parti-pris asyntaxique «bloque la négation en la frappant d'agrammaticalité» (p. 111) et, privé d'opposition, le mot s'affirme comme totalité sémantique. Aussi, «le poète a pour seul but de construire un monde déspatialisé et détemporalisé, où tout se donne comme totalité achevée, la chose sans dehors et l'événement sans avant ni après» (p. 75), et la spécificité de la signification poétique serait d'être existentielle, pathétique. Au rebours du langage quotidien, qui ramène le perçu à d'autres perçus, et au langage scientifique, qui pense les choses comme pures relations, la poésie ne se réfère pas à l'expérience intégrée, mais à l'expérience brute et naïve. «Et c'est pourquoi la relecture poétique n'est jamais redondante. Le poème est inépuisable parce qu'il est saisi comme éprouvé et que l'éprouvé est un événement. A la différence du concept, il ne peut être stocké dans la mémoire, intégré au savoir du sujet. L'expérience est toujours à vivre ou à re-vivre. Et le langage qui l'exprime est lui aussi un vécu, un moment de l'existence» (p. 176). Expression d'une intuition mille fois réaffirmée, jusque sous une forme mathématique avec Solomon Marcus⁴².

Un des points majeurs de cette thèse consiste à soutenir «que la figuralité constitue la poéticité» (p. 29) et à définir le langage poétique par l'abolition de la structure oppositive selon laquelle A n'est pas $\text{non} - A$. Car tel est bien la nature de la figure de rhétorique: elle a toujours au moins pour fonction de faire coexister, en un même point d'un message en principe linéaire, deux significations distinctes. Elle a donc le pouvoir (ce pouvoir qui est ici conféré au seul poème) de supprimer radicalement les contradictions en les disqualifiant. Mais, une fois encore, on peut s'interroger sur la pertinence de ce critère rhétorique: l'expérience la plus élémentaire montre que cette figuralité est constitutive d'une classe de discours bien plus large que celle des discours poétiques. On y retrouvera, pêle-mêle, l'argot, la publicité, le slogan⁴³, le jeu de mots⁴⁴, la liturgie, le mot d'esprit, les créations glossolaliques⁴⁵, etc. L'auteur accorde donc à la poésie ce qui ne lui appartient qu'en copropriété⁴⁶.

⁴² Solomon Marcus, *Poetica matematică*, 1970.

⁴³ Olivier Reboul, 1975.

⁴⁴ Pierre Guiraud, 1976, Laure Hesbois, 1986.

⁴⁵ Tzvetan Todorov, „L'étrange cas de Mlle Hélène Smith“, „Romanic Review“, 58 (1972), pp. 83—91.

⁴⁶ Certes, il est vrai que dans les genres non-poétiques, des dispositifs particuliers (par exemple telle herméneutique, ou l'usage de la marque publicitaire) viennent réduire la polysémie du trope et ainsi réintroduire la loi de non-contradiction que celui-ci disqualifiait (l'herméneutique oblige à l'interprétation univoque de la figure; le discours publicitaire focalise les signifiés virtuels de cette figure sur tel article commercial à l'exclusion de tout autre objet). Mais, en leur principe, les mécanismes figuraux restent identiques dans tous les cas.

On en vient donc à se dire que la figure — avec son effet de «totalisation» — est bien une condition nécessaire du poétique, mais qu'elle n'en est pas une condition suffisante. Un autre critère — non linguistique, celui là — doit sans doute intervenir pour isoler, dans le «genre proche» qu'est la classe des discours rhétoriques, la «différence spécifique» que constitue le discours poétique.

4.2. Selon la thèse défendue dans *Rhétorique de la poésie* (Groupe μ 1977a; voir aussi Klinkenberg 1977a), ce critère est d'ordre anthropologique. L'examen du corpus de la poésie lyrique permet de conclure que tout poème comporte au moins deux champs, qui modalisent un clivage fondamental de l'univers sémantique permanent. Ces deux isotopies⁴⁷ ou catégories sont présentées sous les noms conventionnels d'*Anthropos* et de *Cosmos*⁴⁸. Ce couple est fréquemment complété par un troisième élément: le *Logos*. Implicitement, en tant qu'objet verbal, le poème comporte cette dimension. Mais il est assez remarquable que cette nature linguistique du texte poétique soit fréquemment explicitée (surtout dans les textes modernes) par la manifestation d'une isotopie de type *logos*. Le texte du poème met donc son lecteur en présence de deux isotopies ou plus, actualisant les grandes régions du sens. Mais la simple présence de ces trois éléments ne suffit point à rendre compte de l'effet poétique. Il faut pour cela faire intervenir un dernier concept important. Car l'effet poétique implique non seulement la *manifestation*, directe ou indirecte, d'une isotopie de type *cosmos* et d'une isotopie de type *anthropos*, s'opposant l'une à l'autre, mais encore, la *médiation* de cette opposition. Ce terme est à entendre dans le sens où on le trouve chez les anthropologues, les spécialistes de la symbolique (Jung, Gilbert Durand, etc.) ou du récit. Pour Lévi-Strauss, par exemple, «la pensée mythique procède de la prise de conscience de certaines oppositions et tend à leur médiation progressive». Parmi les divers types de médiations possibles (il en est d'archétypiques, ou de discursives) seules les médiations rhétoriques nous retiendront ici. Elles ont lieu lorsqu'une série d'unités rhétoriques connectent entre elles deux ou plusieurs isotopies relevant des niveaux *Cosmos* et *Anthropos*. Ainsi donc, le poème annule, par des moyens purement langagiers, la distance entre les deux catégories fondamentales du sens. Le *Logos* sert de médiateur symbolique entre l'homme et le monde. Sans doute est-ce dans ce fait qu'il faut trouver une justification de l'effet généralement euphorique de la poésie.

⁴⁷ Sur ce concept, voir Klinkenberg 1973 et Rastier 1981.

⁴⁸ D'autres clivages traditionnels sont plus ou moins assimilables à celui-ci: on se souviendra qu'Ampère distinguait les sciences cosmologiques (qui concernent le monde), et les sciences noologiques (qui concernent l'esprit), tandis que Greimas (*Du sens*, O.C.), plus près de nous, rapprochait cette distinction de la catégorie classématique extéroceptivité vs intéroceptivité. On pensera aussi, évidemment, à une opposition comme celle de Nature/Culture, telle qu'on la retrouve chez Cl. Lévi-Strauss.

5. L'ÉCLATEMENT DES CADRES

En indiquant ainsi elle-même ses limites, la rhétorique définit son rôle dans la science de la littérature: un rôle auxiliaire. Il revient à d'autres disciplines — la sociologie, l'anthropologie — de définir l'objet littérature et, peut-être, d'en dire le dernier mot.

Mais sur un autre plan — épistémologique celui-là —, la contribution de la rhétorique est plus importante. Discipline moderne dans sa démarche, elle reste fidèle au programme de sa devancière classique: constituer une science du discours des hommes en société. Nourrie par le savoir linguistique élaboré au XX^e siècle, elle féconde à son tour celui-ci en l'encourageant à élargir des cadres qu'il, avait, en un geste utile, très strictement délimités⁴⁹.

Et il nous reste peut-être à revenir un bref instant sur l'opposition entre ce qui serait une rhétorique restreinte — celle de l'*elocutio* — et une rhétorique authentiquement générale — cette «Rhétorique générale textuelle» postulée de plusieurs côtés. On a déjà vu que, sur le plan strictement technique, cette opposition ne pouvait tenir bien longtemps: plusieurs exemples ont montré que l'étude des figures contaminait bien vite des domaines qui, dans la rhétorique classique, appartenaient plus à la *dispositio* et à l'*inventio* qu'à l'*elocutio*, et qu'une étude sérieuse de celles-là impliquait qu'on prenne en considération les ressources que celle-ci met à leur service.

Mais la question n'est pas seulement technique: elle est aussi épistémologique et elle vaut qu'on s'y arrête. C'est que la réduction de la rhétorique à l'*elocutio* semble bien avoir partie liée avec le formalisme que nos dernières lignes du paragraphe 2.3.1 ont cavalièrement mis en perspective historique. Le procès fait au formalisme des années soixante, en effet, n'épargne pas la néo-rhétorique.

Dans son livre *Del formalismo a la neorretórica*, José María Pozuelo a rapporté les arguments principaux du réquisitoire: la rhétorique née dans le giron structuraliste était «fondamentalement formaliste, et refusait visiblement son idéologie», et ne pouvait que déboucher sur une «conception faisant fi du rapport au discours social, autonomisant et verbaliste». Pour atteindre ce niveau de formalisme, cette rhétorique-là ne pouvait être «qu'une „rhétorique restreinte“, cantonnée et autolimitée à l'*elocutio*, et plus particulièrement aux tropes, pour finir par ne plus être qu'une théorie de la métaphore⁵⁰».

⁴⁹ L'interpénétration de la linguistique et de la littérature, ayant remis les deux concepts en question, a été maintes fois dramatisée. Voir le ton suggestif des articles de Pierre Kuentz, *Remarques liminaires* („Langue française“, n° 7, sept. 1970, numéro intitulé *La Description linguistique des textes littéraires*, p. 3—13), et Roland Barthes, „De l'oeuvre au texte“ („La Revue d'esthétique“, vol. XXIV, 1971, p. 225—232).

⁵⁰ José María Pozuelo Yvancos *Del formalismo a la neorretórica*, p. 181.

Le portrait est sévère. On verra qu'il n'est pas ressemblant en tous points⁵¹ et que la restriction tant redoutée a au contraire permis de notables généralisations.

Mais que serait cette «rhétorique générale textuelle» encore dans les limbes? Elle est annoncée comme un fait non seulement réclamé de manière pressante depuis quelques années, mais aussi comme une évolution fatalement programmée par l'évolution de l'épistémologie occidentale. On avance généralement plusieurs causes pour l'expliquer: la conscience que la rhétorique «peut jouer le rôle d'un horizon où se concrétiserait la nécessaire *interdisciplinarité* des sciences humaines⁵²» (ce que le Groupe μ soutenait déjà en 1967)⁵³, cette discipline impliquant par elle-même une globalité susceptible de bloquer tous les-ismes réducteurs; l'évolution de la linguistique, qui se déplace de l'étude du système vers celle de la parole; ce que l'on a pu désigner du nom de «crise de littérarité»; et, enfin, «la connexion entre rhétorique et étude des moyens de persuasion dans une société [...] où la propagande se fait de plus en plus pressante⁵⁴».

Cette description est assurément convaincante, et ouvre une perspective sur un avenir général. Mais il nous faut y introduire deux nuances d'importance.

La première: la critique du provincialisme méthodologique véhiculé par tous les-ismes et celle du positivisme formaliste ne sauraient être un prétexte pour rompre avec la loi de toute démarche scientifique, une démarche qui doit se soumettre aux quatre conditions suivantes: être

⁵¹ Le formalisme de la néo-rhétorique avait déjà été condamné par Florescu (1973: 208):

„Dacă înținem seama de felul în care „noi, retori” explica actul elaborării unei opere, sintem îndestălați să vorbim de o atitudine vădit antiretorică, în ciuda ostentativului lor interes pentru străvochea disciplină. Autorul *n'est positivement* personne, afirmă Genette, reluând cu entuziasm o formulă celebră a lui Valéry. Motivarea acestei surprinzătoare teze este și mai surprinzătoare: înțelegere a limbii: „una dintre funcțiile limbajului și a literaturii este aceea de a-și distruge locutorul și de a-l desemna ca absent”, pretinde Genette, nuanțând o teză a lui Blanchot: *Quand je parle, je nie l'existence de ce que je dis, mais je nie aussi l'existence de celui qui le dit...*; „scriitorul aparține unui limbaj pe care nimeni nu-l vorbește, care nu se adresează nimănui, care n-are un centru, care nu revelează nimic”, afirmă același Blanchot. Ce rol ar mai putea avea retorica în elaborarea unei opere literare, dacă autorul nu spune nimic, nu se adresează nimănui, nu vorbește ca nimeni și, mai ales, nu gândește nimic, fiindcă *les mots pensent pour nous nous ne les gouvernons pas*, cum crede Genette?”

Ce qui est en cause ici, c'est donc une certaine conception du formalisme; non pas celle qu'avaient les Formalistes russes, mais celle qui vise l'exceptionnel, le déviant, l'expérimentalisme aristocratique et creux. Il est bien vrai que la défamiliarisation — concept central chez les poètes — était bien propre à entretenir la confusion. Mais on peut aisément démontrer que la recherche menée dans le cadre de la néo-rhétorique des figures n'est pas nécessairement liée à l'expérimentalisme en littérature.

⁵² José Maria Pozuelo, *Del formalismo...*, p. 185.

⁵³ Groupe μ , *Rhétorique généralisée*, „Cahiers internationaux de symbolisme”, n° 15—16, 1968, p. 103—115.

⁵⁴ José Maria Pozuelo, *Del formalismo...*, p. 187—188.

logiquement ordonnée, univoque, explicite et vérifiable. Or, nous craignons que le retour de l'irrationnel dans la culture occidentale des années quatre-vingts, et sans doute des années quatre-vingt-dix — qui exerce les ravages que l'on sait —, puisse prétexter les limites des disciplines élaborées antérieurement non pour dépasser ces limites, mais pour promouvoir je ne sais quel néo-primitivisme régressif.

Ce qui nous amène à la deuxième remarque: le désir presque instinctif d'une discipline intégrante ne peut déboucher sur une récupération totale de la rhétorique classique. Or, on peut à bon droit suspecter une certaine nostalgie vis-à-vis de ce grand édifice chez ceux qui se plaisent à souligner les atteintes actuelles à son intégrité comme autant d'insultes à l'humanisme, et qui avancent des formules du genre «*La Rhétorique* d'Aristote ne se voulait pas „générale“ (encore moins „généralisée“): elle l'était⁵⁵». Nous ne voyons quant à nous aucune raison d'accepter sans discussion que le champ de l'ancienne rhétorique doive nécessairement constituer le point de départ de la néo-rhétorique générale programmée. On peut tout au plus accueillir cette idée comme hypothèse de travail. Mais les raisons de ne pas aller plus loin surgissent vite. On trouvait en effet dans ce champ bien des préoccupations qui sont à l'origine de disciplines ou de techniques aujourd'hui autonomes: cela va depuis la psychologie sociale jusqu'au marketing. L'histoire a remodelé les frontières de l'ancien empire, en y dessinant de nouveaux royaumes et de nouvelles républiques. Certes, cette nouvelle géographie n'est pas définitive: il n'y a jamais rien d'irrévocable dans l'histoire des républiques, même dans celles des sciences humaines ou autres. Nous affirmons simplement que les frontières de la néo-rhétorique peuvent être fort différentes de celles de la paléo-rhétorique, sans que ce soit nécessairement un sujet de scandale.

De telle sorte que la réflexion doit se porter sur les deux constituants de l'expression «rhétorique générale»: réflexion sans laquelle elle resterait un simple slogan, ou un titre pour un livre (et les titres sont toujours peu ou prou racleurs). En d'autres termes, nous poserons les deux questions: quels sont les domaines de l'ancienne rhétorique susceptibles de nous intéresser, et pourquoi? puisque ni la Bible ni le Code civil ni aucun autre pouvoir ne peut nous contraindre à partir des frontières de l'ancien empire. Le plus important, dans le processus de sélection des domaines, est de définir explicitement les objectifs de la recherche. Deuxième question: que signifie «généraliser»? Élargir un champ de juridiction, en collectionnant des objets différents et en les traitant avec des méthodologies différentes, en une aimable juxtaposition bien éloignée de la véritable interdisciplinarité? ou est-ce adapter à des objets moins connus des méthodes élaborées pour des objets mieux connus, en mettant en lumière les traits qui les rendent justiciables d'un même modèle? Et encore une fois, comment et pourquoi sélectionner ces objets, élaborer ces modèles, concevoir ces méthodes?

⁵⁵ Gérard Genette, „La rhétorique restreinte“, p. 158.

Or, on peut observer que l'*elocutio*, en dépit des nécessaires élargissements que nous avons indiqués, a encore sa légitimité dans ce champ du savoir contemporain. Elle l'avait⁵⁶ et elle l'a encore sur le terrain linguistique. Elle comble en effet une lacune de cette discipline qui, jusqu'il y a peu, ne pouvait rendre compte des énoncés à sens multiples, pourtant si fréquents, et si variés à la fois dans leurs structures et dans leurs usages sociaux. Et aujourd'hui, cette partie de la rhétorique est bien près de voir son programme réalisé.

Mais alors, cette *elocutio*-là ne serait-elle qu'une province d'une linguistique généreusement comprise? Et la néo-rhétorique qui lui correspond serait-elle condamnée à disparaître au fur et à mesure que la pragmatique se développera, et que ses exigences affecteront les autres parties de la linguistique? On voit en tout cas que la rhétorique contribue à l'établissement d'une théorie de l'interprétation des énoncés dans laquelle la dimension encyclopédique («l'agressivité» du *faucon*) aurait sa place⁵⁷.

Mais on voit que la polyphonie existe aussi en d'autres langages, où la notion d'encyclopédie est aussi importante, comme les sémiotiques visuelles⁵⁸. De sorte qu'il reste légitime de chercher à articuler l'*elocutio* linguistique aux rhétoriques non linguistiques au sein de la sémiotique.

Cet élargissement des préoccupations déborde inévitablement sur des phénomènes considérés jusqu'ici comme extra-linguistiques. Car où est la limite entre le contexte linguistique et le non-linguistique? Pour produire des sous-entendus, par exemple, on sait qu'il faut superposer au message explicite d'autres messages qui permettront de récuser ce qui est posé. Tantôt ces messages se manifestent par la voie linguistique (un énoncé antérieur dans le discours ou la conversation, par exemple), parfois ils se manifestent par une autre sémiotique, sans que le mécanisme de production du sous-entendu soit fondamentalement différent dans les deux cas.

Tout ceci débouche également sur la notion de discours. Parmi ces discours, certains présentent des caractéristiques formelles que la rhétorique des figures a pu décrire. Non qu'elles n'affectent que les discours littéraires. On les trouve en effet dans une classe de discours dont J. Geninasea dit qu'ils renvoient à une sorte de «rationalité mythique» (1987).

⁵⁶ S'il existe des lois générales du fonctionnement du sens — ce qui est le postulat de la sémiotique —, alors certains instruments reconnus propres à décrire le fonctionnement du sens dans un domaine donné doivent pouvoir être adaptés à d'autres domaines. Or, dans les années 60, les concepts de métaphore et de métonymie tels que les avait réinterprétés Jakobson, en les appliquant à des domaines aussi divers que le cinéma et les aphasies, paraissaient être de ces instruments-là. Ils expliquaient en effet un phénomène que ni la sémantique ni la sémiotique ne prenaient en considération, la possibilité pour un énoncé; linguistique ou autre, d'être programmé de façon à produire simultanément plusieurs sens distincts (et non seulement un sens indéfini).

⁵⁷ Voir ci-après le chapitre VII, pour une tentative de ce genre.

⁵⁸ Cf. Groupe μ , *Traité du signe visuel. Sémiotique et rhétorique*.

On le voit, la rhétorique de l'argumentation n'est pas loin, elle qui ne s'embarrasse pas de la distinction entre mot, phrase, et énoncé, et qui classe les discours en fonction de leur rôle social.

C'est sur un autre plan que l'*élocutio* contribue à l'élargissement de la linguistique. L'étude des tropes aboutit, on le sait, à réviser le postulat de la linéarité du langage: ne fait-elle pas voir qu'une même unité, située en un même lieu de l'énoncé, peut avoir plusieurs sens? De tels tropes n'existent pas que dans la langue littéraire ou dans la publicité, comme le font voir les recherches sur la dynamique conversationnelle, que leurs auteurs soient Grice ou Goffmann. Et cette propriété qu'ont certains énoncés de véhiculer deux sens est fréquemment rebaptisée du nom de polyphonie.

Le trope vient ainsi se ranger harmonieusement à côté de deux autres catégories de contenus implicites dont les propriétés commencent à être bien connues: les présupposés et les sous-entendus⁵⁹. Ces deux catégories de contenus implicites diffèrent dans leur fonctionnement (les premiers dépendent directement du matériel linguistique utilisé; l'apparition des seconds est suscitée, comme on l'a rappelé, par des facteurs plus nettement extérieurs au contenu posé), mais ils ont ensemble la propriété de ne pas disqualifier la signification du posé. Ce que fait le trope: celui-ci crée une impertinence dans l'énoncé, impertinence qui n'est pas simplement corrigée comme une erreur. Le sous-entendu et le trope ont à leur tour en commun de faire voir à l'oeuvre cette «logique de l'illogique» qu'étudie aussi la rhétorique de l'argumentation. Certains sous-entendus peuvent ainsi être décrits sous les espèces d'une confusion entre condition nécessaire et condition suffisante, comme dans l'exemple célèbre allégué par Ducrot: on ne prononce par la phrase «Si Pierre vient, Jacques partira» si l'on est de toute manière convaincu du départ de Jacques; dans le langage naturel, une telle phrase fait de la venue du premier la cause du départ du second.

Il reste à étudier les lois qui autorisent à dégager des sous-entendus, comme celles qui suscitent le décodage du trope. L'isotopie est une de ces lois. Mais, à côté de critères comme les règles d'économie du discours. Ducrot suggère aussi l'existence de règles sociales, comme la «licéité»: si dire de quelqu'un qu'il ne déteste pas le vin peut suggérer qu'il l'aime à la passion, ce serait parce qu'un tabou pèse sur l'accusation d'ivrognerie; la production d'un sous-entendu serait alors moins nécessaire lorsqu'on dit d'une personne qu'elle ne déteste pas les choux de Bruxelles. Mais cette hypothèse n'est pas autrement explorée: c'est que le pragmaticien hésite souvent à énoncer des thèses mettant en danger le caractère insulaire de l'objet linguistique qu'il construit (au point qu'il aurait pu, s'il avait été lu par les polémistes de naguère, encourir lui aussi le reproche de «mise à l'écart»).

Pourtant, c'est bien à l'étude du lien noué entre l'énoncé et ce qui l'entoure que nous encourage la rhétorique de l'énonciation autant que la rhétorique des figures.

⁵⁹ Cf. Kerbrat Orecchioni, 1986.

Et c'est là un nouvel élargissement. Il est aujourd'hui de plus en plus difficile de séparer la sémantique de l'encyclopédie, c'est-à-dire de la représentation du monde qui la détermine. Une sémantique qui refuserait cette relation permettrait tout au plus de rendre compte des propositions analytiques, dont on sait qu'elles n'ont pas une utilité sociale générale, et serait impuissante à rendre compte de la plus éculée des comparaisons. Dire de Jean qu'il «court comme un zèbre» n'a de sens que si l'on fait de «rapidité» un trait sémantique de «zèbre». Ce type de détermination, qui pose un problème à la sémantique classique, est à l'oeuvre dans tous les tropes: elle est modelée par la représentation du monde autant qu'elle modèle cette dernière. Par quoi l'on voit que l'étude du langage en action ne peut être dissociée de celle des mythes et des idéologies⁶⁰.

⁶⁰ Le présent article constitue une version augmentée et mise à jour du chapitre *Rhétorique*, du manuel d'*Introduction aux études littéraires* (Delcroix et Hallyn, éd., 1987). Nous remercions les éditions Duculot de nous avoir autorisé à le reproduire.

COMPTES RENDUS

Arpad Vigh (édit.) *L'identité culturelle dans les littératures de langue française*. Actes du Colloque de Pécs. 24-28 avril 1989, Pécs, Presses de l'Université de Pécs — Paris, ACCT 1989. 355 p.

La francophonie (terme forgé parait-il, dans la seconde moitié du XIX^e siècle par Onésime Reclus, écrivain de réputation modeste, frère du célèbre géographe Elisée Reclus) connaît de nos jours une consécration dans le champ des lettres françaises, après avoir accueilli un prestige international grâce aux réunions politiques. Le plus souvent entendue comme la communauté des peuples parlant le français, la francophonie devient sous nos yeux un domaine distinct de recherche et d'étude littéraires, consolidé par des réunions et colloques universitaires, ayant ses propres publications spécialisées. Ce volume, publié en Hongrie, et qui contient les actes d'un colloque international organisé à l'Université de Pécs (24-28 avril 1989), témoigne, en plus, de l'intérêt toujours croissant des universitaires des pays non francophones pour les problèmes de la francophonie. Outre les spécialistes de quelques pays concernés (Belgique, Cameroun, Canada, Ile Maurice, Suisse) et des hôtes hongrois, y ont pris part des universitaires d'Allemagne, des Pays-Bas, de Norvège et de Yougoslavie, ce qui prouve justement que la francophonie est un objet d'étude dans un nombre toujours croissant de pays. Une autre réussite de ce colloque a été, selon nous, la présence de quelques écrivains d'expression française (Marc Quaghebeur, Marc Rombaut, Pierre Morfens — Belgique; Lise Gauvin — Canada; Edouard Maunick — Ile Maurice; Jean-Louis Cornuz, Jean-Pierre Monnier — Suisse) qui, par leurs communications et par leurs interventions substantielles à la table ronde finale, ont fait dépasser les cadres d'une rencontre purement académique en apportant aux débats des accents personnels et le témoignage de leur propre expérience littéraire.

L'espace restreint d'un compte rendu ne permettant pas d'énumérer et de commenter les trente communications réunies dans ce volume, nous nous contenterons de signaler quelques grands thèmes soumis à la discussion: les réflexions théoriques de J. M. Paquette sur la notion d'identité, l'esquisse d'une méthodologie d'analyse culturelle des oeuvres littéraires (A. Vigh), l'intérêt particulier que les Belges attachent aux problèmes de la langue et de l'écriture (M. Quaghebeur, J. M. Klinckberg, M. Rombaut), l'oralité et la tradition dans les littératures africaines francophones (F. Lambert, S. Hiernaczky, I. Skattum), les difficultés de définir la littérature romande (R. Franellon), l'analyse ponctuelle des oeuvres littéraires de divers pays francophones (A. Kom, Y. Bridel, A. L. Dehacélatz), les réflexions sur l'altérité (R. Jomay, J. P. Monnier, M. Tétu).

Une question longuement débattue, à l'occasion d'une table ronde très animée, a été de savoir si le problème de l'identité culturelle doit être envisagé au niveau de l'individu ou de celui des collectivités, et surtout quelle seraient ses conséquences sur la conscience artistique de l'écrivain. Des opinions très diverses ont été exprimées à ce propos, sans pouvoir aboutir à une conclusion générale, ce qui, d'ailleurs, n'avait pas été le but de cette réunion. Il en résulte pourtant que la quête identitaire, elle-même contestée par un bon nombre d'écrivains francophones, ne saurait être réduite aux revendications d'une minorité culturelle. Suivant la tradition historique ou le destin individuel de l'usage du français comme moyen d'expression littéraire, plusieurs clivages s'opèrent au sein même de la francophonie: la langue française peut être tout aussi „historique“ qu'en France ou, au contraire, avoir été imposée par une colonisation; elle peut être accompagnée ou non de bilinguisme; elle peut être langue maternelle ou seconde langue; elle peut aussi être la conséquence d'un exil (intérieur ou extérieur) etc.

Ce qui unit toutes ces oeuvres littéraires reste le recours au français comme langue d'expression et les participants ont été unanimes à désirer une amélioration des réseaux et des mécanismes de distribution des livres dans l'espace francophone, car dans le système actuel „une poignée de sourds régnent sur des milliards de muets“, selon les paroles mêmes de Stélio Farandjis, le secrétaire général du Haut Conseil de la Francophonie.

On a tout aussi justement souligné, dans les communications et au cours des interventions aux débats, que la pierre de touche de la francophonie réside dans le binôme appartenance-différence, et que la prise de conscience de la différence suppose implicitement une meilleure connaissance de l'altérité, une auto-définition par rapport à l'autre. La quête identitaire devient ainsi un plaidoyer en faveur du dialogue interculturel, une voie ouverte vers un nouvel humanisme, vers ce „comparatisme planétaire“ rêvé par Étiemble.

GHEORGHE LASCU

Laura López Morález (édit.), **Belgica, Pensamiento, Artes y Letras** „Plural“ n° 232, Mexico, enero de 1991, 96 p.

Varias y distintas perspectivas concurren a delinear, en el número temático de la revista *Plural*, un cuadro amplio de la literatura belga y de su lugar en el ambiente universal de las letras. Ensayos, entrevistas, estudios críticos, poemas y novelas cortas tratan de sacar a la luz la imagen de una literatura poco conocida, preocupada por su identidad. Esas páginas logran ofrecernos las líneas generales de un fenómeno controvertido y esa perspectiva sintética nos acerca a él. Cabría decirse que el interés por la cultura belga, manifiesto también en otras revistas de Europa y no solamente de ella, está relacionado con un movimiento más profundo que va desarrollándose alrededor de nosotros, y que pudiera llamarse un nuevo descubrimiento de Europa.

Entre los estudios críticos del número se destaca el de Marc Quaghebeur — *Trajectory de las letras belgas en francés*. Mediante una perspectiva histórica, el autor trata de poner de relieve los modelos evolutivos de la cul-

tura belga en francés, así como los rasgos más importantes de cada época. Otro artículo, no menos interesante, es el de Jacques Dubois — *Un regionalismo diferente*, que ahonda el mismo tema pero teniendo en cuenta esta vez el estatuto regional de Bélgica que influye obviamente en su cultura. Encontramos aquí una perspectiva dialéctica de lo regional y de lo particular, lo que supone de parte del autor un enfoque de cierto matiz „postmodernista“. Dignos de mencionar son los estudios de Albert Bontridder y Roger Somville, acerca de la interrogante si existe una cultura belga — tema de un coloquio organizado en el noviembre de 1989 en la Universidad de Saint-Louis y en el cual participaron los autores. Entre los poetas cabe mencionarse a Henry Bauchau, cultivador del tema obsesivo de la identidad y del tiempo. La prosa de Pierre Martens contribuye a destacar una conciencia preocupada por la creación de una identidad, aunque falsa o furtiva, en la sombra de otra persona. Esa unidad temática, es decir, la preocupación obsesiva por los problemas de la identidad individual y nacional se convierte en un distintivo de la cultura belga. Eso se nota también en la novela corta de Paul Edmond *En la intimidad*, donde la técnica demasiado textualista y no muy nueva, encierra un tema muy similar: la crisis individual manifiesta en el intento de romper con toda una situación existencial agobiante y enajenante, lo que remite al carácter histórico de la cultura belga.

Es preciso mencionar aquí a Laura López Morález, la directora del número, tan cuidadosamente elaborado, que se ha distinguido también por sus traducciones y toda su obra respecto a la difusión de esa cultura en su país, México.

El mérito especial de esta revista es el de llamar la atención sobre un destino nacional y cultural que sin duda alguna tiene claro valor representativo en el momento actual de las letras universales. Si no puede ser completa la imagen que nos proporciona, por lo menos nos acerca a una cultura occidental más nueva e inquieta en sus aspectos, a ese fenómeno abierto a las futuras transformaciones de las viejas realidades contemporáneas.

CRISTINA MULLER.

Rosalba Gasparo (édit.), *Letteratura belga; Paesaggi al crepuscolo*, „Berenice“, anno XIII, no. 31, marzo 1991, Roma, Lucarini

Le numéro 31 de *Berenice*, revue consacrée aux courants d'avant-garde et dirigée par G. A. Bertozzi, propose un itinéraire belge, en suivant le chemin qui traverse les paysages crépusculaires. Chemin européen qui, au début du siècle, s'éloigne de la quête décadente, abandonne l'ambitieux projet de la Vie comme Oeuvre d'art dans le sentiment collectif de finis terrae, signe la rupture irréversible entre l'intellectuel et le monde et s'avance lentement et presque douloureusement vers les nouvelles zones de l'avant-garde. En France, Francis Jammes fait refluer la poésie de „l'idéal“ et cherche un art qui naisse de partout, du plus pauvre spectacle, de l'être le plus déshérité. En Italie, la „non-poésie vit dans le paradoxe gozzanien d'une littérature intoxiquée et toxique, comparée à la vulgarité du vécu, d'un vécu en conflit avec les schémas littéraires“. En Belgique, le symbolisme hérité de France s'ouvre à la réalité sociale du temps, recherchant la spécificité culturelle qui, avec Maeterlinck et Verhaeren, semble réaliser le vieux rêve de l'âme belge. La première étude, signée Marilena Giannarico, essaye de cerner les éléments caractéristiques de la poésie crépusculaire: le poète-enfant exhibant sa condition négative, regardant dans ses mouvements de saltimbanque tourné vers l'avenir, le spectacle de la vie qui s'éloigne au moment même de sa représentation, la topographie du crépuscule: la Flandre silencieuse et mystérieuse de Fernand Khnopff, les magiques jardins intérieurs de Maeterlinck, les paradis vanlerberghiens, les jardins somnolents de Gozzano et enfin l'écriture „mimétisée“, la prose-poésie, le langage quotidien qui „semble réduire la poésie au degré zéro de la conversation, une conversation qui mime la banalité et l'inauthenticité du discours bourgeois“. Voilà la prémisse des analyses détaillées de textes de fiction qui suivent: Jean Tousseul et sa „thématique régionaliste“, à partir de laquelle il agence un récit d'enfance traversé par un tremblement qui assimile les personnages aux objets et aux paysages, dans une semi-obscurité silencieuse“ (Étude de Nicole Le

Dimna), Paul Willems et „l'écriture au reflet“ (Étude de R. Gasparo), relu à la lumière de Bachelard, entre un „ici“ réaliste et un „ailleurs“ légendaire, panthéiste: paysage d'âme surpris dans un état de grâce-où „ombres et figures sont touchées par une inévitable blessure et déconnectées du réel par une langue impuissante à dire l'ineffable“. On continue avec une approche de *Terres basses* de P.-A. De Bock (par B. Battel): paysages fantasmagoriques, temporalité laiteuse, mais aussi l'homme et la mort, l'homme et la bête et de nouveau la mort entre „aube et crépuscule“; *De deux choses l'une* — temps et suspense dans une nouvelle de Marcel Thiry (par M. J. Hoyet) ou l'étrange fascination des leurs mouvantes (l'étoile se détachant sur le ciel nocturne) et enfin Brigida di Leo et l'imaginaire des peintres belges de la fin du dernier siècle, Ensor, Khnopff, Rops „perversion du sphinx, chevelure de méduse, ailes sombres de chimères“. Inquiétude fin de siècle. Dépaysement. Modernité. Au-delà des brumes, la Belgique nous envoie son âme. La première partie de la revue comprend des textes inédits d'auteurs contemporains: poésies de F. de Haes, G. Goffette, Marc Quaghebeur, H. Bachau, J. Louvet, proses de G. Compère, P. Emond, F. Lalande, J. Sojcher, G. Vaes et P. Willems. Tout est à lire.

Mais pourquoi la Belgique? Dans l'introduction, Rosalba Gasparo précise: „La Belgique existe, malgré tout, avec une spécificité qui déjoue les ombres cachées derrière un aveuglant rideau de brouillard, étalant partout l'important syncretisme entre un imaginaire nordique et une langue romane. Il y a une parole belge qu'il faut absolument valoriser et situer dans l'important contexte de l'Europe centrale, dans l'attente de la grande maison commune que nous souhaitons tous en 1992 au plus tard.“

CORINA CIRSTOLOVEAN

Lettres belges d'expression française, „Ecriture“ 36, automne 1990, Lausanne, 255 p.

Fondée en 1964 par l'éditeur Bertil Galland et par le romancier Jacques Chessex (Prix Goncourt 1973), la revue *Écriture* qui paraît à Lausanne a joué

un rôle de premier ordre dans l'unification du public littéraire de la Suisse romande, divisée comme on le sait en plusieurs cantons francophones autonomes. Lieu de rassemblement des écrivains romands, elle est également ouverte aux autres littératures de la Suisse, aux écrivains du monde entier. Un beau programme dont la continuité est assurée par la nouvelle équipe de rédaction installée en 1986 et qui réussit, entre autres, une grande régularité dans la parution (deux livraisons annuelles).

Sous le même signe de l'ouverture se place l'intérêt particulier accordé aux autres littératures francophones, que l'on peut trouver présentes dans la collection de la revue (poètes d'Algérie et du Liban, la littérature wallonne de Belgique, des écrivains de Québec).

Ce numéro de l'automne 1990 est partiellement consacré aux *lettres belges d'expression française*, une littérature qui n'est pas sans présenter un certain nombre d'analogies avec celle de Suisse française, mais reste pourtant, un univers littéraire mal connu au lecteur romand" (p. 9, *Au lecteur*).

Une dizaine d'auteurs belges de langue française ont mis à la disposition d'*Écriture* des textes de création récents qui, même sans prétendre constituer une anthologie proprement dite, ne comblent pas moins cette lacune dont fait état la rédaction de la revue suisse. En effet, les poèmes (Jean-Pierre Verheggen, Guy Goffette, Jacques Vandenschrick, Jean Louvet, Francis Dannermark, Anne Rothschild), les textes en prose (Nicole Malinconi, Eric Clemens, Guy Vaes, Philippe Dewolf) et un fragment dramatique (Françoise Lalarde) sont en mesure de donner une idée et un avant-goût de la littérature belge de nos jours.

Si les textes d'écrivains sont exemplaires pour illustrer la littérature de la plus stricte actualité, les quatre essais intercalés ouvrent une perspective historique et soulignent quelques constantes de la littérature en question. Aussi ont-ils retenu davantage notre attention, d'autant plus qu'ils sont signés par des personnalités reconnues des lettres belges.

Marc Quaghebeur (*Une littérature qui n'ose pas dire son nom*, p. 11—27) établit une périodisation des lettres belges de langue française en fonction

des événements historiques et culturels majeurs. Selon l'auteur, on peut parler d'une existence autonome de la littérature belge seulement après l'indépendance du Royaume de Belgique, survenue en 1830. Cette nouvelle littérature traversa ensuite trois périodes: de 1830 à la Première Guerre mondiale une „époque centripète”, suivie d'une „époque centrifuge”, qui s'étend jusqu'aux années soixante, et une troisième époque, contemporaine, qui serait „dialectique”. Les écrivains belges, eux aussi, pourraient être regroupés en trois catégories, toutes périodes confondues, et cela en considérant leurs rapports à la langue: le baroqueisme, les recherches du type symbolique ou d'avant-garde et le purisme en seraient les attitudes caractéristiques. M. Quaghebeur achève ses considérations avec quelques belles pages dédiées à la fameuse *Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster (1867), ce „livre fondateur”, dont la nature comme l'histoire sont révélatrices des spécificités de la littérature belge.

Jean-Marie Klinkenberg (*Lettres belges: trop d'espace pour une histoire*, p. 47—55) s'interroge sur le bien-fondé du terme de „littérature belge” et passe en revue différents discours identitaires des francophones belges, tiraillés entre deux attitudes extrêmes: une qui conduit l'écrivain à assumer pleinement sa marginalité (par rapport à Paris) et l'autre, radicalement opposée, qui lui fait annuler cette marginalité même, en devenant Parisien. Depuis une dizaine d'années, le processus d'identification culturelle tente à reconcilier ces deux attitudes complémentaires, „la thèse nationaliste” et „l'antithèse apatride” dans une „synthèse” qui témoigne d'un „climat dialectique” (ce dernier terme se retrouve donc chez plusieurs chercheurs du phénomène littéraire belge).

Paul Aron (*Rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone*, p. 82—91), pose un problème intéressant, cher au comparatisme mondial, à savoir les liens qui s'établissent entre la littérature et les arts non verbaux (et notamment les arts visuels). La conclusion de l'auteur est formelle: „En Belgique, la peinture se présente donc avant tout comme un *signe identitaire*, correspondant à un ancrage géographique et culturel.” Les coïncidences entre les beaux-arts et la vision des écrivains

deviennent, dans cette perspective, d'autant plus riches en significations.

Finalement, Daniel Laroche clôt cet excellent dossier de la littérature belge par l'étude des avatars „d'un thème névralgique“, celui du *silence* dans la littérature (*La parole inhabitable. Parcours thématique dans la littérature belge de langue française*, p. 131—144).

GHEORGHE LASCU

Anna Soncini Fratta. *Le mouvement symboliste en Belgique*. (Atti del Centro Studi sulla Letteratura Belga di Lingua Francese). Bologna, 1980, Ed. Clueb, 239 p. (coll. Bussola no. 8, Beloeil).

Bien que lié au symbolisme français par la communion de langue et par des relations d'ordre pratique, le symbolisme belge s'est développé dans des conditions socio-culturelles spécifiques. C'est pourquoi le mouvement belge a un profil bien dessiné et des traits spécifiques, ce qui lui confère un caractère tout à fait original et particulier.

L'intérêt pour le mouvement symboliste belge a déterminé un séminaire international au Centre d'Études sur la Littérature Belge de Langue Française de l'Université de Bologne. Ce volume est un recueil d'articles, de réflexions sur le symbolisme belge et nous offre quelques analyses sur des aspects ou des écrivains de l'époque, analyses visant à éclaircir ce „geste de libération“ que fut le symbolisme.

Le point commun de ces communications est de mettre en évidence l'originalité, la particularité du symbolisme belge, dont la spécificité ne peut être comprise que par rapport à la genèse historique du Symbolisme.

Dans son étude *Originalité du symbolisme belge*, Michel Otten s'est proposé de relever ces caractéristiques, en évitant les schémas et les catégories de l'histoire de la littérature française, car l'expérience symboliste a été vécue avec plus de profondeur par les Belges. L'auteur souligne que la poésie symboliste de Mallarmé a été pour les jeunes poètes belges, une incitation forte, mais les symbolistes belges sont allés plus loin dans la compréhension de Mallarmé; chez eux, „le Symbolisme n'est pas seulement un décor, mais une façon plus profonde de sentir“. Le goût de la transcendance, le besoin d'étayer

la création littéraire sur une métaphysique, voilà la tendance caractéristique de la poésie belge. Mais la particularité essentielle des symbolistes belges, affirme M. Otten, provient de leur lien privilégié avec l'idéalisme allemand et sa source la plus importante, la mystique rhéno-flamande.

Une définition sociologique du groupe symboliste belge, nous est offert par Paul Aron dans *Pour une description sociologique du symbolisme belge*.

Le problème que l'auteur se pose est de savoir si l'on peut attribuer au contexte socio-culturel un certain rôle dans la naissance et l'évolution du courant. Le fait que les poètes belges bénéficient d'une aisance matérielle, d'une origine sociale élevée, leur offre la possibilité d'une ouverture vers d'autres univers culturels et linguistiques. Leur indépendance financière était la condition nécessaire d'une certaine distance par rapport aux succès littéraires immédiats; c'est cette distance qui leur a permis d'adopter des idées et des traits stylistiques nouveaux. La conversion de ces caractéristiques en atouts dans le champ littéraire est la formule qui permet de comprendre le succès durable de Verhaeren et de Maeterlinck, et d'expliquer leur destin remarquable.

Mais le critique „le plus compréhensif et le plus intense“, selon les mots de Van Lerberghe, a été Albert Mockel. Christiane De Blauwe Barletta, dans son étude „*Clarté*“ de Mockel: *une recherche d'esthétique* suit, dans la pratique, l'évolution et les modifications de la théorie de celui qui a été un des grands critiques symbolistes.

Mockel n'est pas le seul théoricien. À côté de lui, Verhaeren insiste sur l'actualité, sur l'aspect moderne et l'origine sensitive du symbole. Et cette conception, Jean Robaey la juge en s'appuyant sur les articles de Verhaeren dédiés au symbolisme, articles compris dans *Impressions*, qui datent des années 1887—1891.

Le mouvement symboliste belge est vu, aussi, à travers les œuvres littéraires.

Les exégètes parlent de l'influence de Verlaine dans le premier recueil poétique de Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes*. Gratiano Benelli démontre que l'influence de Paul Verlaine ne se manifeste pas par des traits décisifs:

il existe une certaine présence de Verlaine dans *Serres chaudes*, mais ce qui est absent est énormément plus significatif, souligne l'auteur.

Le seul rêve qui semble nourrir le symbolisme est d'atteindre l'universalité des impressions, exprimer l'abstrait par le concret à travers la pure voix de l'âme, à travers la langage universel. Et l'expression de ce rêve semble être, dans la conception d'Adriano Marchetti, la poésie de Van Lerberghe *La Chanson d'Ève*, poème qui rejoint le haut symbolisme par l'évocation biblique du monde sensible.

Si le symbolisme n'a pas construit un modèle narratif durable, il fait du champ romanesque un lieu d'expérimentation où s'exprime l'exigence d'une avant-garde dans un genre en voie d'accéder à la suprématie. Jeanine Paque nous démontre que *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach est un révélateur particulièrement efficace de la problématique du roman à l'époque symboliste.

L'esthétique symboliste est présentée, aussi, dans le théâtre. Rosalba Gasparro nous offre un réseau de thèmes symbolistes en analysant les pièces de Van Lerberghe, de Maeterlinck, et de Ghelderode.

„Définir le symbolisme, qui donc y réussirait?“ se demandait Verhaeren. Si les auteurs des réflexions de ce volume n'ont pas réussi à définir le symbolisme belge, du moins, ils ont tenté de relever ses aspects les plus caractéristiques et d'offrir une image de ce que c'est le symbolisme belge d'expression française.

EUGENIA ENACHE

Jean Weisgerber (edit.), *Les avant-gardes littéraires en Belgique*, Ed. Labor, Bruxelles, 1991, 450 p. (Coll. Archives du Futur).

La présence des avant-gardes en Belgique, entre 1880 et 1950, est tributaire des influences du nord et de l'est (Allemagne et Pays-Bas) ainsi que du sud (Italie et France).

Territoire traversé et ravagé par la guerre (en 1914—1918), mais aussi terrain d'aventures dont une des originalités fut de favoriser le domaine des arts plastiques — ce dont ce livre se porte le témoin. Il privilégie pourtant le mouvement dans la littérature.

Dans un premier temps, à Bruxelles comme à Anvers, on se détache du XIX^e siècle positiviste, on fuit l'utile et le national, pour s'intéresser au symbolisme, à Wagner, à l'Art Nouveau.

Mais la véritable révolte s'affirme dans le creuset de l'expressionnisme — qui marque profondément le pays flamand —, au tournant de la guerre.

Après 1924, au sommet des avant-gardes belges, le surréalisme, moins politique que son modèle français, prend la relève: il bénéficie des courants défailants, du futurisme que Marinetti était venu propager, de Dada qui s'est mêlé d'influences berlinoises nihilistes, du constructivisme via de Stijl.

Les personnalités du mouvement, au profil de caméléons, sont Van Ostaijen et Clément Pansaers, auxquels succèdent, diasporadiquement, Marc. Eemans en Flandre, E.L.T. Mesens à Londres, Michel Seuphor à Paris.

Après la seconde guerre mondiale, l'avant-garde, autour de Cobra, recompose un axe Bruxelles-Copenhague, mais laisse aussi la place à des franc-tireurs comme Hugo Claus, qu'influence alors fortement Antonin Artaud.

Le collectif présenté par Jean Weisgerber, après une analyse des données de fin de siècle (les „précurseurs“), dresse une „géographie“ des avant-gardes belges, phénomène majoritairement urbain — d'Anvers à Bruxelles, de Liège à La Louvière.

Puis il s'attache, dans l'ordre de leur apparition, aux principaux courants (futuriste, expressionniste, dadaïste, constructiviste et surréaliste), en privilégiant le rôle des revues: de *Van Nu en Straks* et *La jeune Belgique* à *Lumière*, *Ça ira*, *Sélection*, *7 Arts* ou *Le disque vert*.

Un souci particulier est accordé à des personnages moins connus que Magritte ou Delvaux, tels les peintres Peeters, Permeke et Joostens, ou à un musicien surréaliste oublié comme Souris.

Ce sont autant d'enquêtes minutieuses qui soulèvent les écailles ravivées de ces avant-gardes belges qu'un certain „retard“ — comme dit l'ordonnateur du livre — fit parfois se superposer.

JEAN HORMIERE *

Anna González Salvador (édit.), *El surrealismo belga*, „Correspondance“, nr. 1 (noviembre 1990), Cáceres, 131 p.

Ce premier numéro de la revue *Correspondance* édité par Ana Gonzáles Salvador est dédié à la mémoire de Paul Nougé, de Marcel Lecomte et de Camille Goemans. Cette revue est patronnée par le Ministère de la Communauté Française de Belgique.

Dans son article *Au coeur de l'image, le texte* (p. 9—15), Marc Quaghebeur, commissaire au livre, écrit: «Première d'une série, la publication de ces actes, suite du colloque qui se tint à l'Université Complutense le 19 avril 89 entre des spécialistes, tant espagnols que belges du surréalisme, essaie de dégager l'apport unique qui fut celui du groupe de Bruxelles...» (p. 9).

Ainsi ce numéro offre-t-il des «clefs» utiles pour percer «l'opacité générale» de la littérature française de Belgique et pour souligner son originalité face au mouvement surréaliste parisien.

Suivent des études sur les aspects socio-économiques et politiques du pays et l'impact que ceux-ci ont eus sur le surréalisme, sa spécificité. Puis un débat sur le concept «d'objet bouleversant» qui a sillonné ce mouvement d'un bout à l'autre, compris comme acte où se manifeste l'esprit. M. Quaghebeur observe que l'activité esthétique s'appuie sur une théorie politique radicale pour laquelle la littérature est un comportement fondamentalement à l'opposé de l'acte gratuit et dont l'écrivain est responsable.

Les poèmes qui suivent sont des variations sur le thème de *La durée poignardée*, la toile de Magritte. «Pourquoi la locomotive est-elle de feu? / Parce qu'il n'y a pas de fumée / dit-on / sans feu». Une re-lecture de la «durée poignardée» employant la technique du collage nous est offerte par l'illustration en couleurs de Fernando Carvajal.

Paul Delvaux est évoqué dans l'article *La littérature et la nuit* (p. 35—39) de Dolores Bermúdez de l'Université de Cadix, où elle accomplit une démarche intertextuelle en recourant à des sources psychanalytiques et réussit ainsi un intéressant travail de littérature comparée. Elle analyse les affinités spirituelles entre Delvaux et Michel Butor qui auraient eu comme point de

départ les illustrations de Riou pour les livres de Jules Verne qu'ils avaient découvertes chacun de leur côté dans leur enfance.

Quelques dessins en couleurs de Altarrriba-Castells rédimensionnent les visions de Delvaux sur l'érotisme lié à la mort qui se déroule dans l'espace clos de la ville, en trahissant ses nostalgies expressionnistes.

De nouveau quelques *Textes sur des tableaux de Magritte* — c'est Javier del Prado lui-même qui propose ce sous-titre à son texte *Cherchez la référence* (p. 41—47). Ainsi le texte pour le tableau *La saison des voyages 1927*: «Si le ciel s'ouvre en bois, de la même manière que ton sourire en nue, c'est que, tel ce menuisier adroit qui dès l'intérieur de sa vie se creuse un creueil pour rêver la lumière de toute éternité, Dieu a creusé ta souffrance comme un fruit vermoulu» (p. 46).

Dans son «Éloge de l'espace: isolement, traces (Magritte, Nougé)» (p. 57—62), Ana González Salvador prend comme point de départ l'interview qu'a donnée en 1958 René Magritte et où il parle de son refus d'être classé, enfermé, dans un «isme». Par ailleurs, citant l'artiste, A. González ajoute: «Sous l'empire de la pensée, la peinture doit „éviter d'avoir des idées“ ou „d'exprimer des sentiments“ car ceux-ci n'ont pas de forme apparente susceptible d'être représentée» (p. 58). De même, dans *Les Images défendues*, Nougé écrit: «Un bon tableau... doit être produit comme un monde» (cité p. 62). L'auteur de l'article ajoute: «Comme „un“ monde et pas comme „le“ monde, car peindre, c'est agir, peindre, c'est changer le monde» (*ibid.*).

C'est dans une certaine mesure ce que l'article d'Elisa Luengo Albuquerque, *Mes inscriptions: langage-collage chez Louis Scutenaire* (p. 111—116) veut démontrer: «Le sens de cette technique [c'est-à-dire, le collage] est sans doute d'abord celui d'une rupture avec la causalité et la linéarité, en vue d'une recomposition du monde» (p. 112). Et de citer Scutenaire: «Ce que j'aime le moins? Je pense que c'est l'équilibre, dans la tête, l'amour, la conduite quotidienne, tous les domaines quoi, sauf au cirque où, parfait, l'équilibre se parodie lui-même» (*ibid.*).

On trouve aussi dans ce numéro de *Correspondance* des lettres de Magritte

à Nougé, de Nougé à Louis Aragon et de Nougé à André Souris. Estrelia de la Terre évoque Paul Nougé—Rene Magritte: *histoire d'une amitié* (p. 77—83), une amitié qui a duré trente ans; Robert Wangermée étudie les rapports entre le surréalisme bruxellois et la musique (*El surrealismo bruselense y la musica*, p. 85—91). Des poèmes de Camille Goemans, E.L.T. Mesens, Marcel Lecomte, Henri Michaux et Paul Colinet illustrent ce volume qui conduit à la rencontre fascinante du surréalisme belge.

RADU AFRIM

Paul Aron (édit., *Surréalismes de Belgique*, „Textyles“ no. 8, novembre 1991, 202 p.

La revue *Textyles* est exclusivement consacrée à l'étude des lettres françaises de Belgique. Chaque année, elle publie un numéro unique, centré sur un auteur ou sur un mouvement littéraire significatif. Après les numéros Willems, Bailion et Thiry, voici un important dossier consacré aux différents surréalistes qui ont vu le jour en Belgique.

Car la Belgique a connu deux groupes surréalistes, l'un constitué dès 1924 à Bruxelles, autour de Paul Nougé et de Magritte, le second né plus tardivement en Hainaut sous l'impulsion d'Achille Chavée. Si le second groupe cherche dès le début l'approbation de Breton, les surréalistes bruxellois, de leur côté, ont mené une aventure très originale qui ne doit pas grand chose aux *Manifestes du Surréalisme*.

L'ensemble des dix-neuf études présentées par Paul Aron s'est délibérément refusé de répéter l'historique du surréalisme en Belgique. Les travaux de Marcel Mariën font autorité en ce domaine, depuis longtemps. Par contre, les pratiques artistiques des deux groupes, très différentes le plus souvent de l'esthétique surréaliste française, n'avaient jamais fait l'objet d'études précises. Fidèle à son titre (*Texte et style*), la revue belge s'est donc consacrée à l'étude des textes et de leurs stratégies. Cela nous vaut une série de lectures originales et convaincantes des poèmes de Goemans et de Colinet, des aphorismes de Scutenaire, des „publicités transfigurées“ de Nougé, des logogrammes de Dotremont.

Mais le numéro ne se limite pas à

la littérature. Robert Wangermée nous fait découvrir la musique des surréalistes bruxellois et ses affinités avec l'esprit dada. Olivier Smolders détaillé avec humour et sans concessions le cinéma d'inspiration surréaliste. Victor Renier enfin propose une éblouissante lecture de *La main heureuse* de Magritte, lecture qui révèle l'importance décisive du signifiant verbal dans la genèse des toiles du peintre.

Le numéro ne néglige pas les rapports avec le surréalisme français, mais il les traite de façon neuve, en envisageant les affinités entre expériences créatrices. Deux articles fort opportuns traitent des rapports entre Nougé et Desnos, entre Artaud et Dotremont.

Ce numéro contient aussi des *varias*, parmi lesquels nous épinglons un surprenant article de Miranda Lucien qui, par l'exploitation d'un journal inédit d'Elzheid, projette une lumière toute nouvelle sur les en-dessous de son roman *Marcus de velours*. L'étude de certains avant-textes révèle le rôle déterminant des matrices phoniques et du jeu de mots dans l'élaboration de ce roman qu'on ne peut plus enfermer dans les cadres stricts du naturalisme.

Une abondante bibliographie critique clôt le numéro. Elle témoigne du dynamisme des études consacrées aux lettres belges en Belgique mais aussi à l'étranger.

SYLVIE RICHELLE

Anna Sancini Fratta (édit.) *La légende de Thyl Ulenspiegel de Charles de Coster*. Actes du troisième séminaire international de Bologne — 22/23 juin 1990, Bologne, Ed. Clueb, 1991, 280 p. (coll. Bussola no. 31, Bologne).

Le Centre d'études des Lettres belges de langue française de Bologne fut fondé en 1989 à l'initiative de Mme Anna Sancini, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de cette ville. Il constitue pour l'heure, avec les centres parallèles de Cáceres, en Espagne, et de Cluj, le maillon le plus solide de cette chaîne qui relie différents pays latins à l'intérêt pour l'une des littératures les plus importantes de la francophonie. Mais, de même que pour Cluj, les productions intellectuelles de ce centre étaient bien antérieures à sa création officielle.

Ainsi, en juin 1990, il organisait déjà son troisième colloque international dont les actes parurent en février 1991 dans la collection „Beloeil”, les deux premiers ayant été consacrés au symbolisme belge et au regard porté par les écrivains belges sur l'Italie.

Comme le précise Ruggero Campanoli dans sa présentation, on ne pouvait pas affronter la littérature belge de langue française sans rendre hommage à son oeuvre fondatrice mythique, „Thyl Ulenspiegel”.

Fondatrice car l'oeuvre de Charles De Coster (1827—1879), publiée pour la première fois en 1867 dans la plus grande indifférence, fut saluée quelques années plus tard par la génération des „Jeunes Belges” comme l'épopée pionnière qui, par l'originalité de son style et de son propos, allait assoir le désir d'affranchissement et de renouveau de ces jeunes talents à l'égard des plagiaires, pourtant nationalistes, du modèle français. Mais il faudra attendre 1925 et la thèse de doctorat de Joseph Hanse pour voir paraître la première étude sérieuse — republiée soixante-deux ans plus tard et toujours d'actualité — sur la „Bible flamander”.

M. Joseph Hanse devait d'ailleurs rappeler, lors de son discours prononcé à l'occasion de la remise du titre de „docteur Honoris causa” à l'Université de Bologne, le 13 octobre 1989, que, dans les années vingt, De Coster était traduit en italien, en russe, en néerlandais, en anglais et en allemand, mais que l'Université française ou belge demeurait fermée à cet écrivain „héros de la Flandre, de son histoire, et de ses peintres et de son peuple”. Malgré la centaine de traductions et d'éditions apparues dans le monde, il reste encore largement ignoré aujourd'hui des historiens et bibliographes de la littérature française.

À la suite de Joseph Hanse, Marcel Van de Kerckhove, ancien ambassadeur de Belgique à Rome et président d'honneur du Centre, s'interroge sur les raisons de la solitude de Ch. De Coster. De nombreux facteurs ont contribué à éloigner l'oeuvre du public. La langue volontairement archaïsante allait à l'encontre du modèle classique français et le héros typiquement flamand et anticlérical choquait une bourgeoisie largement francisée et catholique. La Belgique de 1860 n'était pas prête non

plus à accueillir cet esprit libéral et cet appel à la révolte prolétarienne qui souffleront vingt ans plus tard sous le règne de Léopold II et qui contribueront au succès du livre dans de nombreux pays qui n'en retiendront que le message politique.

Pour Vic Nachtergacie, qui se penche sur la réception de la *Légende* en Flandre, les différentes approches qu'en firent, à travers leurs adaptations théâtrales, Anton Van De Velde dans l'entre-deux-guerres et Hugo Claus après 1945 illustrent le changement de rapport de forces intervenu entre les deux communautés. Dominée, la culture flamande fera de Thyl — „Thyl I” (1925) et „Thyl II” (1930) — un héros nationaliste, antifrançais et volontiers fascisant, tandis que Claus, avec l'essor économique de la Flandre et le déclin de la Wallonie, le transformera en anarchiste révolté contre toutes les formes de totalitarisme — „Dent poëdent” (1964).

À ce propos, il ne faut pas oublier, rappelle Raymond Trousson, que De Coster, bourgeois libéral, franc-maçon et profondément anticlérical, était journaliste et n'est jamais demeuré insensible au climat politique et aux questions sociales de son temps. Si la *Légende* n'est pas une oeuvre à clé, elle porte néanmoins en filigrane la trace des luttes idéologiques de son temps.

Pour Marc Quaghebeur, c'est l'étrangeté même du texte, de sa langue et de son titre d'abord, en ce XIX^e siècle, qui doit attirer notre attention. Par ses jeux de miroirs et d'inversion à l'infini, son refus à se laisser identifier, sa vision ambivalente de la nation Belge, ce livre renvoie à notre propre incapacité à donner un nom aux Franco-belges de ce pays.

Paul Aron, faisant référence notamment à l'épître de G. Lukács, revient également sur cette „inquiétude taxinomique”, car le classement littéraire produit les différentes interprétations idéologiques et la *Légende* se défend mal contre la multiplication des lectures. En ce sens, cette oeuvre de rupture révèle bien l'hésitation constante de ses amis politiques.

Jean-Marie Klinkenberg étudie une source trop souvent laissée de côté, car favorable à la cour espagnole et à la cause catholique: le „De Bello belgico” de Favianus Strada, un ensemble de

vingt livres historiques qui couvrent la période allant de l'abdication de Charles-Quint à 1590.

Reprenant la thèse de Francis Nautet en 1892, Josette Gousseau démontre comment l'énigme permet le passage de la légende au mythe. Héros d'aventures légendaires, Ulenspiegel, par la quête des Sept, devient héros mythique, symbole de liberté. Au-delà de l'appel à la libération de la terre de ses pères, les Sept entrevoient l'établissement du règne de la liberté sur terre, nous dirions aujourd'hui autonomie de l'individu et autodétermination des peuples.

Dépassant les perspectives idéalistes et marxistes fondées sur la distinction fond-forme, Adriano Marchetti réfute les différentes tentatives de codification, affirmant qu'il y a, avant tout, la Légende, ni épopée, ni mythe, ni récit merveilleux.

Robert Jouanny, lui, amorce une réflexion sur la tradition de la pratique de la nourriture dans les arts graphiques ou littéraires à partir de la *Légende* et des peintres flamands. Il montre comment De Coster retrouve le matériau, les procédés et, derrière eux, les interrogations et les réponses des grands peintres flamands en s'inscrivant dans la plus pure tradition de l'humanisme qui appréhende tout l'homme, corps et esprit, et ce au sein d'un siècle où règnent la pudibonderie et l'hypocrisie.

De son côté, Ginette Michaux voit dans l'histoire de loup-garou, en fait le poissonnier qui avait dénoncé le père de Thyl et qui tuait les promeneurs à l'aide de mâchoires artificielles, l'illustration de la pulsion de mort et, dans le sacrifice et la vengeance, la présence silencieuse de la figure divine.

Axant sa lecture sur le rire et la fête conçus comme foyers de carnavalisation du monde, Nathalie Miklos fait de la *Légende* le chant d'une liberté authentique contre l'esprit de système, irréductible à tout principe, inviolable par le langage de la conformité, gigantesque carnaval des sens, fête du corps dans la joie et la violence.

Jeannine Paque souligne aussi que cette histoire, centrée autour de deux héros masculins eux-mêmes en relations binaires avec d'autres personnages du même sexe, recourt néanmoins à la figure féminine, composite mais con-

stante, qui se développe surtout dans le thème du couple.

De leur côté, Alberto Destro et Ruggero Campagnoli se penchent, dans leurs interventions, sur les racines germaniques et belges de la *Légende* et sur la créature sensuelle, le carnavalesque et le mélodramatique dans l'oeuvre de De Coster.

Signalons enfin la bibliographie exhaustive, rassemblée par Simona Bezecchi.

Il a donc fallu attendre juin 1990 pour que chercheurs italiens, français et belges se réunissent pour la première fois autour de cette oeuvre pourtant considérée désormais comme patri-moine incontestable de la littérature francophone et universelle.

PHILIPPE COUPÉ

Maurice Maeterlinck, *Le Miracle de saint Antoine*, Bruxelles, Labor, 1991, 128 p., (coll. Archives du Futur).

Le dixième anniversaire de la collection Archives du Futur est commémoré par la réédition d'un texte de Maeterlinck devenu rare, une „curiosité littéraire“ comme disait l'avertissement de l'édition originale, la farce intitulée *Le Miracle de saint Antoine*. Dans son introduction *Création et mémoire*, Marc Quaghebeur donne des précisions sur l'histoire de la collection et sur les circonstances qui en ont imposé la création: le manque „d'un corpus d'études proprement scientifiques“ sur les lettres françaises de Belgique. Le but que se sont proposé les deux parrains de la collection, Paul Emond et Marc Quaghebeur, était donc de créer „une collection consacrée au champ littéraire belge de langue française et à ses connexions“. Archives du Futur paraît sous la responsabilité des Archives et Musée de la Littérature, dont le directeur de recherche est Marc Quaghebeur. La collection s'est imposée, au cours de cette dernière décennie, par sa rigueur et sa tenue scientifiques ainsi que par la variété des ouvrages qu'elle a publiés. Le catalogue qui clôture le volume réunit trente deux titres de nature très diverses: des monographies sur Rodenbach, sur Sojcher, des éditions d'inédits, des biographies (De Coster), des éditions d'entretiens, des correspondances (Malva, Van Lerber-

ghe, Gevers, Blavier et Queneau), des synthèses sur l'histoire d'un mouvement (*Les Avant-gardes littéraires en Belgique*), des éditions de bibliographies et de documents (textes, images) accompagnant des expositions (*Un pays d'irréguliers*).

Cette nouvelle édition du *Miracle de saint Antoine* qui en avait connu deux autres du vivant de l'auteur (1919 et 1920) et une troisième à Moscou en 1983, révèle au lecteur, habitué au tragique et à l'évanescence du théâtre maeterlinckien, un visage bien différent du dramaturge, celui d'un „farceur“ et d'un „bouffon“.

Dans son étude *Le Rire de Maeterlinck*, Fabrice van de Kerckhove après avoir passé en revue la destinée non moins curieuse de la pièce, les nombreuses traductions (allemande, anglaise, américaine, bulgare, danoise, italienne, russe) et les mises en scène à Bruxelles et à l'étranger, examine la complexité et l'ambiguïté de la farce. Ce double registre du comique est saisi et commenté avec subtilité par l'auteur à travers les interprétations opposées des différents metteurs en scène. Certains y voient une farce avec tout „ce qu'elle comporte de cruauté, de dérision“, d'autres s'attachent à y surprendre et développer la veine d'un „comique plus touchant et dérisoirement sublime“. L'analyse du rire ambigu du *Miracle de saint Antoine* qu'entreprend l'érudit chercheur des Archives et Musée de la Littérature est enrichie et nuancée par des références à l'horizon philosophique de l'écrivain, à son oeuvre théâtrale et, dans une perspective plus large, par des analogies avec les grands noms de la littérature universelle.

Enfin, les deux responsables des Archives et Musée de la Littérature, Frans de Haes et Paul Emond, présentent cette institution fondée en 1958, par Joseph Hanse, ses sections, ses buts, ses moyens et ses projets. Institution de référence, par ses liaisons internationales, par la richesse de ses fonds et par la qualité de son personnel, elle est aussi une des plus actives, sinon la plus active pour l'étude de la littérature francophone de Belgique. Nous nous faisons une joie de signaler que, depuis novembre 1990, un Protocole de coopération scientifique a été signé entre l'Université „Babeş-Bolyai“

de Cluj — Le Centre d'Etudes des Lettres Belges de langue française et les Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles.

RODICA LASCU-POP

Roland Beyen (édit.), *Correspondence de Michel de Ghelderode*, tome I, (1919—1927), Edit. Labor, Bruxelles, 1991, 514 p. (coll. Archives de Futur).

Roland Beyen appartient à cette catégorie très spéciale d'exégètes qui, tout en étant adeptes d'une critique „à froid“, objective, dont le travail solide repose sur une documentation vaste et rigoureuse, rassemblée avec l'acharnement et la patience infinie du fanatique du détail exact, établissent avec l'auteur étudié, au-delà des affinités électives présidant à tout acte hermétique authentique, une relation vivante, passionnée et tendue. La personnalité complexe et insaisissable de Michel de Ghelderode (1898—1962), son oeuvre passionnante et singulière semblent avoir fasciné depuis toujours Beyen et constituent son domaine presque exclusif de recherche. Grâce à lui, à ses études approfondies, à ses mises au point décisives, à la logique implacable de ses argumentations, l'exégèse gheldérodiennne n'est plus dupe du penchant à la mystification manifesté par l'écrivain. Une bonne part du jeu existentiel des masques ghelderodiens est mise à nu et, guidé par Beyen, le lecteur passionné de Ghelderode ne risque plus de s'égarer dans le labyrinthe des légendes que l'écrivain s'est ingénié à construire autour de sa vie et de son oeuvre.

Après *Michel de Ghelderode et la hantise du masque. Essai de biographie critique* (Bruxelles, 1971), *Ghelderode* (Paris, 1974), *Michel de Ghelderode ou la Comédie des apparences* (Paris-Bruxelles, 1980) et la monumentale *Bibliographie de Michel de Ghelderode* (Bruxelles, 1987) — pour nous limiter aux travaux les plus importants du critique —, Roland Beyen publie le premier volume de la correspondance du dramaturge, en nous le révélant ainsi comme un „grand épistolier“. Selon les estimations de l'éditeur, Ghelderode aurait écrit près de vingt mille lettres, le nombre total de ses correspondants dépassant le millier. La présente édition, qui comptera une dizaine

de volumes, propose un choix ample et significatif des lettres retrouvées.

Fruit de presque trente ans de recherches, la préparation de l'édition a exigé de la part de Beyen un véritable travail d'archéologue. Les résultats de ses „fouilles“ en vue du dépistage et de la datation des lettres sont d'autant plus spectaculaires dans ce volume initial, qui recouvre une période allant de 1919 à 1927, que Ghelderode a tout fait pour garder le secret sur ces années, en supprimant, à un moment donné, presque toutes les traces épistolaires de ses premières amitiés.

Le volume comprend 262 lettres, disposées chronologiquement, dont 92 sont adressées à Ghelderode. La présence de ces missives n'est pas fortuite. L'éditeur a été amené à les publier par le fait que, souvent, elles éclairent les lettres de Ghelderode lui-même, tout en nous révélant ce que Beyen appelle „son fascinant mimétisme épistolaire, son aptitude caméléonesque à s'adapter non seulement à la psychologie de son interlocuteur, mais même à son style“. Cet aspect est en effet frappant, surtout dans les lettres adressées, à la même époque, à Julien Deladoès et à Hervé Ameels. D'ailleurs, la contribution documentaire essentielle de ce premier volume réside dans la correspondance de Ghelderode avec ce dernier, homme d'affaires malchanceux, piètre auteur dramatique qui, de „protecteur“ est devenu, par la suite, un des pires „persécuteurs“ du dramaturge. La découverte de ces lettres est d'autant plus importante qu'elles apportent des éclaircissements sur la crise traversée par le jeune Ghelderode avant, pendant et après son service militaire, infirmant définitivement les légendes qu'il a propagées lui-même à ce sujet. Elles montrent également l'importance pour l'oeuvre de l'écrivain de la révélation qu'il a eue d'appartenir à la „race“ flamande et de disposer ainsi d'une source intarissable d'inspiration. L'originalité et la violence de son oeuvre dramatique future se font pressentir chez le jeune auteur, riche seulement de quelques contes et articles, dans la façon dont il exalte ses tâtonnements artistiques et dont il parle déjà de son art: „Je hais trop les jouisseurs de la pensée — il vaut mieux que mon art soit un labeur où entre ma chair — et je veux

bâtir mes oeuvres comme les foules bâtissaient leurs cathédrales. (...) Je suis un primitif — et ma pensée est celle d'un monde qui commence.“ (Lettre à Hervé Ameels, 17 juillet 1919).

L'ensemble des lettres qui s'agencent comme les pièces d'un puzzle compose une image cohérente et vivante de la vie artistique et littéraire belge, au lendemain de la Première Guerre mondiale. Président du Cercle de Bruxelles de la Renaissance d'Occident (1924—1925), codirecteur de *La Flandre Littéraire* (1925—1927), collaborateur de la revue anarchisante *Harlot* (1927—1928), Ghelderode prend une part active à cette vie. Sa correspondance reflète fidèlement les relations artistiques et amicales qu'il noue à cette époque et qui seront décisives pour son destin de dramaturge, telle celle avec le critique Camille Poupevê auquel il soumit en 1925 sa première pièce importante, *La mort du docteur Faust*, ou avec les animateurs de *Vlaamsche Volkstoneel* (Johan de Meester, Jan Roon, Willem Deevensbeek etc.). Nous y retrouverons également des écrivains comme Julien Deladoès, Paul de Boek, Marie Gevers, Henri Vandewitte, Max Deauville, Georges Eekhoud, Paul Nouhuys, René Verboom, etc., des peintres comme Marcel Stobbaerts, Jan Milo, Maurice Cantens et James Ensor, des compositeurs comme Jules Strens, Maurice Schoemaker, Emiel Hullebroeck. Il est intéressant de remarquer la présence de plusieurs noms flamands, Ghelderode ayant été un des rares écrivains français de Belgique à avoir eu de fréquents contacts avec les milieux artistiques flamands. D'ailleurs, il a été également le seul dont plusieurs pièces ont été jouées en néerlandais avant d'être représentées en français.

Outre les 262 lettres de et à Ghelderode, le volume est pourvu d'un appareil critique impressionnant, constituant près de la moitié de l'édition et divisé en deux grandes sections: les *Notes*, qui fournissent au lecteur des renseignements complémentaires, utiles à la compréhension des documents, de l'époque, de la psychologie de l'écrivain et de ses correspondants, expliquant les allusions à des personnes, à des événements, à des oeuvres, révélant aussi quelques textes inaccessibles

ou peu connus; et le *Répertoire des correspondants* (120 noms), index alphabétique et véritable dictionnaire contenant des données bio-bibliographiques sur tous ceux avec lesquels Ghelderode doit avoir noué des relations épistolaires, pendant les années 1917—1927, y compris quelques correspondants „fantômes”, dont rien n'a été retrouvé jusqu'ici (Crommelynck, Pansaers, Daenens, Georges, Marinetti). L'éditeur a jugé bon d'intégrer aux Notes ou aux Notices du Répertoire 29 lettres de et à Ghelderode, citées intégralement, appartenant pour la plupart à une période ultérieure à 1927, mais qui éclairent des événements qui remontent à cette époque ou des aspects concernant l'évolution, souvent contradictoire, des rapports du jeune écrivain avec ses correspondants.

Le volume contient encore trois Annexes qui reproduisent, respectivement, les trois seules lettres rédigées par Ghelderode en néerlandais, un manifeste sur le théâtre, *Erft à la lueur d'un incendie*, publié en traduction néerlandaise dans la revue *Wendingen* (VIII, 3, 1927) et les deux rédactions écrites par Ghelderode lors de son examen de commis à l'Administration Communale de Schaerbeek (en français et en néerlandais).

Il est impossible de signaler dans un compte rendu, dont l'étendue est nécessairement limitée, tous les aspects fondamentaux de l'entreprise monumentale de Beyen. Il suffit de dire que les documents ainsi que les commentaires critiques pertinents, les analyses démystifiantes du „phénomène Ghelderode”, la vocation d'„arracheur de masques” de Roland Beyen, font que ce volume initial de correspondance (dont nous attendons impatiemment la suite) est d'une inestimable valeur pour tous les exégètes présents et futurs de l'œuvre et de la vie de Michel de Ghelderode.

ANCA MANIUTIU

André Helbo (dir. édit.) *Théâtre. Modes d'approche*, Ed. Labor Bruxelles, et. Méridiens Klincksieck, Paris, 1987—270 p. (coll. Archives du Futur).

On a particulièrement bien montré l'importance qu'acquiert ces dernières années, sur le terrain de l'analyse „spectacologique”, le critique théoricien par rapport à celui qui se cantonne à

pratiquer la critique d'accueil. Les colloques professionnels, les séminaires de critique théâtrale, ont mis en évidence le désir de modernisation de l'acte critique de telle sorte qu'il soit muni d'un plus haut degré de „scientificité”. Ce sont, d'ailleurs, des prémisses aptes à conférer à l'acte critique la fonction de catalyseur, à favoriser et à stimuler la dimension propédeutique de la critique théâtrale. Mais presque chaque fois qu'on lançait l'idée de l'importance de la mise à jour de l'examen critique, on se voyait dans l'obligation d'avouer la déroute provoquée par la précarité d'un ensemble de méthodes et d'un langage spécifiques, capables de répondre à de pareils desiderata.

Le livre *Théâtre. Modes d'approche*, paru à Bruxelles aux Editions Labor et à Paris chez Méridiens Klincksieck, en 1987, sous la direction d'André Helbo, Dines Johansen, Patrice Pavis et Anne Ubersfeld, se veut un premier manuel pluridisciplinaire d'initiation pour l'ensemble des sciences du spectacle. Conçu sous l'égide d'un programme de la Communauté européenne et coordonné par l'Université Libre de Bruxelles, ce manuel est le fruit d'une ample activité didactique que les auteurs ont déployée à Bologne, à Bruxelles, à New York, à Paris et à Odense. Le livre propose une didactique de l'approche du phénomène théâtral, aussi bien sous l'aspect de la représentation sur la scène, qui peut parfois gagner l'espace de la salle, que sous l'aspect de ses supports (le texte, l'acteur, la convention, le lieu de l'accomplissement de l'acte théâtral).

Parcourant le panorama des moyens se trouvant aujourd'hui à la disposition de celui qui se préoccupe de la modernisation de son exercice critique — méthodes sémiologique, historique, anthropologique, sociologique, — le livre se veut une utile introduction à la théâtrologie. Analyses de pièces et de spectacles, listes bibliographiques de spécialité, tentatives de définition d'une pédagogie globale, illustrent pratiquement les méthodes théorisées dans les pages du volume. Les études se concentrent sur les stratégies de l'approche du texte, sur la technique de captation de l'attention du spectateur, sur la nature des rapports entre le théâtre et les médias, sur les modifi-

cations structurales institutionnalisées par la mise en scène contemporaine.

La première partie du volume examine l'ensemble des sciences du spectacle, soumettant à l'analyse les notions fondamentales et les problèmes essentiels de la naissance et de la production du spectacle théâtral. Le chapitre *Le théâtre et les médias. Spécificité et interférences* se concentre sur le rapport existant entre le théâtre, le film, la radio, la télévision et la vidéo, soulignant avec profit la spécificité et la nécessité d'une dramaturgie individuelle réclamée par chacun de ces instruments de communication collective. Un autre grand chapitre, *Quatre approches*, examine une histoire des codes pénétrant dans la diachronie de l'organisation de l'espace théâtral, à partir de la tragédie grecque, passant par les *Mystères* du Moyen Âge, la situation et la disposition spatiale des théâtres privés de la Renaissance, jusqu'à l'institution de la scène à l'italienne. Une place à part est accordée aux codes spatiaux modernes, en pleine efflorescence, reflets d'une véritable vision sociologique de la place et de l'importance du théâtre dans le monde actuel. On arrive à la conclusion que la pluralité des codes s'intègre aujourd'hui à l'événement théâtral lui-même. La seconde partie du même chapitre réfère sur les problèmes de la sociologie théâtrale, sur la sociologie de la production théâtrale, des acteurs et des troupes, sur la sociologie des contenus dramatiques, des formes dramatiques et scéniques, sur les repères sociologiques de l'ample phénomène de la réception théâtrale. Un texte destiné à l'anthropologie soumet à l'examen les conditionnements entre la présence et l'expression dans l'art de l'acteur, tandis qu'une ample section consacrée à la sémiotique examine les principales stratégies de la transformation du texte de telle façon qu'il devienne discours scénique. On analyse également la dialectique et la dynamique des rapports entre le spectateur et le personnage, ou bien entre les spectateurs et les acteurs. Le chapitre *Pédagogie du fait théâtral* contient des suggestions concrètes en vue d'une supplémentaire précision des stratégies d'analyse du texte et de la représentation.

Une bonne partie du livre est consacrée à l'auto-examen du discours critique, essayant de formuler des réponses cohérentes à la question visant la capacité du discours critique de refléter les œuvres scéniques. Comment pourrait-on refaire par des moyens linguistiques *Le Songe d'une nuit d'été* conçu par Peter Brook, *Minetti* réalisé par Philippe Sireuil ou *La Mouette* mise en scène par Antoine Vitez, ce sont des questions auxquelles tentent de répondre le chapitre *De la science à la création*.

Il est hors de doute que la lecture du recueil *Théâtre-Modes d'approche* ne peut être que profitable par tous ceux qui veulent adapter leurs instruments d'analyse critique aux changements de substance qu'implique l'art du théâtre contemporain.

MIRCEA E. MORARIU

„Linguistics in Belgium“, nos 4, 5, 7, Ed. Didier-Hatier, 1979—1985.

„Belgian Journal of Linguistics“, nos 1, 2, 3, 4, 6, Ed. de l'Université Libre de Bruxelles, 1986—1991.

Ces deux revues se font suite; la première témoigne plutôt d'une diversité de préoccupations linguistiques; la seconde recentre les problèmes d'une façon bienvenue, permettant de mieux poser les questions.

La série qui s'intitule *Linguistics in Belgium* rassemble des contributions intéressantes mais dispersées; il s'agit généralement de communications présentées lors des „Journées du Cercle Belge de Linguistique“. Elles sont d'une grande variété et font découvrir la richesse de la recherche linguistique dans le milieu belge, tant francophone que néerlandophone.

Le numéro 4 de 1979, dirigé par M. Dominicy et C. Peeters, aborde des problèmes d'intonation et de phonétique en général, de déixis, de syntaxe, de vocabulaire, d'adverbes d'attitude, d'étymologie, de socio-linguistique, de métrique et d'actes de langage. Le numéro 5 de 1980, dirigé par M. Dominicy, traite de la perspective fonctionnelle synchronique et diachronique, des rapports entre anomalie et expressivité, d'étymologie et de bilinguisme, de modalité, de pronominalisation, de présup-

position existentielle, de linguistique sociale et de polysémie verbale. Le numéro 7 de 1985, dirigé par Marc Dominicy et Hugo Baetens Beardsmore, se consacre à la sémantique lexicale, au bilinguisme, au langage des enfants, à la classification syntaxique, aux rapports entre psychologie et phonologie, aux constructions verbales compléments.

À partir de 1986, la revue s'intitule *Belgian Journal of Linguistics* et est rédigée uniquement en anglais. Les numéros annuels acquièrent un maximum de cohérence, grâce à l'adoption d'un thème unique. Par ailleurs, la revue a le souci d'offrir un forum pour l'échange et la confrontation, c'est-à-dire cherche à favoriser le dialogue entre positions théoriques divergentes.

Le premier numéro, dirigé par A. Bossuyt et consacré aux explications fonctionnelles en linguistique (*Functional Explanations in Linguistics*), réunit les contributions de quelques chercheurs belges, hollandais et allemands. Inspirées de positions théoriques différentes, elles reflètent la diversité du sujet et des approches possibles: Simon Dik, de l'Université d'Amsterdam, démontre que des propriétés apparemment arbitraires du langage peuvent acquérir une explication fonctionnelle si elles proviennent de l'interaction de sets de principes fonctionnels motivés indépendamment.

Pour répondre à la question de savoir ce qui constitue une explication fonctionnelle satisfaisante, Michel Kefer, des Universités de Liège et de Munich, adopte le point de vue des changements linguistiques, afin de démontrer que les universaux qui ne peuvent pas être motivés fonctionnellement doivent l'être diachroniquement. Dirk Geeraerts, des Universités de Leiden et de Louvain, s'inscrit dans une perspective de sémantique diachronique et ramène toute explication fonctionnelle à deux principes complémentaires: celui de l'efficacité et celui de l'expressivité (agissant en même temps aux deux niveaux, formel et sémantique).

Dans le domaine de la grammaire fonctionnelle, telle qu'elle est vue par Dik (1978), Jan Rijkhoff, de l'Université d'Amsterdam, propose un principe de „head-proximity” pour les universaux dans l'ordre des mots. Alain Bos-

suyt, de l'Institut des hautes Etudes des Communications Sociales de Mons, pose le problème de savoir si les conditions qu'une langue doit remplir agissent en tant que motivation pour de possibles changements linguistiques ou bien comme set de contraintes. Tout en optant pour la seconde position, il essaye d'élaborer une théorie non-téléologique du changement linguistique qu'il illustre par quelques changements dans l'ordre des mots. Une réplique lui est donnée par la contribution de Fred Weerman, de l'Université d'Utrecht. Pour ce qui est de Philip Miller, il offre un examen critique de la grammaire fonctionnelle, auquel Jan Nuyts répond dans le même numéro.

Enfin, la contribution la plus consistante en contenu et en dimension — celle de Paul Werth, de l'U.L.B. — est une approche textuelle-discursive de la présupposition, mettant en question le point de vue phrastique.

Le deuxième numéro, celui de 1987, consacré au langage de l'enfant (*Perspectives on Child Language*), est dirigé par Annick De Houwer (de Bruxelles) et Steven Gillis (d'Anvers). D'une approche plus „appliquée” que le premier numéro, cet ensemble, bien que fermement „dirigé”, n'est en rien une „théorie explicative monolithique sur l'acquisition du langage” (Fletcher et Garman 1986: 3, apud B JL no. 2, 1987: 7).

Le troisième numéro (1988), coordonné par Marc Dominicy et Juliette Dor (*Phonological Reconstruction. Problems and methods*) est le résultat des travaux présentés lors du 3^e symposium de la Société Belge de Linguistique, tenu à Liège les 4—5 décembre 1987 et consacré à la reconstruction de l'indo-européen.

Le quatrième numéro, *Universals of Language*, dirigé par Michel Kefer de l'Université de Liège et par Johan van der Auwera de l'Université d'Anvers, réunit les travaux d'un colloque de la Société Belge de Linguistique organisé en 1988 par l'Université d'Anvers. Il s'agit d'approches relatives à des problèmes tels que l'ordre des mots, l'encodage pragmatique, la structure syllabique, ou encore l'„indicativité”, la „prédicativité” et la „traductibilité”. L'opposition entre les adeptes du généralisme (Chomsky) et les tenants de

la typologie (Greenberg), tel est l'objet d'étude de Werner Abraham de l'Université de Groningen. On retiendra surtout quelques raffinements de la seconde théorie, notamment les principes dits de la „hiérarchie du poids“ et de la „direction d'expansion“ qui seraient à la base d'un troisième principe, celui de la „mobilité“ des éléments à l'intérieur de la proposition phrase. L'article attire l'attention sur quelques problèmes difficiles: l'interaction entre divers composants de la structure modulaire à l'intérieur de certaines grammairales spécifiques; le mécanisme systématique capable de décrire toutes les propositions possibles d'une langue (proposition grammaticale vs. non grammaticale; grammairales possibles vs. grammairales impossibles, etc.).

Une étude-clé, à notre avis, du point de vue de l'analyse fonctionnelle dans la grammaire et le discours, est celle de Georg Bossong de l'Université de Mannheim. Posant la dichotomie *fonction casuelle vs. fonction pragmatique*, en tant que distinction entre structure grammaticale et structure discursive, il l'étudie du point de vue du marquage dans quelques langues à „expression grammaticale partielle ou totale“ de la fonction pragmatique: japonais classique et moderne, coréen moderne, bazez, queshua, aymara et arabe classique.

Bernard Comrie de l'Université de Californie—Sud discute la relation entre l'existence des universaux linguistiques et la possibilité de traduction entre les langues, hypothèse à laquelle il apporte des objections d'ordre métalinguistique, sémantique et de l'ordre de la pertinence. Dans *Discourse-governed word order and word order typology*, Matthew S. Dryer de l'Université d'Etat de New York à Buffalo, conclut qu'il est utile de déterminer l'ordre le plus fréquent dans une langue sans examiner les facteurs discursifs particuliers qui décident de l'ordre des mots (B.L., 4, 1989: 87). *The syntactization of Interactional Process* de Ronald Gelluyens de l'Université d'Oxford effectue une comparaison entre l'anglais, l'italien et le français en ce qui concerne le fonctionnement du „détachement à gauche“ et son degré de grammaticalisation dans ces trois langues. (Nous nous demandons pour le français si l'exemple cité (7, p. 96)

ne relève plutôt d'un processus de focalisation, situation dans laquelle les conclusions de l'article seraient moins convaincantes.)

Joseph Greenberg de Stanford University traite de la *syntaxe interne et externe des expressions numériques* (The internal and external syntax of numerical expressions) qu'il observe dans plusieurs langues; pour le fonctionnement nominal ou adjectival des numériques, des remarques relatives à la diachronie sont très fréquentes.

On trouve également, dans ce volume, des réflexions sur la „géométrie syllabique“ (Roland Noske de l'Université de Reading), ainsi que deux contributions sur l'icônicité: celle de Jan-Ola Ostman de l'Université de Helsinki sur la structure phrastique et la politesse (*Sentence Structure and Politeness*) et celle de Hans Jakob Sailer de l'Université de Cologne (*Iconicity in Functional Perspective*). La première analyse les degrés de politesse à travers la longueur physique des messages, la seconde, trois principes fonctionnels, ceux de l'indicativité (relié à l'index) et de la prédicativité (relié au symbole) comme composants grammaticaux de la langue, surdéterminés par un troisième, celui de l'icônicité (relié au mode iconique de signifier). Quelques affirmations en style télégraphique devraient être précisées, comme celle de la page 167: „En cas d'indicativité, la conceptualisation est représentée déictiquement (...) Une augmentation de l'indicativité entraîne souvent une augmentation de la grammaticalisation et aussi une influence accrue des facteurs pragmatiques: la deixis est liée à des énoncés pariés. En cas de prédicativité, le contenu conceptuel est représenté par une explicitation accrue — due à la prédication — et à une transparence morphosyntaxique également accrue“ (notre trad., L.P.).

Enfin, le dernier article, de Willy Van Langendonck de l'Université de Louvain, s'occupe d'ergativité, marquage et prototypes.

Le sixième numéro, de 1991, (*Perspectives ou Aspect and Aktionsart*), contient les travaux d'une rencontre sur le temps, l'aspect et le mode d'action qui a eu lieu à Louvain-la-Neuve les 7—8 déc. 1990. Quelques idées y dominent: que du point de vue cognitif, il n'y a aucune différence à faire

entre l'aspect en tant que grammaticalisation des distinctions sémantiques et le mode d'action en tant que lexicalisation de telles distinctions (Hans-Jürgen Sasse de l'Université de Cologne); qu'un examen plus approfondi est nécessaire entre les événements itératifs et les noms comptables au pluriel (Laurel Brinton de l'Université British Columbia); qu'à la suite de Zaenen, une analyse intégrée s'avère indispensable afin d'éclairer la relation qui existe entre la signification lexicale des verbes et leur syntaxe (Antonio Sanfilippo de l'Université de Cambridge).

A l'encontre de la plupart des grammaires récentes, l'article de Werner Abraham défend l'hypothèse que l'as-

pect joue un rôle majeur dans le système des temps de l'allemand et, enfin, Yishai Tobin met face à face les verbes *do* et *make* de l'anglais, en relevant les significations opposées, fondées sur un rapport asymétrique „non-marqué vs. marqué“ quant aux concepts de „processus“ et de „résultat“.

Dans son ensemble, la nouvelle série qui a choisi, avec raison, la voie de la rigueur et de la haute spécialisation, doit sans doute en grande partie cette remarquable formule à l'intransigeance de son animateur, le professeur Marc Dominicy de l'Université Libre de Bruxelles.

LIANA POP

Tiparul executat la Imprimeria „Ardealul” Cluj C-da nr. 307.

În cel de al XXXVI-lea an (1991) *Studia Universitatis Babeş—Bolyai* apare în următoarele serii:

matematică (trimestrial)
fizică (semestrial)
chimie (semestrial)
geologie (semestrial)
geografie (semestrial)
biologie (semestrial)
filosofie (semestrial)
sociologie—politologie (semestrial)
psihologie—pedagogie (semestrial)
ştiinţe economice (semestrial)
ştiinţe juridice (semestrial)
istorie (semestrial)
filologie (trimestrial)

In the XXXVI-th year of its publication (1991) *Studia Universitatis Babeş—Bolyai* is issued in the following series:

mathematics (quarterly)
physics (semesterily)
chemistry (semesterily)
geology (semesterily)
geography (semesterily)
biology (semesterily)
phylosophy (semesterily)
sociology—politology (semesterily)
psychology—pedagogy (semesterily)
economic sciences (semesterily)
juridical sciences (semesterily)
history (semesterily)
philology (quarterly)

Dans sa XXXVI-e année (1991) *Studia Universitatis Babeş—Bolyai* paraît dans les séries suivantes:

mathématiques (trimestriellement)
physique (semestriellement)
chimie (semestriellement)
géologie (semestriellement)
géographie (semestriellement)
biologie (semestriellement)
philosophie (semestriellement)
sociologie—politologie (semestriellement)
psychologie—pédagogie (semestriellement)
sciences économiques (semestriellement)
sciences juridiques (semestriellement)
histoire (semestriellement)
philologie (trimestriellement)

43 871

LEI 200