

Numéro 11 / Année 2014

Synergies Pologne

Revue du GERFLINT

**Regards polonais
sur la Littérature et les Arts plastiques
en Belgique francophone**

Hommage à Jerzy Falicki

**Coordonné par Joanna Pychowska
et Maria Gubińska**



GERFLINT

Synergies Pologne

Regards polonais
sur la Littérature et les Arts plastiques
en Belgique francophone

Hommage à Jerzy Falicki

Coordonné par Joanna Pychowska
et Maria Gubińska



REVUE DU GERFLINT
2014

POLITIQUE EDITORIALE

Synergies Pologne est une revue francophone de recherche en sciences humaines particulièrement ouverte aux travaux de sciences du langage, de linguistique, de littérature, d'anthropologie et de sciences de l'éducation.

Sa vocation est de mettre en œuvre, en Pologne et dans divers pays de la région de l'Europe Centrale le Programme Mondial de Diffusion Scientifique Francophone en Réseau du GERFLINT, Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale. C'est pourquoi elle publie des articles dans cette langue, mais sans exclusive linguistique et accueille, de façon majoritaire, les travaux issus de la pensée scientifique des chercheurs francophones de son espace géographique dont le français n'est pas la langue première. Comme toutes les revues du GERFLINT, elle poursuit les objectifs suivants: défense de la recherche scientifique francophone dans l'ensemble des sciences humaines, promotion du dialogue entre les disciplines, les langues et les cultures, ouverture sur l'ensemble de la communauté scientifique, adoption d'une large couverture disciplinaire, aide aux jeunes chercheurs, formation à l'écriture scientifique francophone, veille sur la qualité scientifique des travaux.

Libre Accès et Copyright : © **Synergies Pologne** est une revue éditée par le GERFLINT qui se situe dans le cadre du libre accès à l'information scientifique et technique. Sa commercialisation est interdite. Sa politique éditoriale et ses articles peuvent être directement consultés et étudiés dans leur intégralité en ligne. Le mode de citation doit être conforme au Code de la Propriété Intellectuelle. La reproduction totale ou partielle, l'archivage, l'auto-archivage, le logement de ses articles dans des sites qui n'appartiennent pas au GERFLINT sont interdits sauf autorisation ou demande explicite du Directeur de publication. La Rédaction de *Synergies Pologne*, partenaire de coopération scientifique du GERFLINT, travaille selon les dispositions de la Charte éthique, éditoriale et de confidentialité du Groupe et de ses normes les plus strictes. Les propos tenus dans ses articles sont conformes au débat scientifique et n'engagent que la responsabilité de l'auteur. Toute procédure irrégulière entraîne refus systématique du texte et annulation de la collaboration.

Périodicité : Annuelle
ISSN 1774-7988

Présidente

Prof. Dr hab. Marcela Świątkowska, Université Jagellonne, Pologne

Directeur de publication

Jacques Cortès, Professeur émérite, Université de Rouen, France

Rédactrice en chef

Dr hab. prof UP Małgorzata Pamuła-Behrens, Université Pédagogique de Cracovie, Pologne

Rédactrice en chef adjointe

Dr Małgorzata Niziołek, Université Pédagogique de Cracovie, Pologne

Secrétaire de rédaction

Piotr Pieprzycza, Université Pédagogique de Cracovie, Pologne

Rédacteur linguistique

Dr Luc Leguérinel, Université Pédagogique de Cracovie, Pologne

Consultant statisticien

Krzysztof Wrześniewski

Siège en France

GERFLINT

17, rue de la Ronde mare

Le Buisson Chevalier

27240 Sylvains les Moulins - France

www.gerflint.fr

gerflint.edition@gmail.com

Siège de la rédaction en Pologne

Uniwersytet Pedagogiczny - Instytut

Neofilologii, ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków

Contact : synergies.pologne@gmail.com

Comité scientifique

Urbain Amoia (Université Charles-Louis de Montesquieu, Abidjan-Côte d'Ivoire), Krzysztof Bogacki (Université de Varsovie, Pologne), Salah Mejri (Université Paris-Nord 13, France), Teresa Muryn (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Mireille Piot (Université Stendhal-Grenoble III, France), Ryszard Siwek (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Teresa Tomaszkiwicz (Université d'Adam Mickiewicz de Poznań, Pologne), Weronika Wilczyńska (Université d'Adam Mickiewicz de Poznań, Pologne).

Comité de lecture permanent

Sophie Aubin (Université de Valence, Espagne), Jerzy Brzozowski (Université Jagellonne, Pologne), Józef Laptos (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Regina Lubas-Bartoszyńska (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Fabrice Marsac (Université d'Opole, Pologne), Lidia Miladi (Université Stendhal-Grenoble 3, France), Urszula Paprocka (Université Catholique de Lublin, Pologne), Joanna Pychowska (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Vidya Vencatesan (Université de Mumbai, Inde), Barbara Wydro (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Jolanta Zajęc (Université de Varsovie, Pologne).

Évaluateurs invités pour ce numéro

Elżbieta Gajewska (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Stanisław Jasionowicz (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Beata Kędzia-Klebeko (Université de Silésie, Pologne), Anna Ledwina (Université d'Opole, Pologne), Ewa Łukaszyc (Université de Varsovie, Pologne), Krystyna Modrzejewska (Université d'Opole, Pologne), Renata Niziołek (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Wojciech Prażuch (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Inês Sfar (Université Paris Sorbonne IV, France), Véronique Braun (Université de São Paulo, Brésil), Monica Vlad (Université Ovidius Constanta, Roumanie), Wanda Wandzioch (Université de Silésie, Pologne).

Patronages

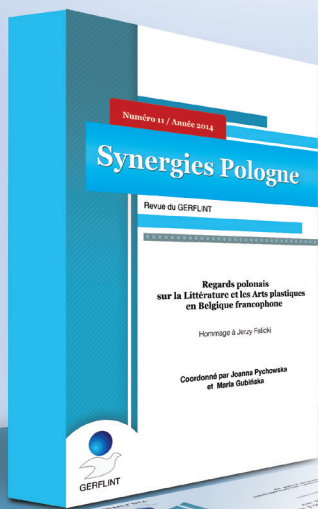
Université Pédagogique de Cracovie, Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris, Ministère français de l'Éducation nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche (DREIC).

Numéro financé par le GERFLINT.

PROGRAMME MONDIAL DE DIFFUSION SCIENTIFIQUE FRANCOPHONE EN RÉSEAU

Synergies Pologne

<http://gerflint.fr/synergies-pologne>



Indexations et références

DOAJ
EBSCOhost : Communication Source
Ent'revues
Héloïse
MIAR
Mir@bel
MLA International Bibliography
ROAD
SHERPA-RoMEO
Ulrich's
Revue évaluée par le Ministère
Polonais de la Science et de
l'Enseignement Supérieur (partie B)

Synergies Pologne, comme toutes les *Revues Synergies du GERFLINT*, est indexée par la Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris (*Pôle de soutien à la recherche*) et répertoriée par l'ABES (*Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur, Catalogue SUDOC*).

Disciplines couvertes par la revue

- Ensemble des Sciences Humaines et Sociales
- Culture et communication internationales
- Sciences du langage, littératures francophones et didactique des langues-cultures
- Éthique et théorie de la complexité

Synergies Pologne n°11 – Année 2014

Regards polonais sur la Littérature et les Arts plastiques en Belgique francophone

Hommage à Jerzy Falicki

Coordonné par Joanna Pychowska et Maria Gubińska



Sommaire



Joanna Pychowska, Maria Gubińska	7
Présentation	
Czesław Grzesiak	13
Jerzy Falicki, infatigable propagateur des lettres belges en Pologne	
Marc Quaghebeur	23
La Peinture : pour renouer avec l'Histoire comme avec Soi, malgré l'inadmissible ?	
Renata Bizek-Tatara	41
L'œuvre picturale dans le fantastique de Jean Muno	
Sophie Chéron	53
Correspondance des arts dans l'écriture picturale de Patrick Roegiers	
Marie Dehout	63
Art et littérature chez Camille Lemonnier	
Remigiusz Forycki	73
<i>Pays d'illusion et jardins</i> de Charles-Joseph de Ligne	
Aleksandra Komandera	83
Littérature peinte ou peinture décrite ? Contes de Thomas Owen	
Wiesław Kroker	93
L'écriture de François Emmanuel entre les arts plastiques et la musique	
Teresa Kwaśna	101
L'art dans la didactique littéraire : la métaphore dans la peinture de René Magritte	
Jerzy Lis	113
Le peintre biographié par le poète : Pierre Bonnard et Guy Goffette	
Julia Łukasiak	125
L'écriture fantasmatique de Dominique Rolin : entre Dulle Griet et Breughel	
Judyta Niedokos	133
Les relations entre texte et image dans le monodrame d'Edmond Picard <i>Le Juré</i>	

Joanna Pychowska	141
Images breugheliennes dans <i>Les Marais</i> de Dominique Rolin	
Ryszard Siwek	151
Guy Vaes – esquisse d'une esthétique	
Alicja Ślusarka	163
Si Noé était peintre pyromane... : les rapports entre littérature et peinture dans <i>Déluge</i> d'Henry Bauchau	
Judyta Zbierska-Mościcka	177
Entre l'art et le corps, ou la synthèse des arts dans les romans de Sophie Buyse	
Varia	
Joanna Cholewa	189
Constructions factitives avec le verbe <i>tomber</i> et leur traduction en polonais	
Gabriela Meinardi	203
Littératie informationnelle : outil d'une nouvelle culture d'enseignement des langues étrangères	
Jolanta Rachwalska von Rejchwald	215
Les seuils démarcatifs dans le texte fragmentaire : le cas d'Annie Ernaux	
Annexes	
Profil des auteurs	231
Consignes aux auteurs de la revue <i>Synergies Pologne</i>	235
Le GERFLINT et ses publications	239

Présentation
« Ut pictura poesis » ou les relations
littérature-peinture en Belgique francophone



Joanna Pychowska
Maria Gubińska

Université Pédagogique de Cracovie, Pologne



Dans ce numéro¹ de *Synergies Pologne* nous poursuivons le dialogue interdisciplinaire initié déjà dans des numéros précédents. Cette fois-ci, les chercheurs se pencheront sur les rapports entre la littérature et l'art pictural.

Les relations de l'art pictural et de la littérature existent depuis toujours et dans chaque culture. La Belgique se prête pourtant mieux que beaucoup d'autres pays à l'analyse de l'identification et de la dialectique littérature/peinture.

Hippolite Taine, dans sa *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas* (1869), parlait du climat spécifique de la Flandre qui « a fait l'homme coloriste » (Brogniez, Jago-Antoine, 2000 : 7). Les critiques belges et étrangers de la seconde moitié du XIX^e siècle étaient tous d'accord, quant à eux, pour dire que « l'écrivain belge est un peintre, héritier d'une "race" qui s'est avant tout illustrée par le pinceau » (*Ibid. l.c.*). Marc Quaghebeur dont l'article ouvre ce numéro, voit pour sa part, dans cet aspect pictural de la littérature francophone de Belgique, une sorte d'inscription et de différenciation identitaires et littéraires par rapport au corpus et au discours français : « la connexion avec les arts plastiques, cette tentative de mêler texte et image pour produire plus de sens, pour retrouver un corps de langue et assurer à la signifiante l'impossibilité de se sédimenter » (Quaghebeur, 1989 : 54). Jean-Marie Klinkenberg, analyse le « mirage flamand » et le rôle que celui-ci a joué comme mythe fondateur d'une littérature « belge » autonome, citant ce propos d'Albert Giraud : « L'histoire de la Belgique littéraire, c'est l'histoire d'un peintre qui se met à écrire et qui, tout en rompant avec la tradition de sa race, s'y conforme encore en lui désobéissant. » (Klinkenberg, 1991 : 101-110).

Qui pourrait mieux parler des rapports littérature-peinture en Belgique francophone qu'un écrivain belge contemporain ? **Marc Quaghebeur**, mentionné déjà plus haut, écrivain et critique littéraire (ainsi qu'un peintre amateur), nous introduit, à travers son expérience personnelle - ses multiples relations avec les plasticiens et leur impact ensuite sur son œuvre littéraire - dans les méandres des relations de ces deux arts. Cet homme *des mots*, pour qui le langage constitue *un réel bonheur*, analyse dans l'article comment et pourquoi l'art pictural a pris une place tellement importante dans sa vie,

comment la peinture est capable de trouver 'le mot' plus juste que le discours dans la compréhension/présentation de l'Histoire. *Le lien avec l'histoire, est à ce qui en Elle échappe souvent aux commentaires, fait donc partie de ma perception profonde de la peinture.* Chez M. Quaghebeur le pictural et l'historique sont toujours liés.

La littérature fantastique en Belgique semble être vouée à la riche traduction picturale remarque **Renata Bizek-Tatara** dans son article portant sur Jean Muno. Elle indique deux perspectives de l'écriture fantastique munienne : la première, selon laquelle la peinture fonctionne comme motif fantastique, et pour le prouver, R. Bizek-Tatara analyse les quatre nouvelles fantastiques de Muno où l'auteur se sert du *support pictural* afin de *dévoiler la nature fantomatique du personnage*. La deuxième perspective est celle où la peinture est une source d'inspiration. Pour cela, l'auteur accentue le rôle majeur de René Magritte ; elle présente deux nouvelles de Muno. Pour compléter les liens de l'écriture de Muno avec la peinture, elle recourt à Marcel Duchamp dont les idées ont été reprises par Muno.

« L'écriture picturale » de Patrick Roegiers fait l'objet d'une analyse de **Sophie Chéron** qui se penche sur ses deux romans : *Beau Regard* et *La Géométrie des Sentiments* pour révéler l'essence même de cette écriture qui se traduit par un rapport ambigu à la Belgique et à la peinture. Elle décrit le caractère évolutif de cette écriture qui va du simple thème du regard (*Beau Regard*) aux liens étroits avec la peinture (*La Géométrie des Sentiments*) ce qui conduit Sophie Chéron à conclure que l'écriture picturale chez Roegiers est d'abord « *peindre avec des mots* » (*Goldschmidt*), mais aussi *s'inscrire [...] dans une conception des arts en correspondance*.

Camille Lemonnier, écrivain et critique d'art est *appelé et auto-proclamé* « *écrivain pictural* ». **Marie Dehout** nous rapproche des deux activités de cet écrivain belge de la période de la Jeune Belgique. Comme critique d'art, surtout celui des Salons, il se montre intransigeant, violent et agressif, rejetant surtout le conservatisme académique. En revanche, il prône pour les peintres flamands, l'héritage pictural flamand du XVI^e et XVII^e siècles, en y voyant un signe identitaire de la Belgique, une Flandre mythique. Pourtant le style de Lemonnier a été/est toujours caractérisé, aussi bien dans ses critiques d'art que dans son œuvre de fiction, comme pictural, se présentant souvent comme un tableau impressionniste. Les descriptions de la nature dans *Un mâle* font penser aux *tableaux d'Henri de Brakeleer ou de Liévin de Winne*.

Le jardin du prince Charles-Joseph de Ligne (*Coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe*), le dernier Grand représentant de l'ancien régime, à l'âme cosmopolite, apparaît au lecteur comme une scène de théâtre, *se fait livre, objet de méditation*, prend des allures d'un immense tableau et *en réalité le Coup d'œil est un autoportrait en forme de jardin* - nous rappelle **Remigiusz Forycki** dans

les analyses du texte du Prince. *L'une des idées maîtresse du Prince était le mouvement libre, la correspondance, l'analogie universelle, la pénétration mutuelle des arts.* Et c'est justement son jardin, mi-réel mi-imaginaire que Joseph de Ligne comprend comme une parfaite correspondance et synthèse des arts.

La parenté artistique de l'écrivain Thomas Owen et du peintre Gaston Bogaert est la preuve de la correspondance des arts, dit **Aleksandra Komandera**. Ces deux artistes, observe l'auteur, malgré *des outils différents*, réussissent à parler la même langue qui est celle du fantastique. Les tableaux de Bogaert dégagent l'étrange et le rêve qu'on retrouve dans l'univers mystérieux d'Owen. Ces deux créateurs *ont pactisé* afin de parler *la même langue - celle du fantastique*.

Wiesław Kroker se penche sur deux romans de François Emmanuel : *La Leçon de chant* et *L'Enlacement* pour révéler le rôle de la peinture et de la musique dans les efforts des personnages romanesques afin de se débarrasser de leur passé traumatisant. Finalement, constate Wiesław Kroker, c'est l'écriture et la littérature qui semblent avoir le dernier mot dans « la guérison » des traumatismes car elles sont indissociables de la *prise de distance* que garantit la langue.

La présence des arts dans la didactique littéraire est l'objet de la réflexion de **Teresa Kwaśna** qui présente les résultats de son projet didactique fondé sur le travail de réécriture qui *est tout d'abord l'effet d'une analyse de la métaphore dans la peinture de René Magritte qui mène vers le texte littéraire d'Henri Michaux et qui devient ensuite un point de départ pour l'écriture autonome des étudiants*. La confrontation des textes poétiques de Michaux avec la peinture de Magritte permet aux étudiants d'apprendre l'univers imaginaire de Michaux, et à travers sa poésie, celui de Magritte.

L'article de **Jerzy Lis** traite de la biographie imaginaire de Bonnard écrite par Guy Goffette et intitulée *Elle, par bonheur, et toujours nue*. L'auteur du texte révèle non seulement la stratégie de la reconstruction de la biographie de Bonnard fondée sur *les données factuelles authentiques et imaginées*, mais il décrit aussi dans quelle mesure la confrontation à l'autre (ici le peintre) *sert au biographe de tremplin pour parler de soi-même* et comment il se fait que *la biographie se présente comme une version rêvée de l'autobiographie*.

Julia Łukasiak, se référant à la critique fantasmatique de M. Janion, réfléchit sur la présence de deux mythes identitaires, *celui de l'héritage pictural des écrivains belges et celui du XVI^e siècle*, dans les romans de Dominique Rolin. La romancière, fascinée par le monde pictural de P. Breughel, s'identifie ou bien au personnage du tableau (*Dulle Griet*), ou bien au peintre lui-même (*L'Enragé*) et ainsi *elle est non seulement héritière des peintres flamands, mais elle est l'un d'eux*. La littérature et la peinture vont ensemble.

Les relations entre le texte et les images sont analysées par **Judyta Niedokos** sur l'exemple du monodrame d'Edmond Picard (1636-1924), *Le Juré*. Le lecteur y perçoit une parfaite collaboration d'un écrivain belge et d'un peintre français, Odilon Redon (1840-1916) : l'édition de 1887 du texte est accompagné de sept litographies. Les deux artistes semblent partisans de la même esthétique : le fantastique réel. Pourtant, *les opinions des critiques portant sur le degré d'interaction entre texte et image [...] sont partagées*. On pourrait y voir la correspondance des arts, sans oublier néanmoins que *cette relation n'est pas intrinsèque ou inhérente*.

Le premier roman de Dominique Rolin, *Les Marais*, porte des rapports bien visibles avec les peintres flamands, surtout avec Pieter Breughel l'Ancien et J. Bosch. **Joanna Pychowska** analyse dans son texte quelques motifs communs de la littérature et de la peinture, surtout les paysages et les auto-portraits et souligne *le dialogue créateur entre littérature et peinture* dans l'écriture de D. Rolin : *à savoir l'inspiration picturale qui dans Les Marais passe surtout par l'écriture du pictural et l'écriture picturale*. Breughel y est omniprésent, aussi bien dans les thèmes que dans le style. Par ailleurs, *le roman nous semble s'inscrire dans la technique de la mise en abyme : roman réussi, illustré de dessins qui parle de l'impossibilité de l'écriture et d'un peintre raté*.

Au cœur de la réflexion de **Ryszard Siwek** se trouve la pensée esthétique de Guy Vaes fondée sur trois sources : la philosophie, l'art et la littérature. L'auteur de l'article révèle ce qui est l'essence même de la pensée esthétique de Vaes : l'acte créateur et la nature même de la création. Dans ses écrits, remarque l'auteur, Vaes fait souvent recours à la peinture car, selon Vaes, *le tableau reste soumis aux mêmes lois du temps que le texte et la peinture visualise en accéléré le processus qu'il retrouve dans la littérature*.

Dans son analyse du roman d'Henry Bauchau, *Déluge*, **Alicja Ślusarska** nous propose d'autres relations intéressantes entre la littérature et la peinture. Elle étudie *les correspondances possibles entre la fresque de Michel-Ange [de la chapelle Sixtine] - en tant que génératrice de texte - et le roman bauchalien* et trouve ainsi de multiples ressemblances entre Florian, le protagoniste-artiste-peintre-pyromane du roman et l'artiste Michel-Ange. D'autre part, elle examine *des analogies thématiques et des homologies structurales entre la narration, l'image et le mythe* dans le texte de Bauchau.

Judyta Zbierska-Mościcka dans son article sur la synthèse des arts (écriture, peinture, musique), analyse la trilogie de Sophie Buyse. La notion de synthèse examinée par Sophie Buyse est saisie *comme phénomène esthétique [...] allant d'une écriture plastique au dessin sonore ou permettant une fusion du corps et de l'œuvre d'art*, mais elle peut aussi être comprise comme un *outil* capable de *cerner les différents aspects du processus créateur*. L'art de Sophie Buyse s'avère donc, comme un *palimpseste esthétique et sensuel*.

Varia

Joanna Cholewa dans son article sur les constructions factitives avec le verbe *tomber* et leur traduction en polonais, tente de démontrer que *certaines peuvent se réduire à deux éléments simples, où le verbe tomber a les sens que lui attribuent les dictionnaires, et où faire/laisser ne sont que des opérateurs*. Dans son analyse, elle se concentre aussi sur les équivalents polonais de ce type de construction.

Gabriela Meinardi aborde le problème de la littératie informationnelle considérée comme *outil d'une nouvelle culture d'enseignement des langues étrangères*. L'auteur présente les sources du concept de littératie informationnelle, de même que son rôle dans l'éducation scolaire. Elle montre les objectifs de formation linguistique en Pologne dans le contexte des directives européennes et analyse les nouveaux défis lancés à la didactique des langues étrangères.

Jolanta Rachwalska von Rejchwald nous rappelle dans son article que *l'écriture fragmentaire reflète la fragmentation de la société moderne*. L'auteur donne, comme exemple parfait de cette écriture *kaléidoscopique*, quelques textes d'Annie Ernaux. Ce genre *du texte-rhizome* demande certainement une lecture différente : *l'altermance des fragments de texte et des espaces blancs confère à ses textes une dimension supplémentaire : mi-textuelle mi-iconique*.

Note

1. Dont la genèse remonte aux *Journées d'études belges* organisées par l'Institut de lettres et de langues modernes de l'Université Pédagogique de Cracovie les 6 et 7 décembre 2012, intitulées *Correspondances ou synthèse des arts? Littérature et arts plastiques en Belgique francophone* (Note de l'éditeur).

Jerzy Falicki, infatigable propagateur des lettres belges en Pologne



Czesław Grzesiak

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin, Pologne
czesio-g@gmail.com

Jerzy Falicki est considéré comme un grand spécialiste non seulement de la littérature française du XX^e siècle, mais aussi de la littérature belge de langue française. Il a été le premier à propager les lettres belges en Pologne.

Jerzy Falicki est né le 24 mai 1930 à Poznań. Tout d'abord élève du lycée d'enseignement général de Starogard Gdański, il entreprend en 1949, après avoir passé son baccalauréat, ses études supérieures à Lublin, dans deux spécialités en même temps : la philologie romane à la Faculté des Lettres de l'Université Catholique et l'archéologie à la Faculté des Sciences Humaines de l'Université Marie Curie-Skłodowska. En 1953, il termine ses études d'archéologie et, en 1954, il obtient le diplôme de maîtrise de philologie romane. De 1954 à 1958, il travaille successivement - comme bibliothécaire universitaire - à Lublin et à Wrocław. Du 1^{er} décembre 1957 au 31 janvier 1958, ayant reçu une bourse d'études de la Fondation Ford, il fait un stage à Paris, pendant lequel il rassemble des matériaux pour sa thèse de doctorat qui porte sur la composition des œuvres romanesques d'André Malraux. Il la soutient en 1964 à l'Université de Wrocław. Après un deuxième stage d'études à Paris (octobre 1967 - juin 1968 ; bourse du Gouvernement français), il rédige sa deuxième thèse sur l'autotélisme dans la poésie française et, en 1972, il obtient le grade de docteur habilité dans le domaine de l'histoire et de la théorie des littératures romanes.

Après la brillante soutenance de sa thèse d'habilitation à Wrocław, Jerzy Falicki revient à Lublin où l'Université Marie Curie-Skłodowska lui confie la création du Département d'Études Romanes. Il s'y emploie avec l'aide des collègues locaux et en engageant quelques jeunes assistants provenant de Cracovie, Poznań, Varsovie et Wrocław. Ce nouveau Département accueille ses premiers étudiants en octobre 1973. Depuis son entrée en fonction comme directeur (exercée jusqu'en 1981), Jerzy Falicki met l'accent sur l'apprentissage des langues étrangères et sur une bonne connaissance de l'Histoire, de la culture et de la littérature des pays romans et francophones. Outre la langue française, installée à une place prépondérante, il introduit également dans le programme l'étude d'autres langues romanes, à un niveau avancé, telles que le roumain, l'italien, l'espagnol et, un peu plus tard, le portugais. En même temps, il noue

successivement des contacts et développe une coopération régulière et très fructueuse avec des Philologies Romanes étrangères, notamment celles de l'Université de Iași (Roumanie), de Debrecen (Hongrie), d'Olomouc et de Brno (République Tchèque), de Saint-Etienne (France) et d'Oslo (Norvège).

Au cours des neuf ans passés au poste de directeur du Département de Philologie Romane, Jerzy Falicki a posé de solides bases pour le développement des études romanes. Son œuvre est poursuivie et développée jusqu'à nos jours par ses successeurs. Il a salué avec une immense joie la transformation du Département en Institut. Après sa démission en 1981, pendant les vingt années suivantes, il a surtout concentré son activité sur la recherche et l'enseignement. En 1985, il a été nommé au poste de professeur de l'Université Marie Curie-Skłodowska et, en 1992, il est devenu professeur titulaire. Pendant plusieurs années, il a participé également aux travaux de plusieurs sociétés scientifiques. Il a été entre autres vice-président du Comité néophilologique de l'Académie Polonaise des Sciences et membre de l'Association des Romanistes d'Europe. Son activité depuis 1977 auprès de l'AUFELF (Association des Universités Partiellement ou Entièrement de Langue Française) lui a valu d'être nommé rapporteur général de la section littéraire au Congrès de cette Association qui eut lieu en Pologne en 1979. Vers la fin des années quatre-vingt-dix, il est entré au Conseil de Direction de l'AEFECO (Association d'Études Francophones d'Europe Centre-Orientale, « antenne » de l'UNESCO, qui avait son siège à Pécs). Ses mérites pour le rayonnement de la littérature et de la culture françaises ont été remarqués par les autorités françaises qui l'ont nommé Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques, en août 1980.

Jerzy Falicki passe pour un grand spécialiste des littératures française et belge, connu et apprécié non seulement en Pologne, mais aussi à l'étranger. Dans ses recherches scientifiques et dans son travail didactique, il s'intéressait à l'histoire et à la théorie littéraires, à l'édition des textes, à la traduction et à la méthodologie de l'enseignement de la littérature. Dans sa carrière de chercheur, on peut facilement distinguer deux étapes : dans un premier temps, son intérêt portait surtout sur la littérature française. À partir de 1974, il a entrepris des recherches en littérature belge de langue française et a commencé à rassembler des matériaux pour ses futures publications dans ce domaine-là. Il est entré en contact avec d'éminents spécialistes des lettres belges, en particulier avec Marc Quaghebeur, directeur des Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles, et Michel Otten, professeur à l'Université de Louvain-la-Neuve, qui lui ont énormément facilité l'accès aux archives et aux bibliothèques belges. C'est aussi grâce à l'appui et aux démarches de Marc Quaghebeur¹ auprès du Ministère de la Communauté française que la Bibliothèque du Département d'Études Romanes de Lublin, pendant plusieurs années, a reçu des livres belges sous forme de dons² (actuellement, le fonds belge compte plus de mille deux cents volumes).

Les résultats d'une quarantaine d'années de recherches scientifiques de Jerzy Falicki sont imposants et variés. Il a publié quatre livres, de nombreux articles et études, des comptes rendus, des postfaces et plus de 350 traductions (livres, articles, communications, résumés, etc.). A cela, il faut encore ajouter son activité dans les médias : par exemple, 16 heures d'émission sur la Pologne à la Télévision Française en 1967, 21 reportages sur la France, publiés dans *Wieczór Wrocławia* dans les années 1967-1969, une vingtaine d'articles sur la vie culturelle et littéraire des pays romans dans divers journaux et revues polonaises, etc. Deux de ses ouvrages, des manuels de littérature, jouissent d'une popularité particulière : *Historia literatury francuskiej XX wieku* (*Histoire de la littérature française du XX^e siècle*) qui fait partie de *l'Histoire des littératures européennes*, publiée en 1977 à Varsovie aux Éditions Scientifiques Polonaises et *Historia francuskojęzycznej literatury Belgów* (*Histoire de la littérature d'expression française des Belges*), publiée en 1990 à Wrocław aux Éditions Ossolińskich.

Historia literatury francuskiej XX wieku (*Histoire de la littérature française du XX^e siècle*), qui suit une triple division chronologique (avant la Première Guerre mondiale, à l'époque de l'entre-deux-guerres et après 1940) et générique (poésie, prose et théâtre), reflète déjà la double préoccupation de Jerzy Falicki. Bien que le manuel soit consacré avant tout à la littérature française, il contient également de nombreux passages et références aux auteurs belges de langue française, tels qu'Émile Verhaeren, Max Elskamp, Maurice Maeterlinck, Fernand Crommelynck, Michel de Ghelderode, Franz Hellens, Robert Poulet, Henri Michaux et Jacques Brel. A partir de 1985, les publications de Jerzy Falicki portent essentiellement sur la littérature belge.

Historia francuskojęzycznej literatury Belgów (*Histoire de la littérature d'expression française des Belges*) est une entreprise originale et extrêmement intéressante, et cela pour plusieurs raisons. Par le choix du titre, par la richesse de la matière et par la façon de la présenter, l'auteur montre que les Belges ne doivent pas avoir de complexes, car ils possèdent une littérature très riche dont les premières manifestations remontent au Moyen Age et que cette littérature existe tant sur le plan national qu'international, qu'elle possède des chefs-d'oeuvre et des écrivains qui s'inscrivent dans l'histoire des courants littéraires européens.

Ce manuel est à la fois l'œuvre d'un historien de la littérature, d'un théoricien et d'un comparatiste. Ces trois compétences, toujours visibles, permettent à l'auteur d'envisager la problématique dans une optique très large pour embrasser toutes les questions spécifiques et cerner toutes les particularités et les nuances de cette réalité belge - si complexe et si ambiguë ! À vrai dire, à ces trois rôles mentionnés ci-dessus, il faudrait encore en ajouter un quatrième : celui de traducteur. Car la présentation des écrivains et l'analyse de leurs œuvres sont souvent illustrées de fragments de prose et de poésie, généralement traduits en polonais - et avec beaucoup de finesse - par Jerzy Falicki lui-même.

En historien de la littérature, l'auteur du manuel présente les tendances et les principaux phénomènes littéraires du XIII^e siècle jusqu'aux années quatre-vingt-dix du XX^e siècle. Il le fait chronologiquement jusqu'au XIX^e siècle. Pour le XX^e, il a préféré recourir au critère thématique ou générique, afin de maintenir la continuité des phénomènes littéraires et leur cohérence. Il n'a pas hésité à valoriser la littérature des Belges et à mettre en relief des écrivains et des oeuvres jusqu'à présent inconnus du grand public.

Ses analyses sont nourries d'érudition et étoffées par une méthode complexe alliant pratiquement toutes les approches possibles (génétique, sociologique, thématique, psychanalytique, structuraliste, stylistique). Deux aspects seulement nous paraissent être traités un peu sommairement : l'essai et l'organisation de la vie littéraire. Quant à la sélection des auteurs et des oeuvres, généralement, elle paraît pertinente, sauf pour l'époque contemporaine où l'on aimerait voir mentionnés, par exemple, des noms comme Daniel Gillès, Claire Lejeune, Bosquet de Thoran, François Weyergans, Christian Hubin... Mais un choix s'est fait ; et cela constitue déjà une solide base pour pouvoir étudier la littérature de la Belgique francophone.

Le lecteur, et en particulier l'étudiant, apprécie sans doute la place réservée à un abondant appareil critique et théorique, habilement introduit dans le texte et discrètement expliqué entre parenthèses. Dans cette optique, certains passages consacrés surtout à l'analyse des textes poétiques pourraient servir à un exposé sur le fonctionnement des principaux procédés de la versification.

Jerzy Falicki se montre enfin un infatigable comparatiste : ses vastes connaissances dans le domaine de la littérature en général, et de la littérature française en particulier, lui permettent de faire des rapprochements, de dresser des analogies, d'établir des rapports entre la littérature belge et d'autres littératures européennes (surtout française, mais aussi allemande, anglaise, polonaise, espagnole, italienne, etc.) ; d'étudier les influences ainsi que les filiations de certains thèmes et de certaines formes. En premier lieu, il le fait pour dégager l'originalité des écrivains belges et celle de leurs oeuvres, pour trouver des domaines ou des spécialités proprement belges : il s'agit notamment de la littérature régionaliste, fantastique, écologiste, de nombreux textes autobiographiques, du goût pour la poésie. Dans ce sens, il apporte une bonne contribution aux avancées de J. Sojcher sur la « belgitude ». Deuxièmement, l'auteur du manuel essaie d'établir l'apport des Belges à l'édification du patrimoine littéraire commun, non seulement franco-belge, mais aussi européen. Dans certains domaines, la Belgique a justement des écrivains qui ont gagné une renommée européenne, sinon mondiale. C'est le cas de Charles De Coster, grand prosateur romantique, avec son épopée nationale *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses de Thyl Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs*, de Lemonnier,

du mouvement symboliste avec ses principaux représentants (Maeterlinck, Verhaeren, Elskamp et Rodenbach) ; il en est de même avec l'esprit Dada et le surréalisme qui ont été plus marqués en Belgique qu'en France ; pour que la liste soit complète, il faudrait encore y ajouter les noms de Hellens, Carême, Simenon, Rollin, Michaux, Lilar, Brel.

Le manuel de Jerzy Falicki constitue aussi bien pour les enseignants que pour les étudiants un excellent guide - qui leur manquait - pour apprécier les œuvres originales et souvent capitales des auteurs belges, un point de départ pour tous ceux qui aimeraient poursuivre des recherches plus poussées et plus détaillées dans le domaine des lettres belges. Depuis sa parution, il intéresse les spécialistes de littérature, les chercheurs, les doctorants et surtout les étudiants des philologies romanes qui, dans leur programme d'études, ont d'habitude un (des) cours consacré(s) à la connaissance de la littérature et de la culture des pays francophones. Quelques années après sa publication en Pologne, le livre a été traduit en roumain par Petruța Spânu³ et en finnois par Matti Asikainen⁴.

Malgré ses nombreuses obligations et responsabilités, Jerzy Falicki trouvait toujours le temps de former de futurs romanistes. Plusieurs de ses anciens élèves le considéraient comme leur Maître. Sous sa direction, tous les deux ans, on soutenait de dix à douze mémoires de maîtrise. Il a promu treize docteurs ès lettres dont deux en lettres belges : Joanna Pychowska⁵ et Ryszard Siwek⁶. Il a été rapporteur de quelques thèses de doctorat et d'habilitation en dehors de l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin. Il a également évalué quelques publications de candidats pour le poste ou le titre de professeur.

Après son départ à la retraite en 2000, Jerzy Falicki a limité ses activités à la rédaction des rapports critiques de plus en plus rares et à d'éventuelles rencontres avec ses anciens collègues et collaborateurs. Il est décédé le 9 juin 2009 à la suite d'une hémorragie cérébrale. Il repose au cimetière Maïdanek de Lublin.

Les recherches dans le domaine de la littérature belge, initiées en Pologne par Jerzy Falicki, sont continuées et approfondies par une nouvelle génération de chercheurs, dans cinq centres universitaires : à l'UMCS par Petruța Spânu⁷, Renata Bizek-Tatara⁸ et Alicja Ślusarska⁹ ; à l'Université Catholique Jean Paul II par Judyta Niedokos¹⁰ ; à l'Université Pédagogique de Cracovie par Joanna Pychowska, Ryszard Siwek et Bogumiła Oleksiak¹¹ ; à l'Université Adam Mickiewicz de Poznań par Agnieszka Pantkowska¹², Joanna Teklik¹³, Wiesław Malinowski¹⁴ (grand spécialiste du symbolisme belge) et Ewa Grabowska¹⁵ ; à l'Université de Varsovie par Judyta Zbierska-Mościcka¹⁶ et à l'Université de Silésie par Aleksandra Komandera¹⁷. Ces spécialistes et quelques autres amateurs de la littérature belge d'expression française participent, depuis trois ans, aux Journées d'études belges, avec leur principal animateur : Marc Quaghebeur. Ainsi, ces rencontres

annuelles attirent de nouveaux adeptes qui, avec les disciples de Jerzy Falicki, contiennent à propager les lettres belges en Pologne.

Principales publications de Jerzy Falicki

Monographies et manuels

1964

1. *Kompozycja utworów fabularnych André Malraux* (thèse de doctorat). Wrocław : Uniwersytet Wrocławski. Wydział Filologiczny, 490 p.

1974

2. *Autotélisme dans la poésie française. Époque du maniérisme et le XX^e siècle*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 118 p.

1977

3. Historia literatury francuskiej, wiek XX. In : *Dzieje literatur europejskich*. Tom 1. Warszawa : PWN, p. 771-869.

1990

4. *Historia francuskojęzycznej literatury Belgów. Zarys*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 367 p.

Études et articles

1957

1. « Uwagi o symbolice Małego Księcia A. Saint-Exupéry ». *Roczniki Humanistyczne*, t. 3, z. 4, p. 163-192.

1958

2. « Polscy romaniści na dawnym Uniwersytecie Wrocławskim ». *Kwartalnik Neofilologiczny*, rocznik 5, p. 132-135.

1963

3. « *Les Conquérants* d'André Malraux, roman expérimental ». *Romanica Wratislaviensia*, n° 1, p. 59-69.

1967

4. « Le ciné-roman d'Alain Robbe-Grillet ». *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, t. 9, z. 2, p. 82-89.

1968

5. « Jean-Christophe et perspective ». *Romanica Wratislaviensia*, n° 3, p. 43-50.

1971

6. « *Le Petit Prince* - poétique du déplacement. *Romanica Wratislaviensia*, n° 6, p. 54-66.

7. Socjokulturalna problematyka książki kieszonkowej we Francji. In : *Studia o książce*, t. 2. Wrocław : Ossolineum, p. 205-220.

1972

8. « Suppression du fantastique terrifiant dans les nouvelles de Marcel Aymé *Le passe-muraille* ». *Romanica Wratislaviensia*, n° 7, p. 47-70.

1973

9. « Amplification du code poétique dans *Courir les rues* de Raymond Queneau ». *Romanica Wratislaviensia*, n° 9, p. 45-53.

1975

10. « Organisation de la temporalité dans *Les Fleurs Bleues* de Raymond Queneau ». *Romanica Wratislaviensia*, n° 10, p. 143-151.

11. Situation du français en Pologne. In : *Colloque pour la recherche des éléments d'une coopération linguistique et culturelle franco-polonaise* (Paris, 5, 6, 7 novembre 1974). Paris : Publications de l'Association linguistique franco-européenne, p. 19-21.

1977

12. « Możliwości i ograniczenia metody funkcjonalistycznej w badaniach literackich ». *Biuletyn LTN*, n° 19/2, p. 153-159.

13. « Jacques Prévert et ses Graffiti ». *Annales UMCS*, Sectio F, vol. XXXII, n° 12, p. 195-210.

14. Hiszpańska wojna domowa w dziele Malraux. In : *Historyczno-literackie znaczenie wojny hiszpańskiej 1936-1939*, pod red. Jerzy Brzeziński i Frank Wagner, Materiały z Międzynarodowej Konferencji (31.01-1.02.1977). Lublin : Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, p. 191-197.

1979

15. Nouvelles approches des civilisations et des littératures d'expression française. Rapport de synthèse. In : *Actes de documents du Séminaire des départements d'études françaises des Universités européennes non francophones*. Montréal : Université de Montréal, p. 1-13

1981

16. L'image de la société dans les figures antinomiques de Georges Brassens. In : *La pensée sociale dans la littérature française*, sous la rédaction de Aleksander Abłamowicz. Katowice : Uniwersytet Śląski (Prace naukowe uniwersytetu Śląskiego, nr 463), p. 145-156.

1982

17. Mélodie naturelle - élément d'analyse du texte poétique. In : *Prace Historyczno-Literackie Uniwersytetu Śląskiego*. Katowice : Uniwersytet Śląski, t. 19, p. 7-18.

1983

18. André Malraux - vers une modification du roman philosophique. In : *Le renouvellement des techniques romanesques dans la littérature française 1920-1940*, sous la rédaction de Aleksander Abłamowicz. Katowice : Uniwersytet Śląski (Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nr 584), p. 100-107.

1985

19. Divers types de contrainte dans la poésie du XX^e siècle : lecture isotopique d'un texte de Werner Lambersy. In : *Approches méthodologiques de la recherche littéraire*, sous la rédaction de Aleksander Abłamowicz. Katowice : Uniwersytet Śląski (Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, nr 697), p. 70-81.

1986

20. Lamme Goedzak - l'acolyte d'Ulenspiegel ou son double ? In : *Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*. Debrecen : Kossuth Lajos Tudományegyetem, (Studia Romanica), p. 29-34.

21. *Les Silences du colonel Bramble* d'André Malraux. La réflexion historique au service de la conciliation. In : Garguilo, R., Abłamowicz, A. 1986. *Irruption de l'histoire dans la littérature française de l'entre-deux-guerres*. Katowice : Université de Silésie ; [Paris]: Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III (Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nr 807), p. 84-92 [2].

1987

22. Le retour du merveilleux dans le conte fantastique belge. In : *Dimensions du merveilleux*, sous la rédaction de Juliette Fröliche, Actes du Colloque International et Interdisciplinaire (Oslo, 23-28 juin 1986). Oslo : Universitetet i Oslo/Romansk Institutt, vol. III, p. 295-302.

23. « Débuts des études comparatistes à Wrocław et leurs motivations ». *Acta Universitatis Lodzianensis*, Folia Litteraria 20, p. 227-234.

24. « O potrzebie badań nad dziejami polskiej romanistyki ». *Romanica Wratislaviensia*, n° 27, p. 17-20.

1988

25. La chanson d'Ève de Charles Van Lerberghe. Une lecture bachelardienne. In : *La Jeune-Belgique et la Jeune-Pologne*, sous la rédaction de Regina Lubas-Bartoszyńska. Kraków : Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej, p. 103-114.

26. « Obrona i odsiecz Wiednia w oczach walońskiego wierszokleety » (traduction en polonais d'un pamphlet wallonne de 1683, avec notes introductives et commentaire). *Akcent*, nr 3, p. 208-214.

27. Młoda Belgia a początki ekspresjonizmu. In : *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku*, pod red. Eugenii Łoch. Lublin : Wydawnictwo UMCS, p. 353-357.

1990

28. « Le dédoublement du personnage dans les oeuvres de Dominique Rolin ». In : *Acta Litteraria* (Academiae Scientiarum Hungaricae). Budapest : Akadémiai Kiadó, vol. 32, n°s 1-2, p. 23-30.

1991

29. Les avatars de la littérature populaire en Belgique. In : *Le roman populaire en France au XX^e siècle*, textes réunis par Aleksander Abłamowicz. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, p. 157-164.

1992

30. L'effacement de la contrainte phonique dans l'oeuvre de Norge. In : *Effacement des genres dans la littérature du XIX^e et du XX^e siècles*, par Aleksander Abłamowicz. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, p. 147-154.

1994

31. Pierre Mertens, romancier de la transition. In : *Le romanesque français contemporain : tradition, modernité, postmodernité*, textes réunis par Aleksander Abłamowicz, Actes du Colloque Vingt ans de la Philologie Romane de Silésie (Katowice, 26-29 octobre 1993). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, p. 209-219.

1998

32. Hubert Krains, sceptyczny promotor komunikacji. In : *Literatura i komunikacja : od listu do powieści autobiograficznej*, red. nauk. Artur Blaim, Zbigniew Maciejewski. Lublin : Wydawnictwo UMCS, p. 421-425.

1999

33. Dwie wizje Pierwszej Wojny Światowej w belgijskiej literaturze francuskojęzycznej. In : *Pierwsza Wojna Światowa w literaturze polskiej i obcej*, pod red. Eugenii Łoch i Krzysztofa Sępnika. Lublin : Wydawnictwo UMCS, p. 269-275.

34. Modernistyczne tendencje w teatrze belgijskim. In : *Modernizm a literatury narodowe*, pod red. Eugenii Łoch. Lublin : Wydawnictwo UMCS, p. 137-142.

Comptes rendus

1957

1. Ascarelli, F. 1953. *La topografia cinquecentina italiana*. Firenze : Sansoni. In : *Roczniki Biblioteczne*, R. I/1957, z. 1-2, p. 243-245.

1967

2. Janvier, L. 1964. *Une parole exigeante*. Paris : Éditions de Minuit. In : *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, t. 9, z. 2, 1967, p. 124-126.

1970

3. Cohen, J. 1966. *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion. In : *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, t. 12, z. 2, 1970, p. 115-119.

1976

4. *Le livre français hier, aujourd'hui, demain. Un bilan*, établi sous la direction de J. Cain, R. Escarpit, H. J. Martin. Paris 1972 : Imprimerie Nationale. In : *Studia o książce*, t. 6, 1976. Wrocław : Ossolineum, p. 175-177.

Postfaces

1995

1. Lesage, A.-R. 1995. *Przypadki Idziego Blasa* (traduit par Julian Rogoziński ; postface de Jerzy Falicki). T. 1-2. Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie.

2. Zola, E. 1995. *Germinal* (traduit par Krystyna Dolatowska ; postface de Jerzy Falicki). Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie.

1996

3. Rolland, R. 1996. *Jan Krzysztof* (traduit par Leopold Staff ; postface de Jerzy Falicki). T. 1-2. Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie.

1997

4. Maupassant, G. de. 1997. *Baryłeczka i inne utwory* (choix et postface de Jerzy Falicki). Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie.

Traductions

Remarque : Plus de 350 traductions scientifiques (livres, chapitres, articles, communications, résumés) ; en voici quelques-unes, les plus importantes :

1966

1. Klaniczay, T., Szauder, J., Szabolosi, M. 1966. *Historia literatury węgierskiej. Zarys* (I^{ère} et II^e parties traduites du français en polonais par Janusz Barczyński ; III^e partie traduite par Jerzy Falicki). Wrocław-Warszawa-Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, p. 149-271.

1968

2. Bodrogi, T. 1968. *Sztuka Afryki* (trad. du français en polonais par Janusz Barczyński et Jerzy Falicki). Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

1971

3. Thibaudet, A. 1971. *Pani Bovary*. In : *Sztuka interpretacji*. Wrocław : Ossolineum, p. 580-606.

1973

4. Klemperer, V. 1973. Komentarz do *Popotudnia Fauna* Mallarmego. In : *Sztuka interpretacji*, t. 2. Wrocław : Ossolineum, p. 5-18.

Notes

1. Il est aussi le Président de l'Association européenne des Études francophones. En juillet 2012, l'Université de Poznań a rendu hommage à Marc Quaghebeur, en lui conférant sa médaille au cours d'une séance académique, durant laquelle il a rappelé le rôle fondateur (et l'origine, peu connue, de la passion) de Jerzy Falicki pour les lettres belges en Pologne.
2. De ces dotations profitent également les bibliothèques universitaires de Cracovie, de Poznań et de Varsovie.
3. J. Falicki, P. Spânu (trad.). 1995. *Istoria literaturii belgiene de limbă franceză*. Iași: Editura Universităţii Alexandru Ioan Cuza.
4. J. Falicki, M. Asikainen (trad.). 2007. *Belgian ranskankielisen kirjallisuuden historia*. Jyväskylä : Jyväskylän yliopisto.
5. Joanna Pychowska a soutenu sa thèse de doctorat en 1986, à l'UMCS, sur *Le fonctionnement du personnage féminin dans les romans de Charles Plisnier*. Sa thèse d'habilitation porte également sur des écrivains belges ; voir : Pychowska, J., 2007. *L'Existence humaine dans le miroir littéraire belge*. Kraków : Wydawnictwo Naukowe AP.
6. Ryszard Siwek a soutenu sa thèse de doctorat, intitulée *La philosophie de l'art dans l'oeuvre romanesque de Guy Vaes*, en 1989, à l'Académie Pédagogique de Cracovie. En ce qui concerne sa thèse d'habilitation, voir : Siwek, R., 2001. *Od de Costera do Vaesa. Pisarze belgijscy wobec niezwykłości*. Kraków : Wydawnictwo Naukowe AP.
7. La bibliographie de Petruța Spânu contient des articles sur la littérature belge et surtout de très nombreuses traductions du français en roumain des textes belges (romans, pièces de théâtre, recueils de poèmes, essais).
8. Renata Bizek-Tatara s'intéresse avant tout à la littérature fantastique belge et prépare sa thèse d'habilitation sur Jean Muno.
9. Alicja Ślusarska est actuellement doctorante ; elle s'intéresse aux mythes et prépare sa thèse de doctorat sur les constellations mythiques dans l'oeuvre d'Henry Bauchau.
10. J. Niedokos. 2009. *Le théâtre d'Émile Verhaeren : du dramatique au pictural*. Lublin : Towarzystwo Naukowe KUL.
11. Actuellement, Bogumiła Oleksiak est doctorante en troisième année d'études et prépare sa thèse sur l'oeuvre de Suzanne Lilar (*Suzanne Lilar - dévoiler le monde. Dans la toile des analogies*).
12. Pantkowska, A., 1998. *Entre l'autobiographie et l'autofiction. Sur la représentation du « Moi » dans l'oeuvre romanesque de Constant Burniaux (1892-1975)*. Bruxelles, Poznań : AML, UAM ; Tomaszewicz, T., Pantkowska, A. (éd.). 2010. *Antologia współczesnej prozy francuskojęzycznej Belgii*. Łask : Oficyna Wydawnicza LEKSEM.
13. Joanna Teklik prépare sa thèse d'habilitation dans le domaine de la littérature comparée sur *Les formes brèves dans les récits testimoniaux européens*.
14. Malinowski, W., 2003. *Le roman du symbolisme (Bourges - Villiers-de l'Isle-Adam - Dujardin - Gourmont - Rodenbach)*. Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM.
15. Ewa Grabowska est doctorante et prépare sa thèse sur la Seconde Guerre mondiale dans la littérature belge de langue française (Mertens, Sojcher, Kalisky, Bauchau ...).
16. Judyta Zbierska-Mościcka a soutenu sa thèse de doctorat en 2003, à l'Université de Varsovie, sur *Le conte à l'époque symboliste en Belgique. L'oeuvre de Charles Van Lerberghe*. Actuellement, elle est en train de préparer sa thèse d'habilitation dans le domaine de la prose féminine du XX^e et XXI^e siècles.
17. Aleksandra Komandera s'intéresse à la littérature fantastique francophone et a pris pour l'objet de sa thèse d'habilitation l'oeuvre d'André-Marcel Adamek.

La Peinture : pour renouer avec l'Histoire comme avec Soi, malgré l'inadmissible ?



Marc Quaghebeur

Archives et Musée de la Littérature

marc.quaghebeur@aml-cfwb.be

Je ne reconnais aveuglément, et obstinément, comme seule règle archi-éthique, que le refus d'humilier, le soin et le souci de ne pas humilier.

Philippe Lacoue-Labarthe, *La réponse d'Ulysse*.

Reçu le 11-04-2013/ Évalué le 09-01-2014 / Accepté le 19-09-2014

Résumé

Livrer les éléments personnels et génétiques qu'un auteur est en mesure de fournir à l'égard de sa création constitue le cœur de cette communication dans laquelle Marc Quaghebeur interroge la place et le sens de la peinture dans l'ensemble de son œuvre poétique et fictionnelle. Il le fait aussi bien à travers son histoire familiale qu'à travers ses relations avec tel ou tel plasticien ; puis le donne à voir dans plusieurs de ses textes. Il montre en outre le lien profond que le pictural entretient chez lui avec l'historique ; avec ce qu'il permet d'atteindre en deçà et au-delà des mots, et qui concerne particulièrement la tragédie du ^{xx}e siècle.

Mots-clés : Genèse, Shoah, Deuxième Guerre mondiale, Peinture, Léopold Szondi, Tournai, Sarah Kaliski, Marc Trivier, Le Titien, Belgique, Charles Quint

Painting: to reunite with the History as with Self, despite the inadmissible?

Abstract

In this paper, Marc Quaghebeur investigates the question of the delivery of personal and genetic elements, which an author is capable of supplying towards his creation. He questions the place and the sense of the painting in his whole poetic and fictional work. He makes it as well through his family history as through his relationship with such or such painter, and then he shows them in several of his texts. He shows besides the deep link which the pictorial maintains in his work with the history; with what he allows to achieve on this side and beyond the words, which is particularly relating to the 20th century's tragedy.

Keywords : Genesis, Shoah, World War II, Painting, Léopold Szondi, Tournai, Sarah Kaliski, Marc Trivier, Titian - Belgium, Charles V

En amont de ma vie ; et à côté du mythe belge

Sans doute, au départ de ma fascination picturale, y a-t-il quelque chose qui se trouve en rapport avec la cité détruite. De Tournai, ma ville natale¹, je reprends d'ailleurs des images de ruines dans mes *Carmes du Saulchoir* (Quaghebeur, 1993 A) ; et je demandai très tôt à Jean-Claude Maton², l'ami plasticien des années 1960-1970, de m'en faire une sanguine. Je l'ai installée, après le décès de mes parents (elle se trouvait dans la salle à manger), dans mon bureau. Je compte toujours les chantiers en friche (il en reste alors que les bombes sont tombées il y a plus de septante ans). Ce type de destruction hante l'arrière-fond d'un des tableaux majeurs du peintre que j'ai inventé dans mon roman *Les Grands Masques* (Quaghebeur, 2012 A) : *Never More*. Dans le roman, cette œuvre se révèle décisive pour les deux femmes (Milena Lilienfeld et Élisabeth de Hauteville) essentielles de la seconde partie de la vie de ce peintre, Ernest De Cormois. Même si les ravages que métaphorise sa toile sont bien plus larges que ceux de la ville détruite.

Je passe pour un homme des mots (j'ai en effet manifesté, dès ma première enfance, des appétences verbales qui amenèrent les miens à croire que je deviendrais avocat). Si j'éprouve un réel bonheur du langage, j'ai toujours ressenti également sa faiblesse rhétorique (ou ontologique ?) ; sa faille à laquelle répondent aussi bien la faconde que le mutisme. Faiblesse pour ce qui est, du moins, d'atteindre sous le mot - et par lui - l'essentiel, ce qui est logique dès lors que l'on accepte la coupure constitutive de la parole telle que Freud l'a montrée. Ce dont je parle touche donc à la blessure profonde de l'être comme au besoin de contact foncier - au sens presque szondien du terme.

Ce n'est donc pas un hasard si les poèmes du *Cycle de la Morte* (Quaghebeur, 1979, 1983, 1987 A, 1988, 1990) cherchent à atteindre avec des mots, sur une page dénudée, quelque chose qui soit aussi de l'ordre du visuel, de la contemplation et de l'attente silencieuses. Dans l'édition princeps des *Oiseaux* (Quaghebeur, 1988)³, celle qu'accompagnent deux aquarelles de Serge Vandercam, les dix poèmes imprimés sur des feuilles de format 48 x 32,5 cm, peuvent être vus et lus presque simultanément. L'approfondissement textuel peut donc y être comparé à celui d'un tableau. La présentation du livre s'était déroulée, le 17 février 1988, dans un local du 23 rue Léopold, près du Théâtre de la Monnaie : aquarelles et poèmes, encadrés de la même façon, y faisaient fort bon ménage. Et comme c'était jour de carnaval...

Il ne s'agit pas pour autant, chez moi, de faire concurrence à la peinture ni de faire accroire à quelque chose qui y ressemblât ou s'y substituât. Mais de réaliser avec les mots - tentatives que Rimbaud ou Mallarmé ont menées au XIX^e siècle, et ce n'est pas pour rien que tous deux m'ont fasciné⁴ - une condensation qui les sortît du babil (rhétorique, romantique, moderniste ou médiatique) ; qui leur permît d'approcher de ce qui compte mais échappe toujours si l'on cherche à s'en saisir. Ce quelque chose doit et peut s'ouvrir, comme dans un suspens (*alèthéia*, disaient les Grecs). En quoi

ma démarche me paraît différer de celle de nombreux écrivains belges francophones hantés, fût-ce par devers eux, par le mythe de la Flandre littéraire et picturale. Mon rapport au pictural me paraît différent.

Pourquoi la peinture - je ne parle pas de tout ce qui est peint, mais de la peinture qui est art⁵ - a-t-elle occupé cette place dans ma vie, comme dans mon œuvre, en dehors de toute mythologie identitaire ? Et pourquoi paraît-elle répondre, pour quelqu'un d'aussi hanté que moi par l'Histoire, à ce qui d'Elle échappe aux discours (à ce qui, à travers la peinture, porte plus loin que les mots) ?

Je ne suis pas assuré de pouvoir répondre (entièrement, du moins) à de telles questions que des critiques auront à affronter. Je me contenterai donc d'avancer quelques pistes avant d'énoncer quelques faits. Je verrai ensuite comment cela se modalise dans certains de mes textes.

Prolongements d'une enfance et d'une jeunesse

La guerre, et l'indicible de la Seconde Guerre mondiale, l'abject absolu et inqualifiable qu'est l'extermination des juifs d'Europe par les nazis, a très certainement joué un rôle majeur dans cette singularisation qui est la mienne. Elle est palpable dans certains de mes textes. Le chant central de *L'Outrage* (Quaghebeur, 1987 A) est consacré à la Shoah, à l'horreur sans nom. L'œuvre plastique et politique du personnage central de mon roman, Ernest De Cormois, ne peut se comprendre sans la révélation dans sa propre vie - et très tôt - de l'ignominie nazie. Sa toile la plus importante - son retable d'Issenheim - s'intitule *Les Juifs de Vienne*. Après quoi, il peut tirer sa révérence. Il a silencieusement porté cette toile et cette scène pendant cinquante-quatre ans.

La formule prêtée à Adorno (« Comment écrire après Auschwitz ? ») m'a toujours interpellé ; je ne l'ai jamais prise pour autant comme un handicap ou un interdit. Elle me paraissait en effet être la seule à laquelle il fallait répondre concrètement. Le titre du livre de Neher, *L'Exil de la Parole, du silence biblique au Silence d'Auschwitz* (Neher, 1970), m'avait également frappé dans ma jeunesse, en ce qu'il marquait la blessure et la déportation de la langue (alors que celle-ci m'a toujours prodigué, je le répète, tant de joie ; et que je suis foncièrement étranger au concept d'insécurité linguistique - cher à Jean-Marie Klinkenberg - censé caractériser notamment la Belgique). Paul Celan⁶ a bien évidemment répondu - et avec des mots - à ce défi. Il fut sans doute le poète de l'après-guerre qui m'a le plus habité.

Me fallait-il dès lors plus que le tracé des phrases, de ces mots, souvent plus éruptés que dits, qui avaient pu meurtrir à ce point tant d'individus et en rendre fous tant d'autres ? L'évidence et la jouissance des mots ne suffisaient pas en tous les cas. La

Forme - c'est-à-dire la Littérature - constitue déjà à soi seule, une forme de réponse. Mais il fallait pouvoir retisser en outre de la matière ; afin de pouvoir vivre et aimer.

La peinture constitua sans doute très tôt pour moi cette réponse, ou y participa, à côté du pouvoir et du manque des mots. Elle permet en effet de faire silence. Du moins la peinture qui ne se prend pas la tête ou ne se fait pas avec les idées, permettant tous les discours du néant - ce qui allait hélas proliférer à la fin du XIX^e siècle, dans les décombres d'une civilisation et les avancées de l'imposture néolibérale (ce qui est tout sauf un hasard). Sans qu'elles soient pour le moins géniales, j'avais regardé, enfant, les toiles qui se trouvaient dans la famille, avec un œil singulier. Je les avais contemplées dans leur matière et leur texture. Je n'en parlais jamais. Je contemplais. Je m'absorbais.

La ville et le monde dans lequel je suis né font, il faut le préciser, partie du bassin janséniste (c'est aussi celui de Pierre Jean Jouve que j'ai rencontré, et dont j'ai admiré l'exigence de l'œuvre). Cette structure morale et mentale nous a marqués très profondément, quelles qu'aient été les obédiences de nos parents. Dans ces régions, la structure janséniste continue de déterminer les comportements des uns et des autres. Et d'autant plus que la question n'est évidemment plus celle des débats religieux du XVII^e siècle, mais de la force et de la puissance, souvent inconscientes, de cette structure.

Qui dit janséniste songe bien évidemment à Pascal, mais pourrait tout autant évoquer l'admirable musique de monsieur de Sainte-Colombe, redécouverte par Pascal Quignard (autre janséniste notoire). Celle-ci me bouleversa dès la première écoute. L'on pourrait aussi songer à la peinture de Philippe de Champaigne, qui donna à la fois le célèbre portrait en pied du cardinal de Richelieu mais aussi les trois faces du visage de l'homme qui fit la France moderne - tableau conservé à Édimbourg, d'une acuité exceptionnelle. L'âpreté du surmoi et de la quête janséniste s'exprime - se touche, pourrait-on dire ; se resserre et se diffracte - dans la musique de monsieur de Sainte-Colombe. Elle y redevient palpable et, en un sens, habitable. La peinture, pour moi, se situe quelque part dans cet ordre-là. Mais avec quelque chose en plus, du côté de la matière ; de la dialectique épure/matière.

Ma mère, comme ma grand-mère paternelle, femmes austères et de caractère, qui entretenaient toutes deux des rapports d'aise avec la langue, pourraient bien avoir joué un rôle important dans ce tropisme. À travers leur goût pour ce qui était beau, bien sûr ; pour l'harmonie des tons, plus particulièrement, sans doute y a-t-il plus. Quand je décidai, un peu avant mes vingt ans si je ne m'abuse, d'acheter une lithographie d'Alfred Manessier⁷, mon père - qui ne s'y opposa pas, je dois le préciser - se montra toutefois surpris de mon comportement, le premier qui constitua de ma part un rapport personnel à l'argent (je l'avais reçu pour qu'il soit épargné). Ma mère, en revanche,

applaudit des deux mains. La scène qui, dans *Les Grands Masques* (Quaghebeur, 2012 A), voit Élisabeth de Hauteville se précipiter sur la toile d'Ernest De Cormois, *Never More* - toile qui ne la quittera plus - et la faire emporter chez elle derechef, n'est, en un sens, qu'une amplification et une transposition d'un acte de ma mère (à la fin des années 1970, début 1980) à l'occasion d'une des Biennales de la gravure organisée au château de l'Ermitage à Bonsecours.

Les sculptures et les dessins que réalisa mon frère cadet, Philippe (1952-1998), me paraissent participer de cette même dynamique. Ils surgirent en effet au terme de ces singulières et belles années qui furent celles de notre jeunesse. Nous parlions sans cesse - et sans fin - de littérature, d'art et de musique. Mais c'est surtout dans les propos sur l'art - et dans cette « métamorphose des dieux » chère à André Malraux - que nous avons connu une fraternité tellement profonde. Manet et Rembrandt, Braque ou Giacometti nous voyaient toujours revenir vers eux. Les terres glaises de la jeunesse de Philippe, qui continuent d'habiter la maison de Tournai, ou les dessins de sa maturité - marines ou déclinaisons infinies d'une femme en souffrance (inspirée par la silhouette de la grande-duchesse de Luxembourg, Joséphine-Charlotte, figée devant la dépouille de son frère, le roi Baudouin, ramené d'Espagne à Bruxelles) - furent pour lui, je pense, des façons d'approcher le mouvant (l'infini des eaux et de la lumière) comme le mourant.

Ni pour Philippe ni pour moi, la peinture ne fut jamais purement image quoiqu'ayant toujours plus ou moins à voir avec la figuration. C'est qu'elle est Matière, je l'ai déjà dit. Qu'elle est Forme et Couleur. L'abstrait (mais ai-je envie de dire, l'abstrait charnel - celui de Zack, de Poliakov ou de Braque) me fascinait. J'y entrevoyais toutefois des Formes et/ou des Rythmes. Le retour à des formes d'évidence de la Figure est ce que je vais redécouvrir et rencontrer⁸ dans la personne et l'œuvre de Sarah Kaliski (1941-2010) dont je fis la connaissance grâce à son frère René (1936-1981), et dont je devins très proche dès 1978-80. Notre rencontre fut immédiate, et totale. Elle accompagna notoirement et admirablement mon œuvre, et, en un sens, une belle part de ma vie. Au point de me voir délaisser - pour une part du moins, et pendant plus d'un quart de siècle - l'École de Paris qui avait hanté mes jeunes années.

Marc et Sarah

Sarah est la fille d'un des martyrs d'Auschwitz, homme qu'elle n'a pratiquement pas connu puisque les enfants Kaliski ont été cachés pendant l'occupation nazie. Elle qui n'était, comme je l'ai écrit (Quaghebeur, 2007 A), « que peinture » n'a jamais renié les pouvoirs de la figuration et du pictural, mais les a démultipliés. Elle, qui n'a cessé de décliner dans son œuvre ce que j'ai appelé (Quaghebeur, 2005) les « assassinés du siècle » (de Trotski à la famille impériale russe ; des villes détruites aux hommes

voués aux crocs des chiens, etc.), les a, en même temps, toujours présentés dans une dimension d'amour. Elle le fit à travers quelque chose qui concerne à la fois le regard et le toucher de la toile.

Cela m'amena à parler, dès le milieu des années 1990, de *Paysages du pardon* (Quaghebeur, 1994 A) dans un livre tête-bêche où j'évoque également des photos de Marc Trivier (1960). Pour ce qui est de lui, je le fais à l'enseigne des *Pardons du paysage*. Sarah Kaliski et Marc Trivier (Marc avait photographié Sarah un peu avant que je le connaisse) sont entrés dans ma vie à peu près au même moment. Sarah, un peu avant 1980, je l'ai dit ; Marc, juste après.

Avec eux commence un dialogue rare. Il prolonge et approfondit celui que j'ai eu au collège Notre-Dame à Tournai, puis dans mes années de jeunesse, avec Jean-Claude Maton (1946-2007) dont j'ai suivi l'élaboration de toute l'œuvre jusqu'à ce qu'il décide de partir au Congo et de s'y fondre dans la population africaine⁹. Jean-Claude accompagna graphiquement certains de mes premiers poèmes. Je conserve une part importante de son œuvre.

Le dialogue avec Marc et Sarah - il m'est consubstantiel, je le répète - balaya dans les limbes le babil des jours. Il s'est par ailleurs traduit concrètement - c'est-à-dire artistiquement - à plusieurs reprises. *L'Outrage* (Quaghebeur, 1987 A) comporte par exemple des dessins de Sarah. Quelques-uns seulement, par rapport à tout ce qu'avait produit Sarah pour ce livre, mais sa production était souvent inutilisable vu le format choisi par Bruno Roy, le directeur de Fata Morgana, et le goût de Sarah pour les grandes plages d'art plastique¹⁰. Les dessins reproduits dans *L'Outrage* renvoient tous à la Shoah, avec un mélange de mélancolie et de tendresse blessée qui confine à l'infini. Le renvoi direct à Auschwitz et à la Shoah se trouve, je l'ai dit, au milieu du recueil, dans le chant central ; de la même façon que la description du tableau *Les Juifs de Vienne* occupe le centre de mon roman *Les Grands Masques* (Quaghebeur, 2012 A). Dans les deux cas, cela s'est imposé à moi comme une évidence.

Sarah avait notamment dessiné pour *L'Outrage* (Quaghebeur, 1987 A) un grand ange, vaste papier dans lequel six grands espaces blancs étaient en outre clairement perceptibles. Ces blancs donnèrent à Sarah l'idée de me faire écrire six textes que j'y inscrirais ensuite à la main, et dont elle ferait tirer une litho. Le projet ne se réalisa pas mais le processus me fit écrire six textes, qui devinrent ensuite dix : ceux qui composent *Oiseaux* (Quaghebeur, 1988). Là, l'éditeur (Jacques Antoine) intervint. Il ne voulait pas d'un nouveau jeu avec Sarah car il avait eu l'idée, après réception de mes textes, de les faire correspondre à des travaux d'un artiste qui avait travaillé pour lui à un projet, jamais abouti mais dont il avait conservé les œuvres. Il me fit donc rencontrer Serge Vandercam (1924-2005) qui avoua que ses aquatintes avaient trouvé leur vrai destinataire. C'est en effet un livre parfait ! Voilà qui donne aussi à penser sur les subtilités de la création, comme de la vie.

Avec le dernier volume du *Cycle de la morte*, *À la morte* (Quaghebeur, 1990), livre réalisé au moment où nous étions, Sarah et moi, dans une profonde synergie et où sa santé ne posait point encore problème, s'accomplit quelque chose de presque miraculeux en termes de dialogue d'art. Sarah va en effet se déployer différemment - tant par les figures que par le nombre et l'emplacement des dessins dans chaque livre - dans chacun des cinquante exemplaires du tirage. Elle va, de la sorte, démultiplier l'œuvre aux limites du possible. Elle fera de même, à la fin de sa vie, en signant et illustrant une centaine d'exemplaires de son livre, édité par les Archives & Musée de la Littérature pour leur cinquantième anniversaire (Kaliski, 2009).

Avec Marc Trivier, lui aussi hanté par l'insupportable dérive du siècle, un de nos nombreux dialogues se révéla décisif pour l'évolution de mon œuvre vers quelque chose de l'ordre du phrasé plus que du haïku. La création des *Carmes du Saulchoir* (Quaghebeur, 1993 A) en découle en effet. La limite atteinte dans *À la morte* (Quaghebeur, 1990), recueil dont les quatre derniers poèmes comportent un seul mot¹¹, posait la question du rebondissement créateur. Marc, au travail duquel j'avais déjà consacré plusieurs articles (Quaghebeur, 1987 C, 1987 D, 1987 E, 1987 F), me dit : pourquoi ne partiriez-vous pas de mes photos ?

Un dimanche de printemps, je me rends donc chez lui, dans le Namurois. Je me laisse happer par des centaines de corps, de visages que je compulse à travers ce qu'il appelle « ses chutes ». J'en retiens vingt-huit, dont celui de Sarah. J'examine ensuite les tirages définitifs de chacun et les emporte. Je me limiterai finalement à vingt-quatre visages, éliminant ceux des gens de ma génération que je connaissais de trop près. Commence alors, en Italie (à Passignano sul Trasimeno), un travail d'un mois qui me voit aller au motif chaque matin, sous les combles de la maison où j'étais domicilié depuis quelques années.

Des bords de ces rives, je ramène à Bruxelles une matière qui aboutira aux *Carmes du Saulchoir*. Le livre ne sera bien sûr pas « illustré » par les vingt-quatre visages, ce qui contredirait le travail effectué, mais par un seul, emblématique de tous et du propos du livre : celui de Bram van Velde, peintre dont mes parents, mon frère et moi-même avions acheté des lithographies. Marc accepte, fait exceptionnel, que l'ensemble des clichés qu'il a pris du peintre y figure - mais en vignettes. En séries, donc. Cette façon de faire est celle que nous retenons également pour les clichés tirés des promenades faites à Tournai et aux alentours, en dehors des lieux touristiques. Les autres photos du livre sont des photos de la ville détruite, photos issues des archives familiales.

C'est donc avec la complicité de quelqu'un qui travaille l'image - et ce, dans les noirs et blancs comme un peintre le fait avec la lumière et la couleur -, qui récuse la médiation à tout crin de notre époque (cette négation du pouvoir suspensif et interrogateur

de certaines images) que je me dirige vers le phrasé et l'interrogation passionnée des Visages. Ceux-ci m'ont toujours hanté - y compris à travers les masques africains - alors que les miroirs ont plutôt le don de m'énerver. Dans le cycle poétique des années 1980, cette hantise s'est incarnée par la quasi-disparition, destruction ou autodestruction des Visages - ce qui culmine dans le chant central de *L'Outrage* (Quaghebeur, 1987 A). En revanche, un des éléments majeurs de la peinture d'Ernest De Cormois, le personnage masculin central de mon roman, *Les Grands Masques* (Quaghebeur, 2012 A), concerne les Visages. Ce n'est pas un hasard. Toutefois, c'est arrivé sous ma plume sans que je l'aie décidé au préalable.

Les vingt-quatre visages qui trament mes *Carmes du Saulchoir* (Quaghebeur, 1993 A), titre qui est une métaphore assez lisible, sont aussi bien ceux d'écrivains ou de peintres que de personnes considérées comme aliénées (quatre). À mon sens - mais c'est à d'autres de le vérifier -, les propos que je tiens à propos de peintres (il y a toutefois les séquences consacrées à Samuel Beckett, ou à Kenzaburo Oé ; voire à Kantor, qui joue des deux) ou d'internés vont peut-être plus au cœur de ce que l'Art seul (et la folie ?) peut dire du drame de l'Histoire comme de celui de sujet. Elles vont, me semble-t-il, au cœur de ce qui doit se reconstituer (se faire toucher) d'une certaine façon pour restituer l'être, y compris dans sa dimension szondienne du Contact, ainsi que je l'ai dit. Mes séquences consacrées aux écrivains, si elles sont justes, ne m'ont pas pour autant toujours paru atteindre le même point secret.

D'aucuns parmi les écrivains, dont Henry Bauchau avec lequel j'ai partagé près de trente ans de dialogue (Quaghebeur 2012 B), ont cru ou croient pouvoir répondre à cette double blessure par le recours au mythe ; par les pouvoirs de reconstitution, mythiques précisément, qui sont les siens. Je n'y crois pas pour ma part. Je suis d'ailleurs plus freudien que jungien (ce qu'était Bauchau). Je crois donc à la césure du langage et à la nécessité d'inscrire dans, et avec cette césure, la blessure comme les faits de l'Histoire et du vécu personnel.

La peinture de Sarah a nourri tout autant *Les Grands Masques* (Quaghebeur, 2012 A) que les Visages de Marc - même si la peinture de De Cormois est bien différente de celle de Sarah. La palette de De Cormois relève en effet de l'École de Paris, comme ses Formes - longtemps vitrail de couleurs où s'esquissent et se déclinent un visage, et parfois un corps. Mais le surgissement créateur des trente-cinq dernières années de la vie de Sarah, travail que j'ai accompagné (comme elle a accompagné le mien), nourrit à coup sûr ce roman, y compris dans certaines des thématiques picturales de De Cormois. Il se peut que l'arrière-plan de mon enfance chrétienne, comme l'imprégnation chrétienne qui cohabitait chez Sarah avec sa culture juive (elle peint tout d'abord de grands Christ à la Mantegna), nous aient, elles aussi secrètement noués. Je crois toutefois plus foncière notre commune conscience du désastre (au sens foncier)

de 1940-1945 (et de ce qui en découle pour le Siècle et pour l'Europe), comme notre tout aussi commune conviction que l'Art (non ce qui se prétend tel et se vend souvent à cette enseigne) demeure un des lieux d'interpellation et de dépassement de l'inacceptable constitutif de la société mercantile cryptotalitaire. Pour moi, cette évidence a toujours été de pair, à tort ou à raison (Bauchau me le reprochait, lui qui s'est fourvoyé dans l'action), avec la nécessaire action. Pour résister et pour construire.

Cela ne me rendit évidemment pas assez disponible à Sarah qui n'était qu'Art et ne s'y cachait pas pour autant. La subtilité de ses couleurs est comme un contrepoint à la violence du cri ou au désespoir de certaines des figures tragiques qu'elle anime et ressuscite. Comme les admirables photos de paysages de Marc Trivier, qui répondent à ses photos d'abattoirs, plongent dans un mélange de lumière et de découpes, de scintillements et d'épure, qui peuvent aller jusqu'à la quasi-disparition.

Le tournant de *La Nuit de Yuste*

La méditation des *Carmes du Saulchoir*¹² qui concerne la mort personnelle comme l'Histoire du siècle (et de ses millions de corps et de visages meurtris) est aussi, et d'abord, comme une seule phrase touchant à la question de l'Art et de l'écriture, de leur pouvoir comme de leurs limites. Le livre a vu le jour après que j'ai publié un long poème, *Les Vieilles* (Quaghebeur, 1991) advenu alors que j'assistais, à Athènes, à une conférence (en grec) dans une galerie peuplée de tableaux du peintre Sélidès Hémérolorior¹³. Ceux-ci ne représentaient pas ces femmes. Mais, à travers les lumières et couleurs tendres qui étaient les leurs, je fus ramené (dans l'impossibilité où j'étais de saisir le moindre mot), vers ce que furent ces femmes dans leur premier éclat et leur immense appétence d'amour.

Alors que j'achève *Les Carmes* (Quaghebeur, 1993 A), que j'en suis au limage final - celui qui permet le rythme et la vision -, la figure de Charles Quint (du vieil empereur retiré dans son petit palais de Yuste¹⁴) prend le relais des *Carmes*¹⁵. Je parle en effet de Charles Quint dès 1992, dans un colloque scientifique tenu à Cáceres (*Carlos v y la noción de Europa*). Dans cet exposé (Quaghebeur, 1994 B), où j'analyse tout d'abord les *Mémoires* et le discours d'abdication, je commente longuement l'iconographie de l'empereur due au Titien. Cette iconographie est foncièrement différente de celle des autres peintres qui ont représenté le César. Elle atteint, en effet, l'âme et le dessein profond de l'homme-empereur - ce que Yuste me révéla. Elle va me travailler durant des années jusqu'à ce que se trouve le moyen de l'inscrire dans la série de méditations qui composent *La Nuit de Yuste* (Quaghebeur, 1999).

La troisième méditation de ce livre, la seule dans laquelle l'empereur dit « Je » - celle qui me donna le plus de fil à retordre (car il s'agissait d'abandonner tout le savoir accumulé, de le métamorphoser en vie des mots) - le voit en effet dialoguer imaginairement avec ce peintre majeur du XVI^e siècle qu'il avait élu et anobli. Dans ce texte, l'empereur considère Le Titien comme son double. Il le reconnaît comme celui qui a compris la vision qui a présidé à son règne.

Le peintre a su ce fonds de songe qui emportait l'empire, celui que la mer nous restitue. Affleurement de l'imminence parmi l'assise de l'antique, marmonnement sourd de l'indicible, ses toiles nimbent l'impensable [...] Le pinceau du Titien perçoit le fonds crépusculaire de mon grand triomphe agonique. Lance à la proue et menton en buttoir ne dissimulent pas la lassitude et l'ailleurs qui l'habitent. (Quaghebeur, 1999 : 49).

Si l'ensemble de *La Nuit du Yuste* (Quaghebeur, 1999), dont le point de départ demeura inchangé - tel qu'on peut le lire dans le volume collectif *L'Année nouvelle* (Quaghebeur, 1993 B) - comporte de nombreuses perceptions visuelles auxquelles s'accrochent les remémorations de vieillesse, la troisième méditation, *Les Grandes Eaux*, voit Charles Quint, non seulement dire « Je », mais le faire alors qu'il parle de son double, le Titien. C'est en effet à partir de certaines de ses toiles que l'Empereur commente le plus profond de son dessein et le plus intime de sa vie. Cela va du secret de l'enfant (« Sourd tribut de l'enfance. Un peintre l'a restitué. Couleurs, où se tempère la douleur. Où s'intronise la douceur tandis qu'un avant-plan proclame le sujet. Qui contempla ses bleus dont semblent s'éloigner des yeux emplis pourtant de ce seul rêve : la transfiguration de leur stature ? », Quaghebeur, 1999 : 46) à la complexité de l'agir et du tracé (« Âpre, la main. Comme incertaine. Mais cette trace, mille reprises, ces parcours, lieux de l'aigu que dissimule la facture. L'empire aussi fut cette empreinte », Quaghebeur, 1999 : 47) - et jusqu'à l'apogée du règne.

C'est encore Le Titien qui fait surgir et fait comprendre qui fut l'impératrice Isabelle dans la vie de Charles Quint :

Titien la fait surgir de quelque limbe. Portée diaphane des cieux d'hiver, sa face, au loin, pourtant si proche, paraît reposer en elle et demeurer comme par-delà. Cire impalpable, elle m'absorbe.

Comme quintessencié s'opère le rêve de la lumière. Elle s'attache aux mains. Cisèle le pendentif. Lisse le front. Trousse le nez coquet. Et tresse les cheveux qui firent mes secrets. (Quaghebeur, 1999 : 53).

Contemplant une nouvelle fois un des portraits de l'impératrice, comme il le fit avant l'attaque qui devait l'emporter trois semaines plus tard, le vieil homme, retiré à Yuste, énonce : « Je nous regarde. Aucune effigie fixe, jamais, n'atteindra ce que métamorphose la peinture. Les *Changeurs* de Metsijs vivent l'argent qu'ils manipulent. » (Quaghebeur, 1999 : 57)

Pour le tirage de luxe de *La Nuit de Yuste* (Quaghebeur, 1999), Sarah réalisa quatre œuvres qui sont à la fois des déclinaisons du nom Yuste, où de petits personnages siens qui prolongent, à sa façon (avec un aspect plus ludiquement tendre), le corps implorant et torturé de l'Empereur devant l'Éternel dans *Le Jugement dernier* du maître-autel de Yuste, communément appelé *La Gloria de Yuste*. On sait que Charles Quint discuta les canons de cette œuvre importante avec Tiziano Vecellio.

Les synergies avec mes amis plasticiens ne se sont pas arrêtées là. Marc Trivier se rendit en effet à Yuste en compagnie de Marie-Françoise Plissart qui ne photographia (en couleurs) que les extérieurs du palais. Il en ramena une série de photos en noir et blanc qui, toutes, se laissent imprégner, à l'intérieur du domaine, par les variations de la lumière dans ce lieu magique (demeure et jardin) où tout a été conçu pour que s'y déclinent, quels que soient les jours et les saisons, toutes les possibilités de la lumière¹⁶.

Une artiste française, Françoise de Dalmas - que je rencontre à L'Hôpital-Saint-Jean (Sarrazac, Lot), chez mes amis, Fabienne et Antoine Thieffry, dans la maison desquels je vais accoucher de la matière des *Grands Masques* (Quaghebeur, 2012 A), est, quant à elle, celle qui me fera (chez elle, à Garabige), la lecture à haute voix de ma première version du roman. Expérience inoubliable... Après sa découverte de *La Nuit de Yuste* (Quaghebeur, 1999) et sa visite au lieu -, Françoise entame une série d'une dizaine d'œuvres de format 108 x 78 cm, qui prolongent le texte, l'inscrivent et le déploient dans de tout autres dimensions que celles de Sarah et de Marc.

Je ne crois pas que ce soit un hasard si une telle écoute du roman et un tel accompagnement d'un livre achevé aient été le fait d'une plasticienne, certes piquée de littérature. Il en allait de même avec Sarah qui rebondissait d'entre mes mots ; les pétrissait, de la même façon que j'étais hanté par ses scènes et ses couleurs. Elle ne cessait par exemple de moduler un de mes textes de *L'Effroi L'Errance* (Quaghebeur, 1994 C) :

Boule	Douce
En houle	Plèvre
Des	L'herbe
Brûlûres	Rouge

C'est Sarah en somme qui hante la fin de *Clairs Obscurs* (Quaghebeur, 2006), et que je métamorphose. Le paysage rural du centre du Portugal que j'évoque, je l'ai vu avec ses yeux (ceux de Van Gogh aussi, sans doute).

Dans la dernière partie de ce recueil *Clairs Obscurs* (Quaghebeur, 2006), *Peinture* renvoie en outre directement à l'art de Sarah. J'écris qu'elle a « Recueilli l'anonyme.

Ressuscité les restes » et « désarmé les bâches de la mort » (Quaghebeur, 2006 : 92).

Le suit un texte (*La Rencontre*) consacré à la promenade de deux écrivains dont certains Belges pourraient retrouver la silhouette. Mais le livre s'achève sur le texte venu du paysage portugais, et mis en vis-à-vis de *Peinture*. Il s'intitule *Littérature*. Il décrit, je l'ai dit, un paysage mais de façon picturale. Il se termine par « Ici le pinceau cède aux mots. » après qu'a été évoqué un murmure (Quaghebeur, 2006 : 93). Pour moi, ces deux textes font diptyque. Le pouvoir de chacun des deux arts est comme transfusé dans et par l'autre.

D'autres compagnonnages

L'aventure de mes rapports avec les peintres et plasticiens n'est certainement pas terminée. Elle ne se limite donc pas à ces compagnonnages de fond. Michel Mineur (1948) s'est ainsi emparé de mes *Fins de siècle* (Quaghebeur, 1994 D) pour une métamorphose visuelle qui m'a d'autant plus séduit que je doutais de ces textes dans lesquels j'avais rassemblé, en quelques poèmes conçus comme des calligrammes, mon expérience et ma perception politique du monde à la fin du xx^e siècle. Ces textes répondaient à la demande d'un plasticien, Léon Wuidar, qui m'avait envoyé, ainsi qu'à d'autres écrivains, un jeu de planches aux motifs assez géométriques¹⁷. Ceux-ci m'avaient tout d'abord laissé sans mots. Puis... mots et formes advinrent. Michel Mineur a transporté et transposé ceux-ci dans des ambiances jaunes, lumineuses, très différentes de l'univers de Wuidar. Cela aussi, c'est la métamorphose de l'Art.

Une expérience comparable (deux exemplaires avec des jeux de tracés, cette fois ; un texte à inventer, et à transcrire - chacun des deux auteurs conservant un exemplaire) s'est jouée avec Serge Chamchinov. Longtemps, je suis demeuré sans mots devant ses tracés ; puis, c'est venu d'un coup. À la différence de ce qui s'est passé pour les œuvres de Wuidar, processus plus laborieux. Ce jeu d'échange est récemment devenu *L'Empreinte* (Quaghebeur, 2011 A).

Je pourrais poursuivre, et raconter par exemple, mon compagnonnage avec l'écrivain Jean-Claude Pirotte (1939) qui s'inscrit d'autant mieux à cette double enseigne que Pirotte écrit et peint. J'ai installé, dans mon bureau de Tournai, où figurent des œuvres de Sarah, de Philippe et de Jean-Claude, un de ses tableaux - *La Colline au cyprès*, 2006 - entre les deux fenêtres de la pièce. Mes *Clairs Obscurs* (Quaghebeur, 2006), que Jean-Claude édita au « Temps qu'il fait » dans sa collection « Lettres du Cabardès », et qu'il qualifia de « petites proses » - ce qui est exact - constituent des tableaux. Est-ce un hasard ? Le texte qui donna l'impulsion au livre, je l'avais écrit pour lui, et la revue *Le Paresseux*. Conformément à son titre, elle ne vit pas le jour. Mais la machine créatrice était lancée.

Celle-ci n'est pas sans marquer une plus grande continuité qu'il peut y paraître au premier chef¹⁸ avec les livres précédents, même si quelque chose de neuf s'y révèle.

L'accomplissement dans le roman ?

Tout cela dessine un chantier permanent et un horizon d'attente que *Les Grands Masques* (Quaghebeur, 2012 A) vont nouer en fiction. Le peintre Ernest De Cormois, ainsi que je l'ai déjà dit, ne parle pas dans ce roman. Il est parlé. Or c'est lui qui occupe le centre du livre. Au-delà de l'agitation du vécu comme des anecdotes, des amours des autres et du combat politique, sa peinture trame le sens profond du livre. Non seulement parce que son chef-d'œuvre, la toile refoulée d'une vie, *Les Juifs de Vienne*, occupe le centre du récit, mais parce que c'est après la découverte par Milena Lilienfeld de cette toile, que l'héroïne féminine du roman peut enfin dire ce qui la noue silencieusement depuis quarante ans. De la même façon que la passion secrète qui va lier de plus en plus Milena Lilienfeld et Ernest De Cormois s'est nouée face à une de ses toiles, apparemment énigmatique ou symbolique - mais liée au pire de l'Histoire : *Never more*. Paul De Cormois décrit comme suit cette toile :

L'avant-plan du tableau emmêle l'ocre et le beige. Évasé par des flammes qui le plient en son centre pour le transformer en collerette, mais ne se voient point, un fort papier s'y consume. Vers le fond, qu'on aperçoit à peine, dans les tons vert grisé qu'affectionnait Elisabeth - ceux de ses yeux -, une ville en ruines achève de se consumer.

À peine esquissée, ces fragments calcinés sont comme effleurés par le pinceau. Imperceptibles, de petits traits noirs, nerveux, accentuent l'impression de déchirure. Aucun expressionnisme. Sur ces lointains pourtant si proches, une brume impalpable demeure en suspens. (Quaghebeur, 2012 A : 50)

Le Lac, le dernier chapitre du roman, qui m'arriva très très tardivement, comporte une lettre de De Cormois à Milena Lilienfeld à propos de sa série *Les Visages*. Dans ce passage s'écrit quelque chose de ce qui se joue pour moi dans l'Art et qui s'articule au combat sociétal :

Les visages qui viennent ou reviennent du royaume des ombres doivent cohabiter avec ceux qui émanent de la vivacité de l'aujourd'hui. C'est un singulier défi que le nôtre, Milena. Je ne sais si nous y arriverons avant la fin de mes jours. (Quaghebeur, 2012 A : 332-333)

À l'inverse, dans *Les Juifs de Vienne*, on ne voit pas le visage du personnage central, agenouillé - il est donc perçu de dos - mais l'obsécrité de la foule nazifiée :

À peine silhouettés, les spectateurs coagulent. Une masse blanc crème, des spectres.

De-ci de-là, l'esquisse d'une grimace, d'un cri odieux, d'une geste obscène. Par terre, transis d'effroi, à tituber, cernés de bleu prusse, des débris d'hommes contraints de récuser avec leur langue les pavés de l'ancienne capitale impériale. Tous et un, autour d'une femme agenouillée. (Quaghebeur, 2012 A : 161).

L'Impardonnable - c'est le titre d'un des chapitres du roman - s'inscrit aussi au plus intime des corps. Les dessins qu'Ernest De Cormois fait, à Bruxelles, d'Élisabeth de Hauteville, l'expriment, me semble-t-il :

Dans le fusain de la grande salle à manger des Roses blanches, le visage n'est qu'à moitié révélé. Comme le côté gauche du corps dépourvu de bras, qui laisse entrevoir un modèle d'épaulette à ce point chaud, épais et léger, que le personnage paraît entier. Pétri par le blanc, le tramé des noirs et des gris tempère le hiératisme du buste.

Une infinie souffrance se dégage en revanche du portrait installé dans le bureau du père de Paul. Seul y demeure l'œil secret d'Élisabeth. Tout hôte des Roses blanches ne pouvait manquer d'être frappé par le double regard de la maîtresse de maison. L'œil gauche, comme en soi, menait vers on ne sait quoi. L'autre, toujours d'attaque, la protégeait.

Dans ce dessin, une infinie douceur se mêle à un incroyable refus. Totalemment investi en lui-même, l'œil secret semble retourner contre soi la violence de l'œil impérieux. Sous le drapé royal du vêtement de cette œuvre quasiment monochrome, la palette des blancs laisse émaner une sorte d'infini ravageur. (Quaghebeur, 2012 A : 45-46)

C'est après cette description qu'intervient celle du tableau *Never more*, dont j'ai parlé plus haut.

Pour tenter de conclure

Le lien avec l'Histoire, et à ce qui en Elle échappe souvent aux commentaires, fait donc partie de ma perception profonde de la peinture. On peut en trouver, assez clairement déjà, les traces dans *Les Carmes du Saulchoir* (Quaghebeur, 1993 A). Notamment dans le portrait du peintre Auerbach (un ami de Marc Trivier) qui fait suite à celui de l'écrivain japonais Kenzaburo Oé :

L'autre clôture, c'est la toile. Et la matière, la lumière. Un homme vibre. Au milieu des copeaux de couleurs. Pour compagnons, mille pincesaux.

Un jour, enfant, il a dû partir seul. De son pays. Et de sa langue. L'Allemagne était devenue folle. L'anonymat, il l'accepta. Comme un basalte, il s'y planta. En célébrant - en lacérant - à l'infini, deux ou trois visages de femme.

Rien que des raies. Des craies visibles. De vrais squelettes vivifiés. La terre et l'air s'y procréeront. Il ne s'y énoncera aucun mot.

Un homme, désormais, peut regarder en face. Il est sans illusion. Sans désespoir. Et sans regret. Il peut s'appeler Auerbach. (Quaghebeur, 1993 A : 57)

Bibliographie

Baetens, J., Bleyen, M. 2009. « Les Carmes du Saulchoir, une intermédialité souterraine ». In : *Dalhousie French Studies (Voir le texte, lire l'image)*, 89, p. 31-44.

Kaliski, S., 2009. *Vivre ? À bout de souffle Bonjour Max Jacob*. Bruxelles : Archives & Musée de la Littérature.

Neher, N. 1970. *L'Exil de la Parole, du silence biblique au silence d'Auschwitz*. Paris : Seuil.

Quaghebeur, M., 1979. *Le Cycle de la morte. 1 : L'Herbe seule* (en tête-bêche avec *Livrets* de Frans De Haes). Lausanne : L'Âge d'homme.

Quaghebeur, M., 1983. *Le Cycle de la morte. 2 : Chiennelures* (avec des dessins d'Octave Landuyt). [Montpellier] : Fata Morgana.

Quaghebeur, M., 1987 A. *Le Cycle de la morte. 3 : L'Outrage* (avec des dessins de Sarah Kalisky). [Montpellier] : Fata Morgana.

Quaghebeur, M. 1988. *Le Cycle de la morte. 4 : Oiseaux* (avec deux aquarelles de Serge Vandercam). Bruxelles : Jacques Antoine éditeur.

Quaghebeur, M. 1990. *Le Cycle de la morte. 5 : À la morte* (avec des dessins de Sarah Kalisky). [Montpellier] : Fata Morgana.

Quaghebeur, M. 1987 B. « La Figuration réinventée » In : *Mots de passe*, n° 6, pp. 4-5.

Quaghebeur, M. 1987 C. « D'autres têtes » In : *Courrier du Centre International d'Études Poétiques (C.I.E.P.)*, n° 173, p. 2-5.

Quaghebeur, M. 1987 D. « Marc Trivier, les vrais tragiques de ce temps » In : *Clichés*, n° 41, p. 48-49.

Quaghebeur, M. 1987 E. « Portraits d'artistes » In : *Bulletin de l'Association vaudoise des Écrivains*, n° 5, p. 5-8.

Quaghebeur, M. 1987 F. « Un puritain de l'art » In : *Mots de passe*, n° 6, p. 9.

Quaghebeur, M. 1991. *Les Vieilles* (avec deux illustrations en frontispice d'Alain Winance). Soumagne : Tétrasyre.

Quaghebeur, M. 1993 A. *Les Carmes du Saulchoir (Sept promenades avec M. Trivier. Couverture de S. Kaliski)*. Toulouse : L'Éther vague.

Quaghebeur, M. 1993. B. *La Nuit de Yuste* [Première version]. In : Engel, V. (dir.), *L'Année nouvelle : Le recueil*. Dôle : Canevas ; Bruxelles : Les Éperonniers ; Québec : L'instant même ; Echternach : Phi, p. 227-230.

Quaghebeur, M. 1994 A. *Les Paysages du pardon/ Les Pardons du paysage*. In : *Le Dédoublément du regard. Sarah Kaliski : peintures. Marc Trivier : Photographies*, Paris : Centre Wallonie-Bruxelles.

Quaghebeur, M. 1994 B. « Autoportrait d'un prince francophone ». In : Gonzalez-Salvador, A. (éd.), *Carlos v y la noción de Europa*, Cáceres : Universidad de Estramadura. Centro de estudios sobre la Bélgica francófona, *Correspondance*, numero especial, p. 44-67.

Quaghebeur, M. 1994 C. *L'Effroi L'Errance* (illustrations de Sarah Kaliski). Soumagne : Tétrasyre.

Quaghebeur, M. 1994 D. *Fins de siècle*. Amay : La Maison de la Poésie.

Quaghebeur, M. 1995. « Des mots pour instituer, interroger et conjurer l'absence. Des coups de langues et de mélodies pour y maintenir la vie ». In : Soncini, A. (éd.), *Jeux de langue, jeux d'écriture*, Bologna : Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna (CLUEB), p. 231-240.

Quaghebeur, M. 1999. *La Nuit de Yuste*. Bruxelles : Le Cormier.

- Quaghebeur, M. 2001 A. « La Rature et le désir. Le peu, le dense, le peut-être ». In : Michaux, G. (éd.), *La Poésie brève*, Carnières-Morlanwelz : Lansman, p. 115-167.
- Trivias, M., Plissart, M.-F., Montoya, J. A. M., 2001 B. *Tras las huellas de Carlos v: miradas cruzadas*. Merida : Editora Regional de Extremadura.
- Quaghebeur, M. 2003. « L'étrangeté de - et dans - la langue » In : Araúxo, E., *Paul Celan*, Lalin, Pontevedra, *Amastra-n-Gallar*, n° 5, p. 136-137.
- Quaghebeur, M. 2005. « Peindre les assassinés du siècle ». In : *Balises (Dire le mal)*, 7-8, p. 107-111.
- Quaghebeur, M. 2006. *Clairs Obscurs*. Cognac : Le Temps qu'il fait.
- Quaghebeur, M. 2007 A. « Vous tous, et chacun d'entre vous = Jullie tezamen en ieder apart ». In : Sojcher, J. (éd.), *Sarah et ses frères : Les Kaliski, une famille d'artistes, témoins de l'Histoire en haar broers= Sarah en haar broers : De Kaliski's, een kunstenaarsfamilie als getuige van de Geschiedenis*, Bruxelles : Didier Devillez Éditeur : Musée Juif de Belgique, p. 7-19.
- Quaghebeur, M. 2007 B. « Ce qui fait sens, c'est la forme ». In : Curato, D. A., Iaria, D., Palermo, R. M. (éds), *Atti del V convegno internazionale interdisciplinare su Testo, Metodo, Elaborazione elettronica*, Messina : Andrea Lippolis, p. 397-410.
- Quaghebeur, M. 2011 A. *L'Empreinte* (illustrations de Serge Chamchinov). [Livre-objet. L'exemplaire de M. Quaghebeur a été numérisé. Les visuels sont conservés aux AML sous la cote MLA 27243].
- Quaghebeur, M. 2011 B. « Comment m'advint *La Nuit de Yuste* ». In : Millet, C. (éd.), *La Circonstance lyrique*, Bruxelles : PIE-Peter Lang (Documents pour l'histoire des Francophonies), p. 331-349.
- Quaghebeur, M., 2012 A. *Les Grands Masques*. Waterloo : Renaissance du Livre.
- Quaghebeur, M. 2012 A. *Les Grands Masques*. Waterloo : Renaissance du Livre, 2012.
- Quaghebeur, M. 2012 B. « Trente ans d'amitié créatrice ». In : *Approches. Numéro spécial Henry Bauchau. Inédits, Correspondances, Hommages*, n. 152, p. 37-43.
- Quaghebeur, M. 2012 C. « Mille Regretz ». In : Engel, V. (éd.), *Petites musiques de nuit*, Waterloo : Renaissance du Livre, p. 7-13.

Notes

1. Tournai, ville belge du Haut Escaut, fut fondée sous l'Empereur Claude et devint une métropole médiévale très importante dont témoigne la cathédrale. Les avions nazis gratifièrent la cité scaldienne, en mai 1940, de bombes incendiaires destinées à affoler les populations civiles en fuite vers la France. Plus de cinq mille maisons furent détruites ; trois églises ; les Archives, la Halle aux draps (et le Musée qui s'y trouvait) ; l'Hôtel de ville, etc.
2. Jean-Claude Maton (1946-2007).
3. Il est curieux de constater que le catalogue Vandercam de l'exposition de Mons (comme le Site, d'ailleurs) mis en œuvre par Mme Brasseur ne fait pas mention de cet ouvrage, à l'histoire singulière, et cela, alors que Mme Brasseur en avait été informée par M. Hugo Martin.
4. Ma thèse, soutenue en 1975, était consacrée à *L'Œuvre nommée Arthur Rimbaud*.
5. Jadis, à Amsterdam (au Rijksmuseum), *La Ronde de nuit* de Rembrandt était exposée parmi d'autres Rondes de nuit, car il s'agit d'un tableau de genre. L'évidence de l'Art y était patente.
6. J'évoque notamment cette question de « L'étrangeté de - et dans - la langue » dans le texte homonyme conçu pour Emilio Araúxo (Quaghebeur, 2003).
7. À Paris (22, rue de Grenelle, Paris VII) avait été créée une firme, *ArtPilote*. Elle proposait des « œuvres originales des maîtres d'aujourd'hui » sous forme de lithographies aux amateurs. Ceux-ci recevaient une petite brochure non reliée comportant, sous papier anthracite plié en trois, les œuvres proposées. Le Manessier que j'ai acquis, produit par la Galerie de France, s'appelle *Crépusculaire*.
8. Le premier article que je lui consacre s'intitule « La figuration réinventée » (Quaghebeur, 1987 B).
9. Après Lubumbashi, il s'installa à Bunkeya. Il y fut très proche du souverain descendant du

roi Msiri que les Belges tuèrent au moment de la conquête du Congo. On appelait sa maison « L'Ambassade de Belgique ». Nous avons encore eu une semaine de discussion au début du siècle - les explosions sur l'aéroport de Kinshasa m'ayant fort heureusement confiné à Lubumbashi.

10. Elle ira ensuite vers la miniature dans la dernière partie de sa vie.

11. J'ai explicité le processus qui y mena dans mon article « Des mots pour instituer, interroger et conjurer l'absence. Des coups de langues et de mélodies pour y maintenir la vie » (Quaghebeur 1995).

12. Sur *Les Carmes du Saulchoir*, on lira avec profit l'étude de Jan Baetens et Mieke Bleyen (Baetens, Bleyen, 2009).

13. J'ai décrit cette genèse dans ma contribution à la chaire de poétique de l'Université catholique de Louvain consacrée à *La Poésie brève*, sous le titre « La Rature et le désir. Le peu, le dense, le peut-être » (Quaghebeur, 2001 A). L'allusion aux *Vieilles* (Quaghebeur, 1991) se trouve aux pages 149 à 151.

14. J'ai expliqué dans « Comment m'advint *La Nuit de Yuste* » ce que la découverte de cette demeure unique - tout sauf une cellule de moine - avait déclenché en moi comme séisme ; le texte qui s'ensuivit de la sorte ; les recherches sur le personnage, et la composition des diverses séquences (Quaghebeur, 2011 B). Celle que je voulais consacrer au futur Don Juan d'Autriche n'a pas trouvé sa forme à l'époque, mais en 2012 dans *Mille Regretz* (Quaghebeur, 2012 C).

15. Dans le volume, collationné par Vincent Engel, est publiée la première matrice du texte (Quaghebeur, 1993 B). Il évoluera peu par la suite.

16. Marie-Françoise Plissart, qui fit également partie du voyage, se concentra, elle, sur les environs agrestes du palais. On trouve leurs photos dans *Tras las huellas de Carlos v: miradas cruzadas* (Trivier, Plissart, Montoya, 2001 B).

17. Chaque écrivain recevait deux jeux, à charge pour lui d'écrire, de conserver un jeu et de renvoyer l'autre à Léon Wuidar.

18. J'évoque notamment cette continuité dans « Ce qui fait sens, c'est la forme » (Quaghebeur, 2007 B).

L'œuvre picturale dans le fantastique de Jean Muno



Renata Bizek-Tatara

Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin, Pologne

rebita@poczta.onet.pl

Reçu le 17-04-2013/ Évalué le 18-01-2014 / Accepté le 19-09-2014

Résumé

Le présent article a pour but de réfléchir sur les rapports solidaires entre la littérature belge et les arts plastiques sur l'exemple du fantastique de Jean Muno. L'écrivain attribue à la peinture deux fonctions : celle du thème littéraire et du générateur du texte, voire du déclencheur du fantastique et du processus de création scripturale. Nous analysons le rôle des représentations iconographiques dans l'agencement de l'intrigue et dans la fantastisation de l'univers fictionnel ainsi que les liens entre l'œuvre de Muno et celle de Magritte.

Mots-clés : littérature belge, fantastique, peinture, Jean Muno, René Magritte

The pictorial work in the fantasy of Jean Muno

Abstract

The main subject of article is connections between Jean Muno's fantasy and visual art. In his fantasy stories, writer assigns the images two functions: a literary theme and text generator, the agent causing fantasy and artistic creative process. We analyze the role of which are described in the text images play in the construction of intrigue set in the world, as well as the relationship between the work of Magritte and Muno.

Keywords : Belgian literature, fantasy, image, Jean Muno, René Magritte

Parler des relations entre l'art pictural et les lettres belges peut paraître une véritable gageure, étant donné que leur interférence est l'une des plus glosées dans le panthéon littéraire belge. En témoigne parfaitement l'inflation des études consacrées à ce sujet dont les auteurs, tant belges qu'étrangers, s'accordent tous sur le fait que la littérature belge est « prétendument née sous les auspices de la peinture et prodigue en écrivains dotés d'un sens plastique particulièrement aigu, voire en "écrivains-peintres" » (Brogniez, Jago-Antoine, 2000 : 7). La liste est longue des écrivains qui, ayant l'œil sensible, consacrent leur talent à transcrire la perception visuelle et reproduire les subtilités du pinceau par les mots, dont M. Maeterlinck, E. Verhaeren, G. Le

Roy, Ch. Van Lerberghe Ch. Dotremont, P. Nougé, M. de Ghelderode ou H. Bauchau accumulent les exemples probants.

Pour avertir le lecteur peu initié aux lettres belges et à leur histoire, il faut mentionner que cette affinité entre littérature et peinture a joué - et joue encore - un rôle fondamental dans la construction d'une identité artistique belge. Les critiques s'accordent sur le fait que le recours au visuel est conditionné par la position périphérique de la Belgique par rapport à Paris, centre de la reconnaissance littéraire et artistique, position qui autorise des *écarts*, des *irrégularités* vis-à-vis des conventions et vient nourrir ce que D. Laoureux appelle « le fantasme d'une langue belge » (Laoureux 2006 : 28). Ce phénomène prend son essor dans les années 1880 et donne naissance à une génération d'« écrivains d'art », voire « des écrivains qui se pensent comme des peintres » et qui désirent « s'affirmer comme [des] écrivain[s] tout en s'intégrant au dispositif littéraire la dimension picturale qu'il[s] revendique[nt] comme une part pleinement constitutive de [leur] identité » (Laoureux 2008 : 13). En profitant du succès de la peinture flamande auprès du public français et n'ayant pas d'ancêtres littéraires prestigieux, les C. Lemonnier, G. Eekhoud, E. Verhaeren ou P. Demolder se réclament de l'héritage pictural flamand et puisent à pleines mains dans son riche répertoire d'images. Ils s'en servent comme d'un signe identitaire, susceptible de fonctionner comme « vecteur de légitimité artistique » (Aron 1990 : 85). De telles relations entre peinture et écriture deviennent régulières en Belgique afin d'être considérées comme un trait caractéristique de sa littérature, l'une des « petites mythologies belges », très en vogue aujourd'hui surtout parmi les écrivains belges installés à Paris (tels que F. Mallet-Joris, A. Nothomb ou P. Roegiers) qui revendiquent leur sensibilité picturale comme une marque d'origine.

Dans notre propos, nous voulons polariser notre attention sur la littérature fantastique qui, comme les autres genres pratiqués par les auteurs belges, semble être perméable à la riche tradition picturale. Les commentateurs qui étudient les facteurs favorisant l'éclosion du fantastique en Belgique, dont P. Fierens et R. Caillois, trouvent dans la peinture flamande une des sources indéniables de ce type de littérature. Et bien que J.-B. Baronian abolisse ce préjugé, il n'est pas rare que la peinture flamande, « unique, pleine d'étonnements, de fulgurances, de monstres » fournisse aux fantastiqueurs matière à de fertiles développements littéraires (Baronian, 1978 : 234).

Jean Muno (1924-1988) compte parmi ces fantastiqueurs épris du visuel. Bien qu'il n'ait pas exercé, comme certains de ses homologues, une activité de critique d'art ou de peintre susceptible de rivaliser avec sa production littéraire, l'art pictural accompagne l'évolution de son œuvre. Isabelle Moreels en rend parfaitement compte en analysant le dialogue entre le texte et l'image dans deux recueils de contes de Muno, notamment dans *Contes naïfs* et *Entre les lignes* (Moreels, 2003). Ces deux volumes sont l'effet de la collaboration de l'écrivain avec des peintres naïfs dans le premier

cas, et avec Royer, dessinateur humoriste, dans le second¹. Nous voulons prolonger ces recherches, les enrichir et les compléter, en nous focalisant sur les autres textes fantastiques munoliens² qui sont en partie liés aux les œuvres picturales. Par là, nous espérons donner un apport intéressant aux investigations littéraires sur l'écriture de Muno et les rapports solidaires entre les lettres belges et la peinture.

La peinture comme motif fantastique

Muno situe volontiers les représentations iconographiques au cœur de ses textes fantastiques : il leur attribue, pour reprendre la terminologie de V. Tritter, le statut d'un « motif narratif étendu », c'est-à-dire du motif qui se donne comme origine de l'événement fantastique et préside à tout le développement narratif (Tritter 2001 : 82). Il faut pourtant préciser que, quoique dotées d'une fonction et d'une signification essentielles dans l'économie des récits, les peintures n'y sont pas décrites, mais restent simplement évoquées, et le plus souvent d'une manière euphorique, comme si elles n'étaient que des détails secondaires ou épisodiques, réduits au rôle d'un ornement anodin dans l'échafaudage du cadre spatial. Rien de plus trompeur. Le lecteur avisé, familier de la feinte naïveté de Muno, que J.-G. Linze qualifie de « simulée » et « savamment, soigneusement cultivée comme une plante se serre », saura que même le moindre détail n'est jamais entaché de neutralité (Linze 1980 : 93). Sa présence dans le récit n'est guère gratuite : il entre dans la mécanique de l'action et dégage sa charge fonctionnelle pour signifier en-dehors de celle qui semblait accessoire, aléatoire et accidentelle. Un tel procédé est d'ailleurs typique du récit bref : selon P. Tibi, les novellistes et conteurs se plaisent à insérer quelques éléments périphériques qui, au fil de la narration, s'élèvent « au rang d'indice majeur de la construction de sens » (Tibi 1998 :12-13).

La nouvelle *Le médium* (1979) l'illustre parfaitement. L'image que compose le protagoniste des pièces du puzzle dispersées y assume la fonction d'un indice évocateur, avertisseur de l'étrangeté de sa patronne et annonciateur de la situation dans laquelle ils se trouveront au terme du récit. Le texte exploite l'un des poncifs du fantastique, à savoir le thème de la métamorphose, mais ne le décline pas selon les conventions du genre. Cette mutation « désespéro-désopilante » (Andriat, 1980 : 17) est acceptée sans bouleversement et point anxiogène, ce qui éloigne efficacement la nouvelle de Muno de l'esthétique du fantastique traditionnel où « la métamorphose trouve une dimension horrifique » (Labbé, Millet, 2005 : 150).

La métamorphose affecte Gérard, le nouveau domestique de Mme Cocagne, que celle-ci change progressivement en son mari décédé dont les nombreux portraits ornent toute la villa. Gérard observe les étapes de sa transformation à la fois comportementale et aspectuelle avec une passivité et une indifférence surprenantes. Tantôt il

se fait vieux, « comme sur le dessin de Jan Fidler, tantôt plein d'assurance et de vie, comme sur le portrait » de Dubuisson (Muno, 2001 : 59). Il réalise qu'il se modifie, qu'il devient un autre, voire « l'homme du portrait », mais ce processus ne l'effraie guère. Au contraire, la mutation incite sa curiosité et le fascine au point de le surprendre lui-même : « Quelle étrange folie ! pense Gérard. Et quelle étrange passivité que la sienne ! Comment en est-il arrivé là ? [...] il est sous l'emprise d'un charme. Comme Ulysse » (Muno, 2001 : 63).

La référence à Ulysse n'est point gratuite, d'autant plus qu'elle est faite pour la deuxième fois, après l'évocation - apparemment insignifiante - de l'image du puzzle que Gérard compose, représentant *Ulysse auprès de Circé*. Pourtant, il s'avère au terme du récit que cette image constitue la *mise en abyme* picturale de la situation dans laquelle se trouve Gérard et qu'elle a une valeur prédicative : elle informe sur les intentions de Madame et sur sa nature ambivalente. Comme Circé homérique, femme divine amphibologique, magicienne et sorcière, elle enchante le jeune homme et lui propose de partager son lit.

En parlant de l'ambivalence de la femme, il faut dire que le récit entretient soigneusement un climat d'indécision par rapport à sa nature. Mme Cocagne apparaît comme un être hétérogène qui ne se laisse pas univoquement cerner : ni vivante ni morte, elle n'appartient entièrement à aucun monde, ni réel ni ténébreux. Son physique signale parfaitement sa duplicité ontologique. La femme porte une perruque et se farde outrageusement afin de rendre son âge indéfinissable :

Gérard se demande quel peut bien être l'âge de Madame. Cinquante ? Soixante ? Davantage ? Sous la perruque blonde, il y avait un être indéfinissable, les lèvres peintes, les joues plâtrées, les yeux cernés de noir, qui pourrait être aussi bien sa mère que sa sœur, ou appartenir à un autre monde (Muno, 2001 : 59).

Cette perruque est indiciaire, « sémaphorique », comme dit Ph. Hamon, car elle fait signe et, surtout, elle fait sens : la chevelure abondante, donc séductrice, est l'attribut intrinsèque de Circé, appelée « nymphe aux cheveux bouclés ». La perruque connote visiblement Mme Cocagne à une sorcière mythologique, à la magie, au surnaturel. Ce rapprochement à la magicienne homérique n'a été possible que grâce à l'évocation de l'image reconstituée du puzzle qui permet non seulement de déchiffrer les autres détails évocateurs d'une façon correcte, mais aussi de situer le texte dans le fantastique.

Le support pictural sert à dévoiler la nature fantomatique du personnage et, par là, à faire basculer le texte dans le fantastique, également dans la nouvelle *La dame-auchien* (1979). Muno y met en scène un protagoniste anonyme qui côtoie, lors de ses promenades quotidiennes, une revenante, sans même se rendre compte de la nature insolite de celle-ci car, comme toutes les femmes ténébreuses de Muno, elle a l'air tout à fait commun. L'homme aurait pu continuer de croiser la morte-vivante, en ignorant complètement sa *surnature*, s'il n'avait pas vu, un jour, le portrait de celle-ci. Le jour

de la Toussaint, le héros s'aventure au hasard dans une partie inconnue du cimetière. Il jette furtivement un coup d'œil sur une tombe abandonnée et éprouve un choc : dans le médaillon, il reconnaît la dame du parc, décédée depuis une trentaine d'années, qui le regarde comme au moment où ils se croisaient au parc. La reconnaissance qui, dans les récits fantastiques traditionnels, prête à l'effroi, suscite en revanche la curiosité et un visible attrait chez Muno. La découverte pousse le personnage à venir au parc le lendemain et à attendre la promeneuse insolite.

Dans l'imaginaire munolien, la toile s'offre aussi comme une porte mitoyenne entre notre réalité et une autre, insaisissable, une fenêtre donnant sur un monde insolite. Dans la nouvelle *Page parmi les pages* (2001), le protagoniste pénètre dans l'Au-delà par l'intermédiaire d'une fresque, comme Alice à travers le miroir dans le pays des merveilles. Et cette fois-ci, Muno ne se limite pas à évoquer furtivement l'image représentée et en livre plus de détails :

Dans une forêt stylisée, emblématique, un groupe d'hommes agenouillés devant une femme, qui leur tendait la main. C'est trop dire : elle n'esquissait vers eux qu'un geste du bras gauche. Ils étaient habillés comme autrefois les pages ; elle était transparente. À travers son corps et les voiles qui le recouvraient, le regard se perdait dans les profondeurs du bois. Seul son visage, d'une altière pureté florentine, avait quelque matérialité. Son visage et sa main gauche, qui était une vraie main de femme (Muno, 2001 : 591).

Cette fresque (appelée par le protagoniste « Ma Florentine ») est une image « mnémotique » ou « onirique », car elle n'apparaît que dans l'imaginaire du personnage (Louvel 2002 : 15). En cherchant une explication rationnelle de l'apparition de cette image, l'homme suppose de l'avoir déjà vue quelque part, lors d'un voyage ou reproduite dans un livre oublié. Cette peinture n'a pas non plus de référent dans l'histoire de l'art. Sa description constitue donc un exemple d'« *ekphrasis* notionnelle » (Heffernon 2004 : 7), c'est-à-dire de description d'une œuvre qui n'existe pas dans le monde référentiel, ne jaillit que de l'esprit de l'écrivain et se construit dans et par son texte. Ainsi sa réception par le lecteur met-elle en jeu une activité qui est moins mémorielle qu'imaginative : il ne s'agit pas de se la rappeler, mais de se l'imaginer.

Quoique cette *ekphrasis* soit très laconique et peu détaillée, elle joue un rôle considérable dans le développement narratif. L'image décrite situe le texte dans le fantastique et sert à exploiter son thème majeur - la mort - d'une manière atypique. La femme de la fresque - transparente, immatérielle, voire insolite - est celle dont la main invisible caresse le personnage lors de ses promenades quotidiennes au parc. Bien qu'il sache que la main de l'inconnue l'entraîne vers un ailleurs, il ne s'y oppose pas : « Sa place était parmi les pages de la fresque, page parmi les pages d'un livre immémorial » (Muno, 2001 : 592). Effectivement, un jour d'automne, l'homme « s'agenouilla parmi les autres » (Muno, 2001 : 592). Par cette vision de la fin visiblement euphémisée, car

présentée comme le passage dans la toile, Muno rompt le carcan qui fige la représentation de la mort et de ses messagers : son acolyte est une belle femme transparente et distinguée que l'homme suit volontairement et sans peur.

Dans *L'homme qui s'efface* (1963), la mort est également présentée comme le passage du monde réel à celui de la toile. Ce roman aux accents surréalistes met en scène M. Rami, instituteur déçu par son quotidien morne, qui se laisse emporter un jour de grand vent par son parapluie, pour un merveilleux voyage dont il ne reviendra plus. Sa silhouette apparaîtra pourtant sur une gravure présentant tous les moyens de transports possibles³, accrochée au mur de sa classe : minuscule, assise sur un banc de pierre, à côté d'une jeune fille. « Dans l'image aux tons passés, le parapluie, les vêtements et le visage de l'instituteur ont des couleurs toutes fraîches, toutes neuves qui surprennent » (Muno, 2001 : 200). Mais ce qui chiffonne le plus ses collègues, contemplant la lithographie insolite, c'est l'air de M. Rami, l'air « de se foutre du monde » (Muno, 2001 : 201).

Bien que cette lithographie soit qualifiée de « composition maladroite, didactique à outrance » (Muno, 2001 : 149), elle possède le pouvoir merveilleux de générer des rêves, ce qui permet au protagoniste de s'absenter de son quotidien routinier et asphyxiant. Avant son envol insolite, voire sa fuite physique, M. Rami s'évadait souvent de son présent mentalement, en rêvant devant « sa » gravure. À force de la scruter tous les jours, il en connaît le moindre détail afin que « ce paysage de fantaisie » lui devienne « plus familier qu'aucun autre, même réel » (Muno, 2001 : 149). Cette fuite intérieure dans l'imaginaire est pour lui un moyen de se détacher de son quotidien morne et de se transposer, momentanément, dans un lieu atemporel et non-situé, dans un monde par excellence insolite où commence une nouvelle vie, mieux que la vie terrestre, celle au-delà du réel.

Dans ces deux textes qui exploitent le motif du tableau, Muno déroge aux conventions du fantastique canonique autant au niveau de la « sémantique objective » que « subjective » (Molino, 1980 : 17). Contrairement aux autres fantastiqueurs, tels T. Gautier, E. A. Poe, O. Wilde ou J. Ray, qui recourent au « fantastique de la représentation » (Steinmetz, 1990 : 91) et se plaisent à animer les personnages du tableau ou à les en faire sortir, tous terrifiants et maléfiques, Muno fait l'inverse : ses personnages humains s'infiltrèrent dans le cadre de la toile, sans crainte et sans angoisse, tentés par l'Inconnu. Et bien qu'ils s'y figent à jamais, ils y trouvent visiblement du bonheur. Le narrateur de *L'homme qui s'efface* le confirme explicitement : « M. Rami n'a rien envie de dire. Il est heureux. Heureux » (Muno, 2001 : 195).

Les quatre textes étudiés synthétisent les traits caractéristiques du fantastique munolien. Comme dans ses autres récits fantastiques, l'écrivain renonce au surnaturel anxiogène et fait plonger l'insolite en pleine vie quotidienne sous la forme la plus naturelle du monde et sans briser sa cohérence. L'attitude calme et consentante

des personnages confrontés au surnaturel, appelée l'« indifférence affective » par L. Vax, supprime à son tour le côté inquiétant du phénomène : « Le surnaturel entre naturellement dans [leur] vie. De fait, il est moins angoissant. Il est même presque agréable » (Vax 1987 : 224, 225). Chez Muno, il n'est pas seulement agréable, mais aussi bénéfique, salutaire même, car il est associé à la délivrance du carcan de la vie quotidienne, monotone et insipide. Loin d'égarer l'esprit, le fantastique munolien se fait plausible, serein, souvent même sécurisant et, par là, dépassionne efficacement l'aventure - aussi singulière soit-elle - pour polariser l'attention du lecteur sur des problèmes d'ordre social ou existentiel.

La peinture comme source d'inspiration

Bien que Muno déclare aimer Delvaux, Khnopff et Magritte (La Fère, Janssens, 1984 : 126), son fantastique ne s'appuie que sur les toiles de ce dernier. Son engouement pour le peintre surréaliste n'est pas aléatoire, étant donné que leurs œuvres ont beaucoup de points communs. Dans leur production - l'une picturale, l'autre scripturale - ils façonnent un monde dont l'évidence n'est qu'un leurre et le réel n'est qu'une apparence construite sur des conventions. Les deux artistes transforment la réalité la plus banale en mystère, révèlent l'imprévisible là où personne ne s'y attend, tant elle semble insignifiante et familière. Et les instruments dont ils se servent pour miner la réalité sont également les mêmes : sur le plan thématique, ils puisent dans un répertoire d'objets profondément banals, hétéroclites, qui, sortis de leur contexte habituel, *bouleversent* en interrompant leur ronronnement quotidien et rassurant⁴ ; sur le plan esthétique, les deux artistes recourent à l'improbable, à l'absurde et à l'humour pour provoquer la surprise stimulant la réflexion sur l'homme et sa place dans le monde. Quant à la rhétorique, nous y décelons aussi quelques ressemblances : ils utilisent la mise en abyme, jeux de mots, titres à double sens, métaphores et, enfin, interactions des images et des mots. Tous ces procédés acquièrent une fonction cognitive, car ils concourent à montrer que la réalité n'est pas telle qu'elle paraît, font voir le mystère derrière les apparences ou, en termes munoliens, l'« *envers étrange* » du quotidien (Muno, 2001 : 160).

Dans l'écriture fantastique de Muno, il y a deux textes qui se réfèrent aux tableaux concrets de Magritte, à savoir *Le mal du pays* (1979) et *Les chaussures d'Olaf* (1985). Le premier s'associe à la toile homonyme du peintre (1940) triplement : par le titre, la dédicace (« À la mémoire de René Magritte ») et la thématique ; il en constitue l'*ekphrasis* « évidente », « classique », qui correspond à la traduction verbale d'une œuvre visuelle déjà connue et souvent indiquée explicitement par l'écrivain (Eco 2007 : 228). La nouvelle met en scène Walter qui, à l'instar de tous les personnages munoliens, est prisonnier d'une existence grise et monotone. Ne la supportant plus, il sort, un soir,

dans la ville et se retrouve soudainement devant un pont étrange qui continue à l'infini. L'homme remarque que l'endroit change de configuration dans l'éclairage nocturne et se montre sous un autre visage. Une brèche s'ouvre, la réalité se lézarde et entrouvre la porte à un ailleurs fantastique. La présence de ce pont fantasmagique qui mène hors du monde, invisible jusqu'à présent, est l'incarnation de l'impossible, comme la présence - fort inattendue - du lion et de l'ange noir dans la toile de Magritte.

Par cette association inhabituelle du lion et de l'ange noir et par leur ancrage dans un lieu ordinaire et connu Magritte atteint le même effet esthétique que Muno : en surprenant l'observateur, il ne lui permet plus de penser d'une manière stéréotypée et, par là, l'engage sur la voie du mystère. La peinture devient donc un instrument de libération et de connaissance. Comme le note Scutenaire, « grâce à Magritte, la peinture abandonne son emploi d'amuse-l'œil, d'excitant et d'exutoire sentimental pour commencer à aider l'homme à se trouver, à trouver le monde » (Scutenaire, 1947 : 7-8). Tel est également le but du fantastique munolien (Cf. De Decker, Andriat, 1980 : 44).

Quant à la nouvelle *Les chaussures d'Olaf*, elle se fonde thématiquement sur le tableau *Le modèle rouge* (1935) qui représente des chaussures-pieds. Cette toile constitue un véritable calembour visuel d'autant plus qu'elle porte un titre visiblement incompatible avec l'image peinte, ce qui provoque inmanquablement la pensée du spectateur⁵. Les interprétations en sont nombreuses et variées et telle est exactement la fonction que l'artiste attribue à sa production : le tableau - image peinte et image verbale - est censé ouvrir de multiples chemins à l'esprit du contemplateur.

Dans cette nouvelle, Muno pratique l'*ekphrasis* « occulte », telle que la conçoit U. Eco : elle « se présente comme un dispositif verbal destiné à évoquer dans l'esprit du lecteur une vision, la plus précise possible », sans nommer l'image visuelle dont elle est le substitut (Eco 2007 : 230). Le sémioticien parie sur la réaction du lecteur cultivé, capable de reconnaître la peinture inspiratrice et apprécier le fait que cette *ekphrasis* soit celle d'une œuvre d'art⁶. Ce qui a lieu dans le cas des *Chaussures d'Olaf* de Muno. Bien que nous ne disposions d'aucun aveu de parenté entre la toile de Magritte et la nouvelle munolienne, le discours verbal de celle-ci nous la fait facilement reconnaître. Le texte pivote autour d'une paire de souliers qui changent complètement la vie de Walter. Les chaussures d'Olaf éponymes sont les chaussures d'un cousin mort que le protagoniste met pour une fête de famille et qu'il n'enlève plus, tant elles lui paraissent commodes. Elles épousent parfaitement la forme de ses pieds afin de faire « l'effet d'une seconde peau », même au sens littéral du terme car, un jour, elles commencent à empester comme la peau d'un cadavre en décomposition : « À vomir. Les escarpins puaien la mort ! » (Muno, 2001 : 335). L'odeur fétide que dégagent les souliers semble être en connivence avec la mer, en une connivence sinistre, puisque la matière aquatique, chez Muno, reste en rapport symbiotique avec la mort (Cf. Bizek-Tatara,

2013) : les chaussures forcent l'homme à marcher vers la mer, à s'en approcher. Walter joint l'eau, y trempe ses souliers qui changent, du coup, en « bottes de boue mêlées de sanie ». Il tente d'enlever les chaussures « mortes elles-mêmes depuis vingt ans. Une seconde peau, mais pourrie ! », mais une force le saisit par derrière et le jette dans la mer, thanatomorphe et catamorphe, qui l'engouffre à jamais (Muno, 2001 : 337).

La pertinence du rapprochement du texte de Muno à la toile de Magritte est attestée également par la façon - fort conforme à la poétique du fantastique - de construire l'arrière-plan de l'histoire. Les planches de bois au fond de la toile, soigneusement intégrées, ont un aspect très réaliste, anodin même, ce qui rend d'autant plus étrange cette paire de chaussures-pieds. Il en est de même dans l'histoire de Muno qui se déroule dans un cadre réel, ordinaire et vérifiable, doué d'une homogénéité illimitée. Cette forte inscription réaliste, dont le but principal est de créer l'illusion référentielle, garantit l'efficacité esthétique du récit fantastique où plus la réalité paraît ordonnée, familière et solide, tel un *effet de réel*, plus son bouleversement est déstabilisant. Le fantastique, note J.-J. Pollet, « joue le jeu de la mimésis pour mieux déconstruire la réalité » (Pollet, 1997 : 16). Cette superposition de la familiarité et de la différence, du banal et de l'étrange, ô combien fréquente chez Muno et Magritte, provoque toujours une sensation d'irréalité et de dépaysement qui remet en cause la perception et la connaissance du réel⁷.

Nos analyses nous amènent à constater que, dans ces deux récits, il ne s'agit nullement d'un exercice d'*ekphrasis* traditionnelle, voire d'une opération de transcodage qui consiste à dire par les mots ce que l'image donne à voir. Dans *Le mal du pays*, l'écrivain prend des libertés par rapport à l'original : bien qu'il y mette en scène un pont fantasmatique avec des lampadaires Belle Époque - évoquant inmanquablement ceux de la toile - il n'y mentionne point l'ange noir et le lion. Qui plus est, en tissant son histoire autour de l'image figée sur la peinture et en n'en faisant qu'un fragment de sa *diégèse*, il l'anime, l'enrichit et la transforme : son récit brise l'unité temporelle de l'image statique, introduit des éléments proleptiques et analeptiques par rapport à la scène représentée et renvoie le lecteur en-dehors de l'œuvre picturale. Pareil dans *Les chaussures d'Olaf* : l'écrivain y reprend le motif central du *Modèle rouge* - les chaussures-pieds - et construit autour de lui sa *fabula*. Ainsi, ces deux *ekphrasis* se présentent non pas comme une *transposition*, telle une copie verbale d'une représentation visuelle, mais plutôt comme une *adaptation* scripturale, libre et hautement personnelle des toiles de Magritte. Celles-ci nourrissent son inspiration et jouent le rôle du moteur de l'écriture ou du *générateur de texte* qui met en mouvement le récit, le déclenche et l'oriente.

Pour compléter cette brève analyse consacrée aux sources d'inspiration picturale de Muno, il nous semble indispensable d'évoquer *La carrière du peintre Grenu* (1983).

Muno y décrit une amusante histoire d'un peintre, Martial Grenu, qui renonce à peindre pour les voyants en faveur des aveugles. Le changement ne va pas de soi, mais il est mis en branle par la visite, fort inaccoutumée, d'un aveugle dans la galerie de peinture où l'artiste expose ses toiles. L'infirmes s'approche d'un tableau et, en le tâtant de ses doigts, décrit, au grand étonnement du peintre, ce qu'il représente. Cette visite est une vraie révélation : resté seul, le peintre ferme les yeux et promène ses doigts sur les toiles ; il a l'impression de les découvrir, de les « voir » pour la première fois et autrement. Sa stupéfaction atteint le paroxysme lorsqu'il ouvre les yeux et les « regarde » de manière traditionnelle : « quelle déception ! » pense-t-il, « ces couleurs criardes, approximatives... tout son talent, décidément, était dans le relief » (Muno, 1983 : 90). La nouvelle expérience lui fait changer de méthode : désormais, Martial Grenu peint sans lunettes et sans lumière, presque à l'aveuglette. Il remplace également les avis « Défense de toucher » par les écriteaux « On peut toucher », en lettres rouges et en relief et, pour donner l'exemple aux timides, il effleure lui-même ses toiles de caresses.

Le personnage de Martial Grenu fait incontestablement appel au peintre Marcel Duchamp qui, en 1947, s'est révolté contre l'hégémonie de l'œil dans le domaine des arts visuels et a placé en bas d'une de ses œuvres, représentant un sein féminin, la légende : « Prière de toucher ». Ce faisant, il invitait facétieusement les visiteurs à transgresser le double tabou : celui qui encadre les comportements au musée où l'« on est prié de ne pas toucher »⁸ et celui qui pèse sur certains gestes érotiques dans les espaces publics. Muno reprend les idées de Duchamp et tisse autour d'elles son histoire. La méthode appliquée par le peintre Grenu, inspirée par l'aveugle, montre que l'on peut voir par le toucher. Par là, Muno fait une sorte d'apologie du toucher et bouscule le privilège accordé depuis toujours, par la science et la philosophie, au sens de la vue dont Platon avait fait dans l'allégorie de la caverne le modèle même de la connaissance.

Conclusion

Muno décrit rarement les toiles qu'il fait apparaître dans ses narrations et, le plus souvent, il ne réduit leur évocation qu'à une brève mention. S'il procède à leur description, celle-ci est soit très courte et peu détaillée soit substituée par le récit et peu fidèle à la toile-source. Les références à la peinture remplissent chez Muno deux fonctions importantes : celle du thème littéraire, pierre de touche de l'intrigue, et du générateur du texte, voire du déclencheur du fantastique et du processus de création scripturale.

Muno n'est pas de cette « race » d'écrivains-peintres qui, dotés d'un sens plastique particulièrement aiguë, « font voir en littérature ». Toutefois, en tant qu'écrivain belge qui se revendique de son *plat pays* et de sa culture, il tient à ce que son écriture

reflète ses origines et soit belge. Il se réclame de l'héritage des grands écrivains-peintres et considère l'interaction entre littérature et peinture comme une particularité de la littérature belges, comme une marque d'origine, une sorte de label distinctif dans le monde des lettres francophone. En enrichissant ses textes de références à la peinture, Muno les inscrit dans la tradition littéraire belge.

Bibliographie

- Andriat, F. 1880. « Jean Muno : la fantaisie du désespoir », *Cyclope-DEM*, n°s 28-29-30, pp. 5-18.
- Aron, P. 1990. « Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone », *Ecritures*, n° 36, pp. 82-91.
- Baronian, J.-B. 1978. *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris : Stock.
- Bizek-Tatara, R. 2013. « L'eau dans les nouvelles fantastiques de Jean Muno ». In : *Fantastyka XIX-XX wieku. Kanon i obrzeża*. Lublin : Wyd. UMCS.
- Brogniez, L., Jago-Antoine, V. 2000. « Introduction », *Textyles*, n°s 17-18, pp. 5-9.
- De Decker, J., Andriat, F. 1980. « Jean Muno », *Cyclope-Dem*, n°s 28-29-30, pp. 43-50.
- La Fère, A.-M., Janssens, A. 1984. *Autour de ma chambre. Entretiens avec 11 écrivains et un peintre*. Bruxelles : Labor.
- Frickx, R. 1989. « Les jeux de rôles de Jean Muno ». In : *Jean Muno (1924-1988)*. Lausanne : L'Age d'homme.
- Heffernon, J. A. W. 2004. *Museum of Word. The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry [1993]*. Chicago and London : the University of Chicago Press.
- Laoureux, D. 2006. *Mot à main. Image et écriture dans l'art en Belgique*. Bucarest : Musée National d'Art.
- Laoureux, D. 2008. *Peintres de l'encrier*. Bruxelles : Le Livre et l'estampe.
- Linze, J.-G. 1980. « Contes naïfs », *Revue générale*, n°s 6-7, pp. 93-94.
- Louvel, L. 2002. *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*. Rennes : PUR.
- Magritte, R. 1929. *Les mots et les images*. Bruxelles : Labor.
- Millet, G., Labbé, D. 2005. *Le fantastique*. Paris : Belin.
- Molino, J. 1980. « Trois modèles du fantastique », *Europe*, n° 611, pp. 12-26.
- Moreels, I. 2003. « Dialogue entre le texte et image dans l'œuvre de Jean Muno », *Estudios Franceses y Francofonos*, n° VI, pp. 707-720.
- Muno, J. Royer. 1983, *Entre les lignes*, Bruxelles : Paul Legrain.
- Muno, J. 2001. *Œuvres choisies*. Bruxelles : La Renaissance du Livre.
- Pollet, J.-J. 1997. *Introduction à la nouvelle fantastique allemande*. Paris : Nathan.
- Scutenaire, L. 1947. *René Magritte*. Bruxelles : Sélections.
- Steinmetz, J.-L. 1990. *Le fantastique*. Paris : PUF.
- Tibi, T. 1998. *Aspects de la nouvelle*. Perpignan : Cahiers de l'Université de Perpignan.
- Tritter, V. 2001. *Le fantastique*. Paris : Ellipses.
- Vandromme, P. 1990. *Lettres du Nord*. Lausanne : L'Age d'Homme.
- Vax, L. 1987. *La séduction de l'étrange [1965]*. Paris : PUF.

Notes

1. Bien que, dans les deux recueils, chaque conte soit apparié à une image graphique, ils

répondent à des situations de création différentes. En effet, en rédigeant *Contes naïfs*, Muno a pris comme points de départ des toiles d'artistes contemporains, choisies par un comité de spécialistes en matière artistique. Quant à *Entre les lignes*, les dessins de Royer assortis aux contes de Muno ont été sélectionnés après la rédaction des textes.

2. Nous allons analyser tous les autres récits fantastiques de Muno qui sont liés à la peinture. Notre investigation portera sur le recueil de contes *Entre les lignes* (1983, 25 contes) ainsi que sur deux recueils de nouvelles - *Histoires singulières* (1979, 10 nouvelles) et *Histoires griffues* (1985, 11 nouvelles) -, le roman *L'homme qui s'efface* (1963) et *Nouvelles inédites* (12 nouvelles), qui sont tous réunis et publiés en 2001 dans les *Œuvres choisies*.

3. Cette gravure n'est point décrite.

4. Ce que Lautréamont nommait « la rencontre du parapluie et de la machine à coudre ».

5. Magritte explique clairement pourquoi : « Les titres des tableaux ne sont pas des explications et les tableaux ne sont pas des illustrations des titres. La relation entre le titre et le tableau est poétique. [...] cette relation ne retient des objets que certaines de leurs caractéristiques longtemps ignorées par la conscience, mais parfois pressenties à l'occasion d'événements extraordinaires que la raison n'est point parvenue à élucider » (Magritte, 1929 : 80).

6. « Dans une *ekphrasis* occulte - explique U. Eco - on part du double principe que si le lecteur naïf ne connaît pas l'œuvre visuelle dont s'inspire l'auteur, il doit pouvoir en quelque sorte la découvrir en imagination, comme s'il la voyait pour la première fois ; mais aussi que si le lecteur cultivé a déjà vu l'œuvre visuelle inspiratrice, le discours verbal doit être en mesure de la lui faire reconnaître » (Eco, 2007 : 247).

7. Pour compléter notre brève investigation sur les affinités du fantastique munolien avec la peinture de Magritte, il nous paraît intéressant d'en évoquer une autre, celle de Muno lui-même avec le personnage de *La reproduction interdite* (1937). La toile présente un homme, M. Edward James, vu de dos et se tenant devant un miroir, et un livre posé sur la cheminée. Dans le miroir, le reflet du livre est normal, présenté à l'envers comme il se doit, alors que celui de l'homme n'est pas comme la réalité le commanderait : la glace le reflète de dos et non de face. Muno se croyait être à l'image de M. James qui, privé de reflet, de visage, est, par métonymie, privé d'identité. L'écrivain l'avoue lui-même : « Il m'arrive de me dédoubler comme ce monsieur [...] qui, dans une toile de Magritte, se voit de dos dans un miroir ». P. Vandromme corrobore cette déclaration en disant que « Jean Muno se voyait de dos, parce qu'il osait se regarder en face » (Vandromme, 1990 : 95). Effectivement, l'écrivain a toujours cherché, en tant qu'homme et en tant qu'écrivain, à affirmer sa présence, à proclamer *je suis*, malgré sa transparence, sa discrétion, sa difficulté d'exister socialement. En s'investissant dans ses personnages, ses multiples avatars de papier, il se mettait en situation, « voire en cause, à la recherche [...] de son *moi* réel à travers ces autres *moi* de son imagination » (Frickx, 1980 : 19). C'est dans l'écriture qu'il reflète sa personnalité, qu'il y cherche son vrai *moi* en s'observant comme dans un miroir, « comme si moi était un autre », comme s'il assistait à un jeu de rôles, tantôt acteur, tantôt spectateur, celui qui regarde et qui est regardé.

8. Dans les cabinets de curiosité des XVII^e et XVIII^e siècles, comme dans nombre de musées jusqu'au milieu du XIX^e siècle, la manipulation était le complément obligé de la découverte visuelle.

Correspondance des arts dans l'écriture picturale de Patrick Roegiers



Sophie Chéron
U.A.M., Pologne
cheron@amu.edu.pl

Reçu le 16-04-2013/ Évalué le 20-12-2013 /Accepté le 19-09-2014

Résumé

L'écriture de Patrick Roegiers renforce l'ancrage culturel et géographique belge de cet écrivain résidant en France. En mettant habilement en parallèle les toiles de diverses époques et sa propre écriture et en en reprenant à sa manière et les thèmes et les ambiances dans le style coloré qui lui est propre, l'auteur s'inscrit dans le mythe d'une écriture picturale traditionnellement allouée aux écrivains belges francophones.

Mots-clés : Roegiers, peinture, Beau Regard, La géométrie des Sentiments.

The combination of the arts in the pictorial writing of Patrick Roegiers

Abstract

Patrick Roegiers is contemporary writer who has lived in Paris since 1983. His pictorial way of writing reflects his belonging to a geographical and cultural Belgian background. The correspondence he draws between his own writing and famous paintings from different periods of time, the personal use he makes of pictorial themes and atmospheres, and his particular style (specific vocabulary and fine descriptions) - all of these characteristics affiliate him with the myth of pictorial writing, usually assigned to Belgian francophone writers.

Keywords: Roegiers, painting, pictorial, Beau Regard, La Géométrie des sentiments

Introduction

Les critiques ont déjà fait couler beaucoup d'encre à propos du mythe d'une écriture picturale belge. Tous s'accordent aujourd'hui pour dire que « les écrivains [belges] bénéficient de la réputation acquise par les tableaux de l'école flamande depuis que l'Empire les a exposés à Paris » (Van der Tuin, 1948, cité dans Aron, 1990 : 85). Pour donner à la jeune littérature belge une légitimité artistique qui n'ait rien à envier à celle de sa voisine française, nos auteurs auraient donc plus ou moins consciemment mis en place des techniques d'écriture picturale. Qu'en est-il dans l'œuvre de l'auteur belge contemporain Patrick Roegiers, vivant à Paris depuis 1983 ? Cet écrivain, poète, homme de théâtre, essayiste et critique de photographie, auquel Alain Goldschmidt a

consacré un long volume en 2006, manifeste un intérêt certain pour le médium visuel. Il a consacré plusieurs essais à la photographie et aux illustrations (Lewis Carroll, Bill Brandt, Magritte, Doisneau), est actuellement critique de photographie au journal *Le Monde* avec des centaines d'articles critiques à son actif, et les titres de ses romans, *Beau Regard* (1990) ou *L'Oculiste noyé* (2001), laissent transparaître l'importance qu'il accorde aux aspects visuels. Dans un entretien, Roegiers explicite son projet d'écriture sans aucune ambiguïté : il veut « peindre avec des mots (...) poser la littérature comme une équivalence de la peinture » (Goldschmidt, 2006 : 204).

À travers l'analyse simultanée de *Beau Regard* (1990) et de *La Géométrie des Sentiments* (1998)¹, nous verrons que l'écriture picturale chez Roegiers, consciente d'elle-même, recouvre divers paramètres : un rapport ambigu à la Belgique, des références fréquentes au domaine de la peinture (toiles célèbres, techniques), un style coloré de descriptions minutieuses et de références locales, un décloisonnement du genre romanesque (qui s'approche de l'essai pictural) et un parallèle entre le peintre et l'écrivain, entre l'observateur du tableau et le lecteur du roman.

Beau Regard est le premier roman de Roegiers. Il a été publié au moment où l'auteur venait de s'exiler de Belgique en France. L'intrigue est assez simple et l'essentiel se trouve dans les détails de la scène finement analysés par le narrateur, Ange, un jeune homme sans nom et sans âge dont on ne sait rien. Le roman est présenté comme un tableau avec pour seule unité de temps, de lieu et d'action un repas mondain que partagent six invités. Le narrateur joue presque exclusivement le rôle d'observateur, voire de voyeur. Dans *La Géométrie des Sentiments*, le cinquième roman de Roegiers, cette posture de voyeur est tenue à la fois par le narrateur, le lecteur, et par neuf peintres mis en scène dont Jan Van Eycke à Bruges, Pierre Paul Rubens à Anvers et Thomas Gainsborough en Angleterre. Les références picturales sont devenues explicites, les neuf tableaux étant cités dans la table des matières. Ces neuf tableaux structurent le roman, chacun étant basé sur un lieu, une époque, un peintre, souvent célèbre, et l'une de ses toiles représente un couple de face. Chaque chapitre est composé de neuf parties : histoire du couple, du peintre, du tableau, de la ville, de l'argent, des vêtements, des mœurs, de la vie sexuelle et privée des personnages. Cette structure rigoureuse donne un total de 81 parties et de 18 personnages. Les tableaux se succèdent de manière chronologique (du XV^{ème} siècle à Bruges aux années 1970 à Londres).

Un rapport particulier à la Belgique et à la peinture

Avant de s'installer en France, Roegiers fut le directeur du *Théâtre Provisoire* (1973-1981). La suspension des subventions de ce théâtre par le Ministre de la Culture de l'époque lui a laissé un sentiment d'amertume, qui se traduit dans *Beau Regard*, dit-il, par un rejet de la peinture en tant que signe identitaire de son pays natal : « Je ne

voulais plus rien voir de la Belgique et donc de ce qui incarne le mieux la Belgique, c'est-à-dire la peinture » (Goldschmidt, 2006 : 209). Et l'auteur d'insister avec rancœur sur ce qu'il considère comme l'incompétence des Belges à reconnaître leurs propres talents : « [il est] stupéfiant de constater à quel point ce pays [...] arrive à créer à profusion du génie et à l'ostraciser aussi souvent. Ce qui me frappe, puisque j'en ai moi-même été la victime, c'est que ce [...] pays ne veut pas exister et ne veut pas que ses artistes existent. » (Goldschmidt, 2006 : 173).

Roegiers se met donc consciemment dans une position d'exclusion, d'exilé pour écrire, alors que la Belgique est un thème de prédilection dans son œuvre. Le dernier roman qu'il a publié chez Grasset, *Le bonheur des Belges* (2012), suffit à en attester. Ce roman picaresque se présente comme une fresque de l'histoire belge, et son épitaphe, « À ceux qui partent », le place sous le signe de l'exil, du départ, de l'abandon. L'écrivain en exil racontant son pays natal est un topos littéraire qui stimule l'imagination et qui procure une image identitaire forte : un Belge en France. Celle-ci est régulièrement mise en scène, par exemple dans une des épigraphes du *Mal du Pays* (2003) reprise de Verhaeren : « Je m'exile pour que la nostalgie de mon pays m'inspire mieux ».

Lorsqu'il commence à écrire, Roegiers refuse donc explicitement de faire une œuvre picturale. Il dit plutôt se concentrer sur le thème du regard, sur un brassage de points de vue d'un même évènement avec une même unité de lieu, d'action et de temps (un repas où l'on mange un homard). Paradoxalement, l'aspect pictural du roman, qui est dénié, saute aux yeux dès la première lecture. L'auteur dit ne s'être rendu compte qu'après coup qu'il « [avait] écrit une sorte de nature morte flamande », que l'aspect pictural de son livre était sans doute vrai mais « pas aussi conscient que ce l'est devenu ensuite » (Goldschmidt, 2006 : 208). Il reconnaît aussi avoir demandé une nature morte sur la couverture² de son livre, qui rend « le parallèle pictural évident » (Goldschmidt, 2006 : 209).

Dans *La Géométrie des sentiments*, on remarque une évolution du rapport à la peinture : les allusions aux peintres flamands sont assumées et explicites (avec des toiles comme *Portrait des époux Arnolfini* ou *Rubens et Isabelle Brandt sous une tonnelle de chèvrefeuille*). Même les peintres du livre qui semblent éloignés de la sphère flamande, comme Titien (vénitien) ou Hopper (américain), ne le sont qu'en apparence : le Titien était très apprécié de Charles Quint et entretenait des liens étroits avec la sphère germanique. Quant à Hopper, d'origine hollandaise, il admirait beaucoup Vermeer.

Le choix des tableaux ne s'arrête pas au simple critère de l'ancrage culturel et/ou géographique flamand. Chacune des toiles choisies par Roegiers raconte un peintre qui, tel un voyeur, dévoile une histoire cachée à l'aide de symboles glissés çà et là. La couverture choisie pour le roman n'est pas non plus anodine. Il s'agit d'une toile de William Strang (*Adam et Eve*, 1899) qui représente le moment de la tentation précédant la chute d'Adam et Eve du jardin d'Eden. Roegiers la présente dans la préface comme

le point de départ « universel » des neuf tableaux qui suivent et qui retracent neuf vies de couples, neuf « duo[s] déchu[s] [...] lié[s] à vie après la chute pour le pire et parfois le meilleur » (Géométrie : 9).

Un style pictural

Narration et peinture sont donc associées chez Roegiers dès son premier roman, et si l'on peut parler d'une œuvre picturale, c'est d'abord parce que les sujets traités sont directement inspirés de la peinture : l'auteur part soit d'une œuvre nommée (neuf toiles dans *Géométrie*), soit d'une ambiance picturale proche de celle des primitifs flamands (dans *Beau Regard*) traduite en mots. Ces références et le choix conscient de la couverture induisent des effets de lecture particuliers, mais c'est surtout dans l'écriture que l'ambiance picturale apparaît, comme nous pouvons le voir dans l'extrait suivant :

« Appuyé contre le dossier de ma chaise, [...] j'embrassais d'un seul regard l'étendue de la nappe constellée de taches jaunes, de marques brunes et de traces pourpres [...]. Des flocons de givre, des particules de poussière, de minuscules billes d'air transparentes pareilles à celles qui sortent des branchies de poissons valsaient dans les verres en cristal [...] et dans les bols servant de rince-doigts où macéraient des quartiers de citron. Au halo résiduel des chandelles blanches [...] flambaient les ailes des papillons de nuit imprudents [...] qui s'abattaient dans les assiettes, ornées de fruits rouges (cerises, fraises, groseilles, framboises). Jamais encore je n'avais ressenti à ce point l'existence des choses. » (Beau Regard, 81-83)

L'atmosphère, le trouble de l'air et de l'eau, les bougies consumées, les fruits sur la table donnent l'impression d'entrer dans le tableau d'une nature morte flamande. Nous retrouvons ce type d'écriture descriptive dans *La Géométrie des sentiments* : le lecteur est projeté dans les tableaux comme il l'était déjà dans *Beau Regard*, mais on constate en plus une comparaison explicite entre la peinture et l'écriture, qui sont toutes les deux orientées vers un même objectif : faire un « tableau vivant » dans lequel est projeté le lecteur. Voici comment le narrateur aborde le premier tableau, le *Portrait des époux Arnolfini* de Jan Van Eyck (1434) au début du roman :

« Ouvrons la page sur le monde comme on ouvre une fenêtre et entrons à musse-pot, sur la pointe des pieds, par effraction, dans un intérieur cossu, richement meublé, d'après le goût flamand et les critères des hautes classes du XV^{ème} siècle (...) cette peinture à l'huile (...) a tout l'air d'un *tableau vivant*. » (Géométrie : 13 et 27³)

Pour le narrateur, l'objectif du peintre est de faire vivre une scène, de la rendre réelle par la représentation picturale. Dans les neufs chapitres, le narrateur commence toujours par décrire le tableau pour s'approprier ensuite les modèles dont il fait des personnages romanesques à part entière et qu'il appelle « nos héros » (Géométrie :

105), qu'il fait parler, et dont il romance les histoires :

« Sans plus tarder, il importe donc de présenter pour ce qu'ils sont *les modèles des portraits, qui ne sont pas que des personnages peints, mais des êtres de chair et de sang, qui ont vraiment existé, ont pris part à l'histoire.* » (Géométrie : 61)

Il y a par rapport au premier roman une volonté de faire avec des mots le même travail que celui que le peintre fait avec des touches de couleur : faire vivre une scène. Dans une interview, Roegiers explique d'ailleurs qu'il veut « poser la littérature comme une équivalence de la peinture » en peignant « avec des mots, par touches, avec des couleurs qui [lui] sont propres » (Goldschmidt, 2006 : 24). Le travail sur le lexique est très significatif de ce point de vue : pour donner une couleur locale à ses récits, Roegiers traduit systématiquement les mots dans leur langue d'origine ou dans celle du peintre, le néerlandais dans le cas de Pieter De Hooch :

« Expliquons comme ailleurs la façon dont ce tableau exécuté *uyt den gheest* (selon l'esprit) plutôt que *naer het leven* (d'après nature) (...) De Hooch (...) trace des lignes à coup de pinceaux *rou* (rude) (...) mais peint d'emblée par touches *net* (lisses) » (Géométrie : 126, 127).

Détails picturaux

Dans *Beau Regard*, le décorticage du visuel est plus important que l'intrigue elle-même, où quasiment rien ne se passe. L'absence d'action dans le roman crée un effet de lenteur et la description minutieuse de certains détails, invisibles au premier coup d'œil, prend une importance démesurée. Voici un exemple où Ange décrit Alice, la femme de Ross :

« Comme dans un miroir grossissant, un télescope ou un instrument plus puissant pour détecter la disparition des étoiles, j'avais observé l'aspect lunaire et craquelé de sa peau. » (Beau Regard : 18)

Ces détails prennent du sens au fil du roman car ils apportent des informations sur la psychologie, le comportement des personnages (dans *Beau Regard*), ou des informations sur l'histoire de différents lieux, époques et personnes : l'apparence de Bruges au XV^{ème} siècle, l'intérieur des maisons, les techniques de peinture, les mœurs de l'époque, l'histoire privée des modèles des tableaux (dans *La géométrie des sentiments*).

Dans *Beau Regard*, Ange part régulièrement d'un détail observé pour proposer une analyse de la personnalité des participants au repas, ainsi que de leurs relations. Aucun n'échappe à l'œil du narrateur, qui perçoit leurs « différences », par exemple, « à la façon très personnelle dont chacun, à l'aide de pinces spéciales ou de casse-noix, concassait, éventrait ou tripatouillait son homard. » (Beau Regard : 33). À observer

l'invité Tripp, le narrateur déduit qu'il ne supporte pas son hôte : « Il émanait d'ailleurs de Tripp une tension secrète, une agressivité diffuse qui me laissait croire que son apparente soumission à Ross n'était que l'expression voilée d'une violence qui couvait à feu doux » (Beau Regard : 31).

Dans l'autre roman, dans le premier chapitre consacré au célèbre tableau de Van Eyck *Portrait du couple Arnolfini*, certains détails apportent de longues et triviales informations sur les habitudes vestimentaires de l'époque. Dans cet extrait, le narrateur décrit le peintre affairé à organiser l'intérieur de la chambre à coucher de manière à exhiber la richesse du couple. Il s'attarde à décrire trois paires de chaussures, dont l'une est imaginée et les deux autres sont disposées sur le sol de la chambre. La deuxième paire, les *cizemki* polonaises censées être portées par l'époux, n'est même pas présente sur la toile :

« Comme on met la maison en ordre, le peintre s'enquiert des détails et accessoires de la place. Il [...] range sur le parquet *des socques*, échues antan aux comiques, [...] ou sabots de hère à semelles de liège, enduites d'un apprêt à base de colle, seyant chez soi. Tandis que les hauts-de-chausse qui bardent le bas du corps s'accordent de *pigaches*, dites aussi *crakowes* ou souliers à la Poulaine, issus de Cracovie (Krakow [sic.]) et de Pologne (Polska), mode lancée par les Polonais [...] Et de même, il met à cheval sur le tapis de pied *des mules pourpres d'intérieur*, venues de Venise, babioles triviales, et non des pantoufles de nuit, confort de la vertu liliale. Décidément, cet homme pense à tout. » (Géométrie : 17)

Néanmoins, ces détails n'ont pas pour première vocation de donner une crédibilité historique au roman, d'en faire une sorte d'essai romancé. Ils passeraient complètement inaperçus sur la toile s'ils n'étaient mis en évidence par le narrateur comme un point de départ d'où imaginer, extrapoler dans le roman. On entre alors complètement dans le domaine de la fiction et le pictural est relégué au rang de support, de réservoir où va incessamment puiser l'imaginaire. Cette esthétique amène la question du rapport entre fiction et réalité⁴. Le narrateur part en effet d'une multitude de détails issus du réel (biographie des peintres et de leurs modèles, histoire des villes) pour créer une fiction. Dans le chapitre sur la toile de Gainsborough, *Mr et Mrs Andrews* (1748), le narrateur décrit d'abord le couple récemment marié et issu de la petite noblesse. Il s'agit d'un mariage d'intérêt qui profite plus à une famille qu'à l'autre, puisque la dote de la jeune fille n'est pas très importante et que son père, suite à des soucis financiers, avait dû auparavant vendre une partie de ses terres à la famille de son futur gendre. Le narrateur nous met donc sur la piste d'une revanche sociale extrapolée dans le roman comme une enquête policière sur l'épouse qui s'apprête à assassiner son époux :

« Sans pardon ni scrupules, elle inventorie de sang-froid tous les types de meurtres possibles : [...] elle songe à le plonger dans les marais (bon débarras !), empestier son tabac (pipe fatale), [...], l'occire par un cure-dent (aïe !), [...] verser de l'arsenic (0,120

g) dans son thé (couic), [...] l'écraser sous l'oreiller (haro !), le châtrer quand il ronfle car il dort sur les deux oreilles (rrr !) [etc.] » (Géométrie, 177)

Dans *La Géométrie des Sentiments*, le narrateur, dont l'écriture est stimulée par les détails picturaux va donc jusqu'à mélanger fiction et réalité. Ce mélange crée un genre hybride auquel on ne peut jamais complètement se fier d'un point de vue historique, car il reste avant tout fictionnel.

Métadiscours sur la peinture (et l'écriture)

La peinture dans *La Géométrie des Sentiments* est traitée comme une science à part entière, ce qui place le roman à la frontière du genre de l'essai. Il ne s'agit pourtant pas d'un essai sur la peinture à proprement parler car l'auteur s'accorde des libertés inimaginables pour un historien ou un essayiste :

« Je n'ai jamais écrit d'essai sur la peinture. (...) La différence avec l'essayiste, le conservateur ou l'historien, c'est qu'ils ne s'accorderaient jamais la liberté du romancier (...) Jamais un historien n'oserait imaginer ce qui se passe au-delà de la scène représentée (...) Tout cela peut être dit par la fiction à partir du regard posé sur la toile. En ce sens il est vrai que j'ai peut-être inauguré un nouveau genre d'essai pictural. » (Goldschmidt, 2006 : 109)

Ce « genre d'essai pictural », proche des Salons, permet de mieux pénétrer l'œuvre d'art mais n'est pas nouveau. L'écrit sur la peinture dans la tradition française remonte à la création d'un champ artistique autonome en 1648 avec la création de l'Académie de peinture par Mazarin. Ont alors émergé enseignement théorique, conférences, expositions des académiciens dès 1667 dans la Grande Galerie du Louvre et critiques conséquentes, avec l'essor de la presse au XIX^{ème} siècle. Diderot donna aux Salons leurs lettres de noblesse, notamment en décrivant des tableaux que la cour allemande ne verra jamais.

Au fil du roman de Roegiers, le lecteur découvre les techniques de peinture des neuf artistes et peut même en tracer l'évolution : on trouve des détails précis concernant les types de supports peints, les types d'huile, les matières, les pigments utilisés, la taille des pinceaux, le mouvement du poignet sur le tableau, les jeux sur la géométrie et la lumière. Néanmoins, l'aspect historique des techniques utilisées à travers le temps n'est pas l'essentiel. Le narrateur s'en sert surtout pour mettre en relief sa propre pratique d'écrivain-peintre. Le décryptage du travail de peinture sert de prétexte à la mise en exergue du travail d'écriture. Le narrateur dit par exemple à propos de Van Eycke que « la technique compte à ses yeux autant que le sujet » ; que « (...) l'harmonie du tableau [de Gainsborough est] (...) bâtie sur une géométrie stricte » ; et qu'« il (...) parle continûment à ses sujets qu'il dote de faux noms s'il ne les connaît pas » (Géométrie). Ces détails techniques sont mis en rapport avec les techniques d'écriture : comme Van

Eyck, Roegiers travaille sur une écriture très visuelle (importance des descriptions et du détail) et ses sujets se construisent à partir de peintures ; comme Gainsborough, Roegiers donne une grande importance à la géométrie dans son roman⁵ et il se permet d'inventer de fausses histoires aux modèles des tableaux, les intentions de meurtre de Mrs Andrews envers son jeune époux en constituant l'exemple le plus amusant. En bref, plus qu'un genre hybride entre l'essai pictural et la fiction, il faut donc retenir de ces métadiscours sur la peinture un parallèle explicite avec l'acte d'écriture.

Le parallèle entre la peinture et l'écriture s'accroît encore avec la place qu'occupe le lecteur dans les romans : le narrateur assimile le lecteur à l'observateur d'un tableau. Il le fait s'attarder sur certains détails de la toile et l'invite à s'imaginer l'histoire des modèles, à se poser devant son roman les mêmes questions qu'il se poserait devant les tableaux à partir desquels il écrit. Dans le chapitre consacré à *Rubens et Isabelle Brant sous une tonnelle de chèvrefeuille* (Rubens, 1609), Roegiers amène le lecteur à s'interroger explicitement sur la signification symbolique des perles et des tissus que porte la jeune femme

« [...] [les pierres précieuses] ont un double sens : signe de prestige social et parure de protection (*contre quoi ? s'enquiert le lecteur attentif*), tout comme sa robe au ton carmin et la fraise d'amidon la protègent de maux occultes (*lesquels ? s'interroge un autre lecteur inquisitif parvenu à son tour à cette page*). » (Géométrie : 97)

On voit ici que les techniques de lecture sont transposées sur le tableau : le lecteur est amené à regarder le tableau comme il lirait un livre, c'est-à-dire à anticiper, préconstruire le sens de l'histoire. Le narrateur de *La géométrie des sentiments* aiguille le lecteur dans la compréhension de l'intrigue, qui est seulement suggérée par le tableau. Le dialogue que le narrateur établit entre littérature, peinture et lecture transpose sur l'écriture la légitimité allouée aux peintres flamands, et la célèbre dans le même mouvement.

Conclusion

L'écriture picturale chez Roegiers signifie d'abord « peindre avec des mots » (Goldschmidt, 2006 : 204), avec beaucoup de descriptions, un jeu sur les ambiances, les lumières, le lexique, une recherche minutieuse de termes en langue originale qui colorent le récit. Il s'agit d'une écriture qui s'inscrit, consciemment à notre avis, dans une conception des arts en correspondance. Les comparaisons entre les techniques de peinture et d'écriture, ainsi que l'invitation à lire le roman comme le narrateur voit et analyse le tableau sont significatives. L'accumulation des détails dépasse la simple volonté de décrire une scène : ils sont sélectionnés par le narrateur, analysés et mis en rapport pour créer une image nouvelle et fictive (la perception de Tripp par Ange dans *Beau Regard*, les intentions meurtrières de Mrs Andrews dans *La Géométrie des sentiments*). De ce point de vue, la démarche de Roegiers se rapproche de celle explicitée par Aron dans son article « Quelques propositions pour mieux comprendre

les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone » : « Les écrivains [belges] peuvent s'imposer comme de vrais artistes, puisqu'ils se relient directement à la part la plus reconnue de la tradition nationale » (Aron, 1990 : 85). Le rejet de la Belgique, très clairement affirmé par l'auteur dès la publication de son premier roman à Paris, nous apparaît comme un jeu qui renforce l'ancrage géographique et culturel de Roegiers. Dès le début de son œuvre, narration et peinture sont liées. Et le roman, présenté par l'auteur comme un « genre d'essai pictural », reste avant tout une fiction que nous lisons avec plaisir.

Bibliographie

Aron, P. 1990. « Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone », *Ecriture. Lettres belges d'expression française*, n° 36, pp. 83-91.

Brogniez, L. 2007. « Pictoriana : les écrits de peintres en Belgique (1830-2000). De la littérature d'art aux écrit(ure)s de peintres », *Revue Textimage*, volume Varia1.

http://www.revue-textimage.com/02_varia/brogniez1.htm, [Consulté le 24 juillet 2012].

Brogniez, L., Jago-Antoine V., 2000. « Introduction. "Des yeux de peintres" », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française. La peinture (d)écrite*, n° 17 et 18, Bruxelles : Le Cri, pp. 9-13.

Goldschmidt, A., 2006. *Patrick Roegiers ou les anamorphoses d'Orphée*, Editions Avin : Luce Wilquin.

Jago-Antoine, V., 2000. « Littérature et art plastique », *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives 1830-2000*, Bruxelles : Le Cri, pp. 627-658.

Roegiers, P., 1990. *Beau regard. Roman*, Paris : Seuil, Fiction et Cie.

Roegiers, P., 1998. *La géométrie des sentiments*, Paris : Seuil, Fiction et Cie. Sarlet, C., 1992. *Les écrivains d'art en Belgique 1860-1914*, Bruxelles : Editions Labor, coll. « Un livre, une œuvre », n° 24.

Van der Tuin, H., 1948. *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France dans la première moitié du XIX^{ème} siècle*. Paris : Vrin.

Notes

1. À partir d'ici les références à ces deux romans seront notées (Beau Regard : page) et (Géométrie : page).
2. On trouve sur la couverture de *Beau Regard* un détail de la peinture de Jan Davidz de Heem, *Nature morte au homard*. Musée de la Fère. Archives Bulloz.
3. Ici et ailleurs, l'italique signale soit un mot ou une expression en langue étrangère, soit le fait que nous soulignons un élément particulier de la citation.
4. Voir à ce sujet les travaux de Philippe Lejeune et Georges Gusdorf.
5. Il insiste lui-même énormément sur la construction géométrique de son roman dans un entretien avec Alain Goldschmidt : « J'avais neuf couples et j'avais neuf romans à écrire qui n'en formeraient qu'un seul. J'avais décidé de diviser chaque roman en neuf parties. Cela faisait un total de 81 chapitres, à l'inverse des 18 personnages. Chaque roman d'un tableau était divisé en neuf parties [...] La structure mathématique est donc toujours la même [...] Il s'agit de jouer avec les mathématiques (Goldschmidt, 2006 : 214, 215).

Art et littérature chez Camille Lemonnier



Marie Dehout

Université Jagellonne, Pologne
mariedehout@gmail.com

Reçu le 16-04-2013/ Évalué le 09-01-2014 / Accepté le 19-09-2014

Résumé

Camille Lemonnier est reconnu aussi bien en tant qu'écrivain naturaliste que comme critique d'art. Cet article, après avoir présenté le contexte général de la critique d'art à la fin du XIX^e siècle, regarde ces deux écritures. Il s'interroge sur les thèses que Lemonnier a exprimées en tant que critique (la Flandre picturale) et sur les conséquences que ce positionnement a pu avoir sur ses écrits fictionnels.

Mots-clés : Camille Lemonnier, critique, mythe, identité, style, littérature, peinture.

Art in Camille Lemonnier's writing

Abstract

Camille Lemonnier is both a naturalist writer and a renowned art critic. As a first step this article examines the general content of the critique from the end of the nineteenth century. It then looks at the content of the two types of Lemonnier's writing. It analyses Lemonnier's views as a critic (including the myth of the pictorial Flanders) and the consequences this positioning had on his fictions.

Keywords: Camille Lemonnier, art critic, myth, identity, style, literature, painting.

Camille Lemonnier se situe à la fin du XIX^e siècle, une période bouillonnante en littérature belge. C'est à la fois un écrivain naturaliste, adoué « Maréchal des Lettres belges », et un critique d'art aux connaissances reconnues, qui rédigea, en 1881, le tome III de *Cinquante ans de liberté*, « Histoire des Beaux-Arts en Belgique ».

Dans nombre d'articles et d'anthologies (Quaghebeur, 2008 : 81), ses textes de fiction sont mis en rapport, dans les images qu'ils dégagent et dans la préciosité de la langue, la précision du trait, avec les peintres qui lui étaient contemporains ou antérieurs. Il semble dès lors intéressant d'interroger plus concrètement les liens qui unissent les deux écritures que Lemonnier a pu avoir, la fiction et la critique, des liens qui, comme cet article cherche à le montrer, vont bien au-delà de simples points de jonction.

1. Les écrivains et la critique d'art au XIX^e siècle

Au XIX^e siècle, la critique est un moyen répandu pour se lancer dans le milieu littéraire et s'y faire (re)connaître. C'est assez rentable : c'est un emploi rémunéré, où on peut montrer son tempérament et sa palette d'écriture, pour reprendre ensuite à son compte les qualités qu'on a repérées et décrites, quand l'artiste critiqué accède à la reconnaissance.

Beaucoup d'auteurs ont eu cette double production, nombre d'écrivains ont joué au critique d'art - Lemonnier, bien sûr, mais aussi Baudelaire ou Diderot, pour ne citer qu'eux. Selon Claudette Sarlet (1992 :11), ce positionnement fait de ces auteurs non seulement des écrivains et des critiques d'art, mais aussi des écrivains d'art, à savoir des écrivains « *dont la production sur l'art constitue une partie de l'œuvre littéraire, au même titre que les poèmes, les romans, les essais* » - c'est-à-dire des écrivains qui synthétisent leurs deux carrières. Il s'agit bien ici d'une considération stylistique par rapport aux textes critiques qui peuvent être produits : pour Sarlet, les écrits d'art prennent une qualité, une intention littéraire, une marque poétique qu'on ne voit pas chez les critiques d'art purs à l'écriture simplement journalistique, car « *il s'agit de transcrire la perception visuelle, de donner à voir par les mots, d'analyser le geste pictural dans un acte d'écriture, de transmettre verbalement l'émotion suscitée par la contemplation d'un tableau* ». Au-delà de cet aspect stylistique, bien étudié, nous aimerions voir les propos tenus dans ces textes.

Les critiques de l'époque, dont on imagine mal aujourd'hui l'agressivité et la violence¹, ont des positions très tranchées. Lemonnier ne dépare pas : il adore ou il déteste, dans des termes parfois disproportionnés ou même contradictoires². Il rejette le conservatisme académique, le romantisme, l'école de David, la peinture d'histoire - ce qui ne l'empêche toutefois pas d'avoir l'honnêteté intellectuelle de reconnaître et d'admirer la qualité du travail fourni, décrivant le peintre romantique Navez comme un bon travailleur qui a simplement mal choisi son camp artistique (1991 [1908] : livre 1, chap. 1), ou, en 1878, regrettant l'absence des impressionnistes qui sont une part de l'expression artistique de l'époque et qui ont leur place dans une exposition universelle - même s'il ne les apprécie pas tous (Sarlet, 1992 : 72).

Un exemple de cette plume définitive se voit dans l'ouverture du *Salon de Bruxelles* (1866), face à la présence importante d'Ingres, peintre octogénaire figure du classicisme. Le propos est concis mais incisif : « *Ingres est là, avec quatre envois. Ingres !* » (Sarlet, 1992 : 46).

Son opposition au symbolisme³ le pousse à écrire, à propos de Puvis de Chavannes dans son *Salon de 1870* (Paris), un autre commentaire dont le ton, plein d'ironie et d'incompréhension volontaire et moqueuse, est un régal (Sarlet, 1992 : 59) : « *Allez à*

l'école du vrai, peintres mignards (...) Allez-y surtout, M. Puvis de Chavannes et excusez le conseil. Je ne vous en veux pas et vous estime comme il convient. Vous avez de la conscience, de la persévérance et la tête un peu dure peut-être. (...) Pas de couleur, c'est entendu : mais de l'idée. J'ai cherché longuement sans la trouver celle qui avait présidé à la Décollation de Saint-Jean-Baptiste et à la Madeleine au désert (...). Il y a probablement là des convictions, mais je ne les saisis pas. Ulenspiegel appelle un jour la cour de l'électeur dans la galerie qu'il avait mission de décorer. 'Messieurs, dit-il, vous voyez tous ce que j'ai voulu faire.' On s'aveugla à ne rien voir. (...) Qu'y a-t-il au fond de ce système qui écarte les magies du coloris, la vraisemblance de la composition, que dis-je, la composition elle-même, et reculant jusqu'aux premiers âges, prétend représenter une forêt par un arbre, une foule par une tête, un rocher par un caillou et le ciel par des moutons blancs frissant dans le bleu ? »

Bien entendu, si un commentaire positif sur un artiste peut entraîner de la part de ce dernier un remerciement sous forme d'un portrait agréable (Lemonnier sera peint par Émile Claus, Isidore Verheyden), une critique agressive peut entraîner un tableau plus acide, comme *Les cuisiniers dangereux* de James Ensor⁴.

2. La critique d'art chez Lemonnier

Lemonnier ne va pas se limiter à dire ce qu'il aime ou non, à donner sa vision de l'art et de l'esthétique, il va aussi employer son rôle de critique d'art pour émettre une théorie cohérente de l'art. En 1869, au début de sa carrière, Lemonnier publie un recueil d'essais, *Les Flamands*, consacré à l'art et aux mœurs de Belgique. Ce livre commence par une devise impérative : « *La pire annexion n'est pas celle d'un coin de terre : c'est celle des esprits. Nous-mêmes ou périr* » (Sarlet, 1992 : 52). Lemonnier va donc revendiquer dans ce texte, et ce, quelques années avant *La Jeune Belgique*, la nécessité d'une identité belge indépendante.

Cette revendication identitaire va trouver une forme d'expression concrète bien particulière : en lien profond, comme l'indique le titre, avec la Flandre, c'est-à-dire avec la mise en avant de l'héritage pictural flamand des XVI^e et XVII^e siècles. Ce choix est fait pour deux raisons. Tout d'abord, pour l'auteur, toute identité est issue d'une tradition (cf. Lemonnier, 1991 [1906] : livre 1, chapitre 6).

Ensuite, le choix des peintres flamands est lié au contexte de l'époque. En effet, si la Belgique de 1869 a encore peu de grands noms littéraires à afficher, elle a, par contre, une tradition picturale prestigieuse et reconnue, notamment auprès du public français, puisque plusieurs de ces toiles sont présentes au Louvre, étudiées entre autres par Hippolyte Taine, qui demeure persuadé que cette Belgique, si douée en peinture

(grâce à son climat), si riche en « coloristes », n'a rien à dire en littérature (1869, *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*, cf. Aron, 1997). La peinture des grands flamands (Rubens, Jordaens, Teniers, etc.⁵) va donner contenu et légitimité à cette identité à part (Brogniez, 2003 ; Aron, 1990).

Au début de sa carrière, dans ses premiers *Salons*, Lemonnier exprimait déjà, vis-à-vis des peintres belges, une déception, car ces neveux des grands peintres flamands semblaient les avoir oubliés. Ainsi, sur un ton lyrique, dans son *Salon de Bruxelles* (1866) : « Ô grands Flamands, la belle muse de sang et de vie s'est endormie en vos œuvres, et immortelle, sommeille en vos pourpres et vos velours. Elle n'est pas morte pourtant. Est-ce que l'âme meurt au sein de la patrie ? » (Brogniez, 2003 : 119). Il va, dans *Nos Flamands*, adresser le même reproche aux écrivains qui ont négligé l'esprit flamand, « seul capable de susciter une véritable littérature belge remplie de sève et de sang » (Berg, 2000 : 394).

Il va donc encourager ses contemporains à aller vers un art national, vers un renouveau qui mettrait en exergue le patrimoine dont ils sont issus : cette tradition picturale audacieuse, riche en couleurs grasses, en formes généreuses (ce sont des corps musclés, charnus), pleine de vie (kermesses, ripailles), de paysages ponctués de jeux sur la lumière ; une peinture qui définit le « génie de la race » qu'il faut retrouver. Il y a donc une « lecture 'ethnique' de la forme et des couleurs » (Brogniez, 2003 : 119) : associer une « race »⁶ et un art.

En mettant en avant les tableaux flamands, Lemonnier veut aussi ressusciter l'image d'une Flandre mythique, saine, triomphante - contrairement à un Paris contemporain et dégénéré... toutefois, cette « Flandre », qui s'exprime en français (comme tout au long du XIX^e siècle), ne verrait pas d'un mauvais œil la reconnaissance parisienne de ses productions artistiques.

Cet ouvrage sera bien reçu et créera des vocations à plusieurs niveaux. Tout d'abord, il sera écouté, comme voulu, par les écrivains : Verhaeren publiera son recueil de poésie *Les Flamandes*, où il met en mots ces Flamandes picturales, sans parler de Demolder, d'Elskamp, etc. Comme prévu, une telle littérature s'exportera bien, car la France aime lire les kermesses breughéliennes débridées, les grandes scènes de repas, les flamandes charnues aux joues rouges, etc.

Vocation qui peut paraître surprenante, Lemonnier convaincra même son avocat, Edmond Picard, lors de son procès⁷ parisien. À la fin des années 1880, il fait appel à la faconde légendaire de ce dernier car il est accusé de pornographie pour sa nouvelle « L'enfant au crapaud ». Le passage incriminé est celui où Marcelle, tenancière d'un café, invite les ouvriers-acteurs d'une grève qui a échoué à une orgie collective sur sa propre personne, dont sera issu l'enfant du peuple qui régènera la société. Picard

défendra son client en plaidant le fait que ce dernier ne fait que respecter les mœurs traditionnelles de sa « race » : « *‘Le luxe, l’éclat, la splendeur sensuelle, toutes les hardiesses de la chair dans l’opulence du coloris, voilà sinon l’art flamand tout entier, au moins une de ses expressions les plus hautes et les plus populaires’* » (Brogniez, 2003 : 121 ; cite Picard, 1888, *Le procès de L’enfant au crapaud. Affaire Camille Lemonnier. Réquisitoire, plaidoiries, jugement, documents*). Autrement dit : Lemonnier n’a pas le choix, c’est son héritage artistique flamand et la volonté de le défendre et de continuer à l’illustrer qui le poussent à écrire des scènes crues... mais cette défense, qui était en réalité plus un plaidoyer en faveur des spécificités de l’art belge, ne convaincra pas : Lemonnier sera condamné à 1000FF d’amende.

Si nous revenons aux impacts qu’a eus *Nos Flamands*, Lemonnier a, bien entendu et surtout, stimulé la corporation des critiques. Cette théorie qu’il leur propose va les séduire et devenir une grille de lecture critique de la littérature belge. V. Jago-Antoine et L. Brogniez (2000 : 7) citent une série de critiques ou d’analyses (dont F. de Nion, 1892, *Figaro* ; O. Hauser, 1902, *Die belgische Lyrik von 1880-1900* ; Cl. Sarlet, 1992) qui décrivent une Belgique prodigue en écrivains dotés d’un sens plastique particulier, d’une « *prédestination d’être peintres* » (F. de Nion). Au point que V. Jago-Antoine (2000 : 627) parlera de cette « *réputation tenace* » de la Belgique ; puis, avec L. Brogniez (2000 : 7), de « *lieu commun des lettres belges* ». Si on se penche sur les textes, l’on constatera qu’en effet, il y a énormément de pictural dans la littérature belge, qu’encore au XX^e siècle, de nombreux auteurs reprendront cette position d’écrivain-peintre, d’écrivain pictural, dépeignant des scènes de ripaille, la luminosité des paysages, etc. Rien ne dément cette évidence, sauf que ce mythe de la race, hautement chanté par Lemonnier (1991 [1906] : 54 « *idiosyncrasies raciques* » ; 106 « *prédestination merveilleuse* ») et ce, jusqu’à la fin de ses jours, n’a en réalité aucun fondement, qu’il est inventé de toutes pièces, comme la plupart des mythes.

Lemonnier, écrivain reconnu, mais qui ne restera qu’un peintre par procuration⁸, n’en est pas moins, comme l’écrit très justement L. Brogniez, « *le styliste qui, par ses moyens propres, contribua à imposer sur la scène internationale l’image d’une Belgique revue et corrigée par un art ‘où souffle le vent de Flandre, où verdissent les grands pâturages, où tournent les moulins, où passent les bateaux comme du rêve’. Un rêve qui, à force de persévérance, réinventa la réalité.* » (Brogniez, 2003 : 125 ; cite Lemonnier, 1991 [1906] : 283). Un rêve qui réinventa la réalité, et avant tout, sa réalité à lui et celle de ses écrits fictionnels - qu’il est temps d’examiner.

3. L'art dans les fictions de Lemonnier

L'idée d'un « Lemonnier-peintre » ou « Lemonnier pictural » dans ses écrits fictionnels va être employée par Lemonnier lui-même : outre le fait de défendre cette position pour tous les écrivains belges, il va s'auto-qualifier de cette manière dans une autofiction s'inspirant du procès de 1902 qu'il a subi à Bruges, avec Eekoud et Mirbeau : *Les deux consciences*, 1902 (Denis, 2007). Lemonnier y présente son alter ego, l'écrivain Wildman, dont il va décrire l'existence et l'écriture. Sans surprise, les mots de 1869 vont ressurgir : Wildman est « *l'homme sauvage de sa race* », « *un instinctif furieux et sensible* », descendant des « *vieux hommes de Flandre* ». Son style n'est autre que pictural : « *Son art, d'une couleur sensuelle, violente et riche, évoquait Breughel et Jordaens. C'étaient les maîtres savoureux en qui naturellement se prolongeaient ses fibres flamandes. Il semblait s'en être assimilé la bonhomie narquoise et la truculence. Le tranquille et scrupuleux émail de cette peinture équivalait pour lui à un bouquet de sensations fécondes et toniques. Wildman se spécialisait par une tendance à penser optiquement : sa modalité cérébrale s'exprimait en mosaïques verbales, rutilantes et fleuries comme l'art des peintres.* » (Denis, 2007 : 65 ; cite la p.8 de Lemonnier, *Les deux consciences*, Paris, Olendorff, 1902)

Une expression en « mosaïques verbales, rutilantes et fleuries » : on ne peut penser qu'à l'écriture détaillée, coruscante de Lemonnier, remarquée par tous, décrite par certains (on a parlé de « macaque flamboyant ») et qui a pour conséquence, aujourd'hui, d'exiger la publication de glossaires en annexe de ses textes qu'on réédite.

Enfin, Lemonnier est pictural par les images qu'il emploie - pas seulement parce qu'elles sont esthétiquement présentées, mais surtout par les choix qu'il fait, les réalités qu'il décide de représenter, l'imaginaire qu'il décrit. Dans la majorité de ses textes⁹, les allusions sont implicites et Lemonnier compte sur le bagage culturel de son lecteur (Aron, 1990) pour qu'il perçoive l'inter-textualité avec les tableaux des grands flamands, ou des contemporains qui respectent cet héritage. Une fois ce bagage culturel en poche, on repère dans ses textes des personnages masculins à la musculature puissante, des formes féminines opulentes, des comportements sociaux pleins de vie (nourriture, vitalité de la boisson, fête), un grand travail sur la mise en mot des paysages et de leur lumière.

Le livre emblématique qui reflète les goûts de Lemonnier est *Un mâle*, le livre qui va l'installer dans le monde littéraire. Si on se concentre tout d'abord sur celle qu'on peut considérer comme le personnage principal du livre, la Nature, chacune de ses occurrences relève d'un tableau impressionniste ou luministe, digne du pinceau, par exemple, de ses amis Guillaume Vogels ou É. Claus. On sent, dans le texte - et dans « l'image » -, cette vie de la nature, cette sève qui se répand, ces arbres qui respirent,

au petit matin par exemple, pour reprendre l'*incipit* d'*Un mâle*, où nous assistons au lever du jour et à l'éveil de Cachaprès, le braconnier. La respiration du jour s'élève au même rythme que celle de l'homme endormi dans une clairière, la lumière se diffuse, se répand, s'immisce petit à petit dans les interstices des feuillages, pour venir « lutiner » la pupille de l'homme assoupi qui ne tardera pas à s'éveiller en accord avec la nature. La nature « palpite », comme dans les tableaux de Henri de Brakeleer ou de Liévin de Winne que Lemonnier a pu apprécier et commenter (1991 [1906] : 108, 116). Elle est comme il la décrivait dans les tableaux de son *Salon de Bruxelles* (1863) :

« *Les paysages de nos peintres ont de l'air et de la profondeur ; c'est une nature, poissée de sève, qui participe à toutes les joies et à toutes les souffrances de la vie. [...] Au contraire, ces printemps sont pleins de l'enivrement du matin ; la lumière ruisselle à flots d'or dans le ciel ; la couleur a cette légèreté transparente de la verdure que n'a pas encore mordue un soleil torréfiant ; les arbres ondulent mollement leurs cimes au souffle des zéphirs et joignent leurs branches feuillues dans d'amoureuses étreintes.* » (Sarlet, 1992 : 44-5).

Si on se penche sur ce et ceux qui occupent ces paysages, on retrouve, à la moitié du roman, la scène traditionnelle de la kermesse où l'on mange à pleines dents, boit à plein gosier, danse à n'en plus pouvoir. Enfin, les personnages principaux, Cachaprès et Germaine, sont continuellement décrits dans leur force, leur puissance, leur beauté, comme le montrent les deux extraits suivants, presque choisis au hasard :

« *Germaine, en effet, était faite pour la caresse et l'enfantement ; son large cou tournait avec fermeté sur ses épaules ; elle avait les reins développés, la poitrine saillante, les chevilles fortes (...)* » (Lemonnier, 2005 [1881] : 54)

« *C'était un vrai fils de la terre. Comme l'écorce des arbres, sa peau rude s'était durcie au soleil et au gel ; il tenait du chêne par la solidité de ses membres, l'ampleur épanouie de son torse, la large base de ses pieds fortement attachés au sol ; et sa vie au grand air avait fini par composer en lui un être indestructible qui ne connaissait ni la lassitude ni la maladie.* » (*ib.* : 31)

On reconnaît là toute la vitalité, toute la vigueur, toute la santé mises en avant dans *Nos Flamands*.

4. Conclusion

Lemonnier, au début de sa carrière, aura employé, comme d'autres, la critique d'art pour parvenir à s'installer dans un milieu littéraire fermé. Cette position lui permettra également d'être le créateur, la cheville ouvrière et le chantre d'un mythe

qu'il défendra toute sa vie, la Flandre littéraire et picturale, et qui fixera un cadre dans lequel lui-même pourra s'illustrer tout au long de son existence, aussi bien en tant qu'observateur et critique d'art qu'en tant que créateur de fiction. Ces deux pans de son travail, se nourrissant du même imaginaire, ne furent jamais bien séparés l'un de l'autre. Lemonnier lui-même, à l'automne de sa carrière, dans sa *Vie d'écrivain*, explicitera tout ce que sa vision de l'art a apporté à son écriture, faisant le lien entre son personnage emblématique et les peintres contemporains :

« *Quand je le regarde s'avancer à larges enjambées dans la forêt neigeuse que peignit le beau peintre Verheyden et qui décore mon cabinet de travail, il me semble, en effet, que c'est là un visage rencontré aux différentes heures de ma vie. Il me regarde à son tour, et d'un geste semble vouloir se faire reconnaître de moi. Il m'était venu par le chemin des peintres : il avait dû être l'ami de Baron et de Boulenger avant de devenir mon Cachaprès.* » (Gorceix, 1997 : 399).

Bibliographie

Aron, P., 1990. « Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone ». *Ecriture*, n°36 (« Lettres belges d'expression française »), pp.83-91.

Aron, P., 1997. *La Belgique artistique & littéraire. Une anthologie de langue française. 1848-1914*, Bruxelles : Editions Complexe.

Berg C., 2000. La Belgique romane et sa Flandre. In : Berg C., Halen P. *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives (1830-2000)*, Bruxelles : Le Cri Éditions.

Biron, M., 1998. « L'Artiste et la modernité littéraire en Belgique francophone ». *Textyles*, n°6 (« André Baillon. Le précurseur »), pp.163-170.

Biron M., 2003. 27 mai 1883. Un banquet de réparation est organisé en l'honneur de Camille Lemonnier. L'autonomie nouvelle de la littérature. In : Bertrand J.-P., Biron M., Denis B., Grutman R., Vrydaghs D. *Histoire de la littérature belge francophone. 1830-2000*, Paris : Fayard.

Brogniez, L., 2003. « 'Dévorer des yeux' : les écrivains belges dans les 'cuisines' de la peinture ». *Textyles*, n°23 (« Les mots de la faim : les écrivains et la nourriture »), p. 20-32.

Brogniez L., 2003. 1869. Camille Lemonnier publie *Nos Flamands*, recueil d'essais sur la peinture flamande. Une 'race' de peintres. In : Bertrand J.-P., Biron M., Denis B., Grutman R., Vrydaghs D. *Histoire de la littérature belge francophone. 1830-2000*, Paris : Fayard.

Denis, B., 2007. « « L'écrivain et ses doubles. *Les deux consciences* de Camille Lemonnier ». *Textyles*, n°31 (« Droit et littérature »), pp.61-73.

Gorceix, P., 1997. *La Belgique fin de siècle. Romans, nouvelles, théâtre. Eekhoud, Lemonnier, Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe, Verhaeren*, Bruxelles : Editions Complexe.

Lemonnier, C., 2005 [1881]. *Un mâle*, Bruxelles : Labor, coll. « Espace Nord ».

Lemonnier, C., 1991 [1906]. *L'école belge de peinture. 1830-1905. Essai*, Bruxelles : Labor, coll. « Espace Nord », préface Jean-Patrick Duchesne, lecture Claudette Sarlet.

Jago-Antoine V., 2000. Littérature et arts plastiques. In : Berg C., Halen P., *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives (1830-2000)*, Bruxelles : Le Cri Éditions.

Jago-Antoine, V., Brogniez, L., 2000. « Présentation ». *Textyles*, n°17-18 (« La peinture (d) écrite »), pp.7-13.

Quaghebeur, M. (dir.), Jago-Antoine V., Robaye, H., 2008. *La Belgique en toutes lettres*, 3 tomes, Bruxelles : Luc Pire, coll. « Espace Nord ».

Roy, P., 2003. « L'alimentation chez Camille Lemonnier ». *Textyles*, n°23 (« Les mots de la faim : les écrivains et la nourriture »), p.33-43.

Sarlet, C., 1992. *Les écrivains d'art en Belgique 1860-1914*, Bruxelles : Labor, coll. « Un livre, une œuvre ».

Sicotte, G., 2003. « Une petite histoire du motif du repas au XIXe siècle », *Textyles*, n°23 (« Les mots de la faim : les écrivains et la nourriture »), p. 10-19.

Notes

1. Et pourtant, les choses ont déjà changé : Lemonnier (1991 [1908] : 14-15) dit, parlant de l'agressivité à l'encontre de Wappers en 1830 : « Tant d'acharnement se conçoit difficilement aujourd'hui ».

2. Une de ses nombreuses contradictions : il désapprouve le travail de Courbet dans son *Salon de Bruxelles* (1866), avant de lui consacrer une monographie élogieuse : *Gustave Courbet et son œuvre* (1878).

3. On voit ici une autre contradiction : en 1906, il parlera positivement de Khnopff, mais en insistant sur son travail de la lumière (Lemonnier, 1991 [1906] : 193). Ce rejet du symbolisme est amusant car son écriture connaît des tendances vers une écriture décadente, voire symboliste. Pensons au personnage de Simone dans *La Fin des Bourgeois*, ou au fantastique morbide de *Le Mort*, qui n'est pas étranger à certaines toiles symbolistes.

4. Au *Salon des XX*, alors qu'Ensor reçoit beaucoup d'éloges, les promoteurs Octave Maus et Edmond Picard se détournent de son œuvre pour saluer le néo-impressionnisme français. Piqué au vif, Ensor peint cette toile où les dangereux cuisiniers sont Picard et Maus, occupés à préparer une drôle de cuisine : ils accommodent différents artistes des XX, dont Ensor. Au 2^{ème} plan, les convives attendent leurs plats : ce sont les critiques, dont Lemonnier, Verhaeren, qui vomit, et Théo Hannon qui, pris de diarrhée, court aux toilettes et reçoit le contenu d'un pot de chambre... (Brogniez, 2003). C'est un peu injuste pour Lemonnier qui défendra, toute sa vie durant, la peinture belge contemporaine.

5. Cet appel aux grands peintres flamands est assez large et s'élargira encore avec le temps : en 1906, Lemonnier (1991 [1906]) mentionne Breughel, Rubens, Jordaens, mais aussi Rembrandt, Vermeer, et encore Dürer, Holbein, Cranach, etc. Pour Aron (1990), Lemonnier reprend la confusion que font les critiques parisiens.

6. C. Sarlet s'attarde sur ce point dans sa « lecture » (Lemonnier, 1991 [1906] : 245), s'appuyant sur Cl. Lévy-Strauss (*Race et histoire*, 1975). Si l'idée de race, tellement présente chez Lemonnier, choque aujourd'hui, au XIX^e siècle, distinguer chez un peuple (une contrée, une ville) « un ensemble de traits qui caractérisent le type physique le plus fréquent et des habitudes de vie, des manières de manger, de parler et de marcher » est un exercice banal. Dans une société sortie de l'Ancien Régime, qui a laissé tomber les Etats, tous les hommes se valent... On les regroupe alors autrement, autour du concept de race.

7. Comme beaucoup d'auteurs réalistes et naturalistes, Lemonnier devra répondre de ses écrits plusieurs fois devant une cour de justice. Il aura aussi des problèmes de reconnaissance par l'Institution : le Banquet de 1883, où il est sacré « Maréchal des Lettres belges » par la génération de *La Jeune Belgique*, répond à la non-attribution du prix Quinquennal, ce qui le rapproche du Salon des Refusés français qui sacre Manet en 1863, en marge des salons officiels qui le dédaignent.

8. Lemonnier était un peintre du dimanche, pratiquant le plein-airisme, le paysage, etc. Il a participé, en 1908, à l'exposition *Les violons d'Ingres*, où les écrivains (Grégoire Leroy, Charles Van Lerberghe, Maurice Des Ombiaux, Fernand Séverin, Max Elskamp) prenaient la place des peintres, et où les vrais peintres (Fernand Khnopff, James Ensor) jouaient, parfois de façon corrosive, le rôle de critique.

9. Sauf dans *Les deux consciences*, et dans la nouvelle du recueil *Histoires de gras et de maigres* intitulée « Un bon tour » ou « Ce qui arriva à Jacob Huméris après avoir acheté la gravure des Gras et des Maigres de Pierre Breughel » (sous-titre éloquent ajouté lors de la parution du texte, en 1872, dans *L'art libre*) (P. Roy, 2003).

Pays d'illusion et jardins
de Charles-Joseph de Ligne*



Remigiusz Forycki

Université de Varsovie, Pologne

r.forycki@uw.edu.pl

Reçu le 19-09-2013/ Évalué le 29-12-2013/Accepté le 19-09-2014

Résumé

L'art des jardins au XVIIIe siècle apparaît comme l'un des aboutissements de la civilisation occidentale. Les jardins se définissent comme un ensemble plastique, un tableau exécuté à l'aide de véritables objets, au lieu de formes et de couleurs.

Parler de jardin, c'était donc parler de littérature, de musique, de peinture, d'architecture. Les jardins, pour le Prince, sont les visages des nations. Ils sont aussi le miroir de leur propriétaire ; à la vérité son « Coup d'œil sur Belœil » est un autoportrait en forme de jardin. Le Prince de Ligne va assurer la symétrie de l'ensemble de son beau récit, en concevant, en miroir d'un egotiste, l'introduction et la conclusion de l'ouvrage. Pour le reste, il pratique la correspondance mariée à la synthèse des arts. Ainsi, avec son art du jardin, il est passé, dans les lettres et dans les arts, maître de la synthèse.

Mots-clés: Le Prince de Ligne, l'art des jardins, Belœil, l'autoportrait, la synthèse des arts

Lands of illusion and gardens of Charles-Joseph de Ligne

Abstract

The art of XVIII century gardens emerges as one of the outcomes of western civilization. The gardens are defined as being a complete work of art, a painting that is created using real objects instead of shapes and colors. Therefore speaking about gardens is as if one is speaking about literature, music, painting and architecture. For the Prince, the gardens are the faces of the nations. They are also the mirror of their owner; in reality his "Coup d'œil sur Belœil" is a self-portrait in the form of a garden. The Prince de Ligne ensures the symmetry of the story of his wonderful narrative, by designing, in the mirror of an egotist, the introduction and conclusion of the piece. As for the rest, he practices a joint correspondence of synthesis of the arts. Hence through his garden creations in his letters and in his arts, he becomes the master of synthesis

Keywords: Le Prince de Ligne, art of the gardens, Belœil, self-portrait, the synthesis of arts

* Titre de la communication de l'auteur aux *Journées d'études belges, Correspondances ou synthèse des arts ? Littérature et arts plastiques en Belgique francophone* (2012), Université Pédagogique de Cracovie, repris à l'identique pour cet article (Note de l'éditeur).

Parler de jardin au XVIII^e siècle, c'était déjà parler de littérature, de musique, de peinture, d'architecture, c'était concevoir un monde de représentation du monde particulier auquel participaient ces différents arts. De l'essor des sciences de la nature, du prestige de Réaumur, de Linné ou de Buffon, la dogmatique littéraire semble avoir retenu et cataloguer en genres et sous-genres la littérature sentimentale et champêtre. De là, le pullulement de dissertations sur toutes les variations du « genre arcadien » : idylle, églogue, bergerie, pastorale, bucolique, jardin gothique, jardin anglais, jardin paysager, jardin géométrique ou, pour finir, jardin tout court. Lorsque, en 1781 (l'année même de la publication de *Coup d'œil sur Belœil*), le roi de Pologne demande à son bibliothécaire Marc Reverdil de lui procurer « tout ce qu'il pourra trouver » en fait d'ouvrages de « type arcadien », celui-ci lui propose pêle-mêle : « *Théagène et Chariclée, Daphnis et Chloë, le Pastor Fido, l'Astrée, le Cyrus et la Clélie, Clarisse et Paméla, Sagrais, Fontenelle et, naturellement, les Gessners Schriften* » (Fabre, 1952 : 379).

Le jardin est pour l'homme des Lumières un recours esthétique qui nourrira son existence et son goût littéraire, un guide spirituel qui le ramènera à l'ordre des choses et au bonheur. Ainsi, l'art des jardins apparaît comme l'un des aboutissements de la civilisation occidentale, le terme d'une longue évolution de la sensibilité et de l'esprit :

« Par le mot jardin, on n'entend pas seulement comme autrefois les lieux destinés à la culture des plantes nourricières, mais tout l'ensemble d'un terrain qui dépend des châteaux ou des maisons de campagne considérables et qui rend leur habitation agréable, intéressante et même délicieuse lorsque le génie et le goût en ont lié toutes les parties pour produire de grands tableaux » (Lezay-Marnézia, 1785 : 19).

Après les sinistres châteaux du Moyen Âge et la composition baroque des jardins anglais, l'Elysée de *La Nouvelle Héloïse* devient le type même du jardin idéal restituant la vie innocente et vertueuse de la campagne. Désormais, les jardins se définissent relativement à l'art et à la nature. Ils se présentent comme un ensemble plastique, un tableau exécuté à l'aide de véritables objets, au lieu de formes et de couleurs. Mais alors qu'une peinture est isolée du monde extérieur par son cadre, le tableau naturel qu'est un jardin demeure lié à l'ensemble d'un paysage.

Or, il se fait que beaucoup n'aiment, ne tolèrent que la nature brute et haïssent les jardins comme une invention frelatée de l'art. C'est Voltaire qui a comparé « les beautés irrégulières » et « les monstres brillants » de Shakespeare à un arbre touffu et sauvage :

« Le génie poétique des Anglais ressemble jusqu'à présent à un arbre touffu planté par la nature, jetant au hasard mille rameaux et croissant inégalement et avec force ; il meurt si vous voulez forcer sa nature et le tailler en arbre des jardins de Marly » (Voltaire, 1961 : 84).

Cette comparaison a eu une extraordinaire fortune et elle est devenue le lieu commun de la critique européenne. Goethe lui-même, se trouvant en 1772 devant la cathédrale de Strasbourg, la voit monter comme un sublime arbre aux mille branches, aux millions de rameaux et feuilles nombreuses comme le sable de la mer répandant la gloire du Seigneur, son créateur. Trente ans plus tard, Chateaubriand, dans son *Génie du Christianisme* compare l'architecture gothique à la forêt - sa vision des arbres séculaires évoque la France des druides : ce sont les forêts des Gaules qui « ont passé dans les temples de nos pères, et nos bois de chênes ont ainsi maintenu leur origine sacrée » (Chateaubriand, 1978 : 802). Il ne s'agit pas ici d'une description poétique, mais de la définition d'un ordre architectural déterminé par sa genèse historique correspondant à un état de pensée et à l'attitude d'une époque. On trouve aussi la comparaison de la forêt avec la cathédrale dans la doctrine poétique de Baudelaire :

« La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers » (Baudelaire, 1975 : 11).

On y voit, en effet, étroitement associés la nature, le temple, la forêt et ses piliers vivants, les labyrinthes des mystères du *Génie du Christianisme*. « Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales » reprend Baudelaire dans *Obsession* en inversant Chateaubriand. Baudelaire a donné au mot correspondance(s) un sens personnel. Le poète en use selon son privilège : tout est matière à poésie ; la poésie est irréductible à l'histoire des idées. Le poète n'adhère pas à une doctrine. Les aspects esthétiques lui sont d'une autre importance que l'aspect mystique. Dans son fameux sonnet Baudelaire emploie le mot correspondances dans un sens indéfini et lui ôte une valeur transcendante. Pour lui, c'est « l'imagination qui est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle » (Baudelaire, 1976 : 585 et 623-628). Il est intéressant de voir combien cette attitude est proche du Prince de Ligne¹ qui déclare : « L'imagination, charmante palette de notre esprit, doit y présenter le clavecin imaginaire des couleurs du père Castel » (Ligne de, C, 2003 : 45). Expliquons - Louis-Bertrand Castel, jésuite, mathématicien et physicien français a décrit une machine (le clavecin oculaire) au moyen de laquelle il prétendait, en variant les couleurs, affecter l'organe de la vue, comme le clavecin ordinaire affecte celui de l'ouïe par la variété des sons². Avec ce type de recherches l'intérêt du Prince se situe plutôt du côté des synesthésies. Ses jardins sont destinés à faire jouir tous les sens à la fois, ils réalisent le prodige d'éveiller une foule d'idées et d'émotions, suscitant des transports, des longueurs, des ferveurs religieuses, de déchirants et de suaves souvenirs, etc.

L'architecture sylvestre représente le monde des ancêtres non corrompu encore par la civilisation. Le Prince de Ligne s'inscrit parfaitement bien dans cette tradition. Avant

d'être écrivain, il est surtout le membre le plus célèbre d'une famille parmi les plus éminentes de l'aristocratie européenne. Né à Bruxelles dans une illustissime famille de la noblesse du pays, il sera non seulement Prince de Ligne et du Saint-Empire, baron de Belœil, souverain de Fagnolles, seigneur de Baudour (toutes localités de l'actuel Hainaut belge), mais aussi Grand d'Espagne et chevalier de la Toison d'Or. Évoquer Belœil et Baudour, c'est rappeler une terre que les Lignes possédaient depuis toujours : « Belœil est un vieux nom, un vieux village, appelé de même par mes vieux pères ». Même antiquité pour la résidence de Baudour, appelée « jadis Bois d'ours, parce qu'il y en avait beaucoup ». D'où un premier réseau d'allusions qui tend à inscrire l'arbre généalogique dans un temps immémorial : les hêtres prodigieux qui y sont depuis le déluge, sont autant de monuments qui attestent l'ancienneté de lieux qui ont vu passer - du moins Ligne le croit-il - Jules César. « J'aime l'air jardin aux forêts, et l'air forêts aux jardins, et c'est comme cela que je compte travailler » (Ligne de, C, 2003 : 131).

Comme dans ses *Mélanges militaires, littéraires et sentimentales* qu'il publiera à Dresde, chez les éditeurs Walher, entre 1795 et 1811 (le tout finira par former la masse compacte des trente-quatre petits volumes), Ligne travaille selon trois modes principaux et ses jardins seront à la fois militaires, littéraires et sentimentales. *Militaires* - une grande partie de son œuvre, la moins connue aujourd'hui et la moins accessible, concerne la stratégie, la logistique, l'entraînement et même la psychologie du guerrier. Il sait ce qu'est la peur, et comment la surmonter. A quinze ans déjà, il écrivait un *Discours sur la profession des armes*. Soixante ans plus tard, il sera fasciné par le génie militaire et par la personnalité de Napoléon.

Mais, ce qui nous intéresse ici le plus, c'est l'aspect littéraire. *Littéraire*, ses jardins le sont en effet, et sur des modes très variés. Tantôt l'allusion est implicite, comme dans le cas de la caverne de l'Envie qui sera « telle qu'elle est décrite par Ovide » (Ligne de, C, 2003 : 23). Tantôt, au contraire, la référence est explicite : dans le jardin philosophique, le promeneur découvre les bustes de Molière, de La Fontaine, de Voltaire, de Montesquieu et de Rousseau qui, à divers titres, sont autant de modèles dont Ligne se réclame. *Littéraires* encore, les jardins le sont par les citations qui y sont multipliées : « je suis fou des inscriptions. C'est dans l'épaisseur et le calme des bois les plus vieux, qu'elles font le plus d'effet ». A l'instar de Montaigne qui fait peindre dans sa bibliothèque une inscription à la mémoire de l'ami perdu, Ligne fait graver sur les écorces des maximes qui, se succédant au gré de la promenade, tantôt se confortent, tantôt se contredisent.

Le jardin se fait livre, objet de méditation ; il peut encore devenir hiéroglyphe ou énigme. Le Prince s'y abandonne en effet à sa propension pour les jeux de mots. Enfin, et surtout, il traite le jardin comme une scène et ses descriptions secourent le plus souvent au vocabulaire de la scénographie : « Toutes les montagnes du vallon servent de coulisse, la maison de campagne de l'évêque, de fonds ; le Garlaban de perspective, et le tapis de verdure, de théâtre » (Ligne de, C, 2003 : 80).

Dans le jardin de Ligne tout vit, tout agit, tout se correspond (*les parfums, les couleurs et les sons se répondent*) :

« Je répondrai aux critiques qui trouveront trop de choses dans si peu d'espace, que le temps peut-être leur paraît court, parce qu'on s'est occupé à les intéresser, et qu'à commencer depuis le temple de Diane, l'île, le bois sacré, sans compter les trente arpents du jardin champêtre, ou parc, ou métairie anglaise, ainsi qu'on voudra l'appeler, il y en a plus de 25 au moins destinés à toutes ces petites recherches, de richesses d'ornements, de compositions, de métaphore, d'histoires, de poésie, de peinture et de métaphysique » (Ligne de, C, 2003 : 27).

L'une des idées maîtresses du Prince était le mouvement libre, la correspondance, l'analogie universelle, la pénétration mutuelle des arts. Voici ce qu'il écrit à ce propos dans le *Coup d'œil sur Belœil* :

« Il me semble que le temps est enfin arrivé, où tous les arts qui n'étaient autrefois que d'agrément, vont étendre les lumières, relever notre existence. Je prévois que les jardins y contribueront depuis une extrémité du Pôle jusqu'à l'autre. Je vois la peinture, la poésie et la sculpture marcher à leur suite, guidées par la philosophie » (Ligne de, C, 2003 : 87).

A la question posée par le sujet de notre colloque : *Correspondance ou synthèse des arts ?* - Ligne répondrait sans hésiter - et l'une et l'autre.

Militaire, littéraire, Belœil sera aussi *sentimentaire*, avec le jardin d'Hélène que le Prince conçoit à l'image de sa belle-fille Hélène Massalska. Or, la belle Hélène ne voulait point quitter Paris pour Bruxelles. C'est seulement grâce à la description de Belœil, présenté comme une demeure presque royale et grâce au don de quelques fruits et de fleurs du fameux jardin, que la princesse s'était montrée disposée à accepter le projet de contrat et à reconnaître son futur mari. C'est dans le magnifique château de Belœil, résidence d'été des Princes de Ligne, que les jeunes époux sont venus d'abord s'installer (c'est ici que le Prince de Ligne recevait le prince de Condé, le roi de Suède, le comte d'Artois, le prince Henri de Prusse, futur tsar Paul Ier, etc.). La belle Polonaise a été éblouie des splendeurs de son nouveau séjour. Une fête galante à la Watteau avait été préparée pour sa réception. Le parc était peuplé de villageois en costumes de bergers et de bergères. Sur la pelouse les dragons du Prince chantaient et

buvaient gaiement attablés. Dans un bosquet on voyait un théâtre de marionnettes ; dans un autre des danseuses de corde. Un bal champêtre était donné dans une salle de verdure. Un chansonnier lançait un joyeux couplet, composé par le Prince, en honneur des mariés. Enfin sur le théâtre du château on jouait des proverbes improvisés. Quand on sortait du théâtre pour rentrer dans le parc on admirait une illumination féerique : « C'était non pas la nuit, s'extasiait la petite Hélène, mais un jour d'argent » (Perey, 1888 : 251).

Quant à l'île de Flore ou le bain de Flore, elle est à la fois dédiée à sa fille Flore et la marraine de celle-ci, Flore d'Arenberg, duchesse d'Ursel que Ligne avait aimée d'un amour absolu. « Il y a ici, écrit-il, un bain à la russe : ce sont plusieurs escaliers de marbre, où l'on ne se baigne que ce que l'on veut. Il y a une espèce de tente à la turque, de dôme et des rideaux, qui retroussés et drapés avec grâce, peuvent garantir les baigneuses de la curiosité des galantins indiscrets » (Ligne de, C, 2003 : 30).

Partout dans le *Coup d'œil sur Belœil* se faufile l'auteur. Comment pourrait-il en être autrement ? Ligne a conçu Baudour (à l'époque l'un des plus remarquables jardins anglo-chinois du continent) et complété Belœil à son image : leur description ne pouvait manquer de le ramener sur le chemin de l'autoportrait. En réalité, le *Coup d'œil* est un autoportrait en forme de jardin. Ce texte sera bien une description des Belœil, de Baudour et de tant d'autres, mais ces descriptions son en fait des évocations d'une réalité toute intérieure :

« Tantôt, c'est une description de mes jardins, de mes maisons de campagne et de chasse ; tantôt, c'est un mémoire raisonné sur les jardins de différentes nations ; quelquefois, c'est de l'exactitude, d'autrefois c'est du roman, puis de la pastorale. Puis c'est de l'imagination, je me laisse emporter par le sujet. La Fable me transporte, le jardinier s'oublie » (Ligne de, C, 2003 :).

Lorsqu'il parle d'un jardin, Ligne le peint certes, mais brièvement. L'objet véritable n'est pas tant le jardin, par exemple, de Potemkine ou celui de l'évêque de Wilna Massalski, mais la manière dont il les ressent pour, ensuite, les réinventer et les recomposer à sa guise. Voici ce qu'il écrit à propos du jardin de Werki, propriété de l'évêque Massalski - le grand-père de la belle Hélène :

« Werki est un heureux enfant de la nature. Quatre ou cinq cascades, trois îles, des fabriques, des châteaux, un moulin, un port, une ruine, deux couvents à belles façades faisant effet, des rampes naturelles, le temple de l'Union, qui doit se faire sur des pilotis et une espèce de pont au confluent de trois jolis ruisseaux, un obélisque, une cabane de pêcheurs, une d'ouvriers, des ponts ornés, d'autres sauvages, assurent l'agrément de ce magnifique séjour. Je conseille et je dirige tout cela » (Ligne de, C, 2003 : 129) .

Les jardins, pour le Prince, sont les visages des nations. Ils sont aussi le miroir de leur propriétaire ; incontestablement les parcs de Belœil et de Werki étaient le miroir du Prince de Ligne en quête d'un genre littéraire, conciliant évocation perpétuelle du « je » et du « moi », avec une forme qui en voile l'indécence. Ce genre et cette forme c'est, dans la tradition française depuis Montaigne, l'autoportrait.

Ligne a mis en garde à plusieurs reprises ceux, qui cherchaient dans son *Coup d'œil sur Belœil*, les uns un traité de jardinage, les autres un récit de voyage. Dans la partie intitulée *Coup d'œil sur les jardins des autres* il déclare : « Je ne veux point faire de relation de mes voyages » (Ligne de, C, 2003 : 61). Certes, l'abondance des descriptions, ainsi que la quantité de jardins évoqués à travers l'Europe paraît relever des genres dûment répertoriés du traité, du guide ou de l'encyclopédie, mais cette dimension documentaire, si riche soit-elle, n'est pas celle qui prédomine. En réalité, le *Coup d'œil* est un autoportrait en forme de jardin. Le jardin imaginaire qu'il dessine est bien plus parfait que le jardin réel. A jamais inaccompli, son jardin féerique - véritable machine à rêver - pourra seul refléter les aspirations les plus hautes ou les plus intimes. Comme plus tard Chateaubriand, Ligne nous montre son âme comme un paysage choisi. Dimension onirique et cadre idyllique inscrivent le *Coup d'œil* dans le sillage des utopies paradisiaques.

Depuis la Perse ancienne et Babylone, le jardin est constamment associé au Paradis. Restitué dans la libération de feuillages, de la terre et des eaux, le Paradis préside maintenant au développement des jardins paysagers, comme une glorification de la Nature auparavant dénaturée par l'artifice. Rousseau évoque dans sa *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), le mythe ressuscité de l'affranchissement. En bon ami et élève de Jean-Jacques, Ligne écrit : « Tous les hommes sont frères, rendons à l'humanité le tribut qui lui est dû [...] soulageons la misère » (Ligne de, C, 2003 : 122). Humanité, liberté, fraternité autant de concepts rapprochés déjà par Fénelon, mais qui peuvent surprendre sous la plume du Prince... Belœil, telle l'île de Cythère, est un jardin paradisiaque avec des tours, des murs, des scènes entières, des chasses, des chars et des bateaux taillés dans la végétation, mais aussi le refuge de la liberté.

Ce phantasme imaginaire du jardin aux dimensions utopiques fait que Ligne n'a rien compris de la réalité légendaire des villages de son ami Potemkine. L'histoire des décors peints sur carton qui, pendant le voyage de Crimée (Ligne était l'hôte privilégié de Catherine II) aurait été chargés, sur le passage de l'impératrice, de représenter les villages absents. Le Prince est du nombre de ceux qui n'y croient pas : « On a répandu le conte ridicule, note-t-il déjà à l'époque du voyage, qu'on faisait transporter sur notre route des villages de carton de cent lieues à la ronde, de la cavalerie sans chevaux, etc. » (Lettres..., 1886 : 58). Il observe pourtant que, n'allant jamais à pieds, Catherine-le-Grand (c'est ainsi qu'il l'appelait) ne pouvait voir que ce qu'on voulait

lui montrer et s'imaginait fréquemment qu'une ville était bâtie et habitée, alors que cette ville, je cite le Prince lui-même : « n'avait pas de rues, les rues pas de maisons et les maisons pas de tois, portes ou de fenêtres » (Lettres..., 1886 : 59). A en croire Michel Beaujour : « Le propre des lieux de l'autoportrait est d'être aussi *retiré* que ceux de l'utopie, coupés de tout référent *réel* ou accessible. L'utopie et l'autoportrait se construisent autour d'une structure absente : lieux évanouis, harmonies défaites : que ce soit la stabilité d'une *assiette* qui fait toujours défaut à Montaigne depuis que l'Autre-Même qui détenait pour lui son image est mort (La Boétie) ; ou bien la Cité - qui doit être morte comme Venise pour Vuillemin et Roudaut, Paris pour Baudelaire, Rome emblématique de Du Bellay dans les *Regrets*, l'île-paradis de Saint-Pierre dans la cinquième *Rêverie* de Rousseau » (Beaujour, 1980 : 22-23) ou encore *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach.

Le propre des lieux de l'autoportrait est d'être aussi *retiré* que ceux de l'Utopie paradisiaque, coupés de tout référent *réel* ou accessible. Le seul lieu réel auquel se réfèrent l'Utopie et l'autoportrait, c'est le texte, le livre, le livre-jardin dans sa matérialité, et le langage : le livre est leur seul corps et leur tombeau.

Ligne pouvait passer à bon droit pour l'un des hortomanes les plus remarquables de son temps, mais il était hors de question pour lui de se livrer à la rédaction d'un traité en bonne et due forme. Selon lui l'écrivain, comme le jardinier ou l'architecte, doit commencer par se fixer un dessein général : « Toutes ces parties, écrit-il, séparées, auraient beaucoup d'agrément, mais on en a su faire un tout avant de tracer les grandes lignes, tant il est vrai que rien n'est comparable à l'esprit de composition dans un tableau ». Ensuite seulement, il pourra passer aux ornements qui donneront vie et saveurs :

« Les grandes masses de grand peintre ainsi placées, et la maison placée sur une pelouse où de grandes ouvertures réunissent, par des gradations de perspective, tous les points intéressants, c'est au philosophe et au peintre en miniature à faire le reste [...] Je crois que c'est ainsi qu'il faut travailler » (Ligne de, C, 2003 : 86).

Ligne va assurer la symétrie de l'ensemble en concevant en miroir l'introduction et la conclusion de l'ouvrage. Pour le reste, il pratique la correspondance mariée à la synthèse des arts. De l'esthétique française, le Prince aime le sens du dessein, les grandes perspectives et les formes symétriques. De l'esthétique anglaise, il apprécie la liberté, la variété, la volupté qu'incarne la douceur des gazons. En jardins, comme en littérature, Ligne est partisan des « goûts réunis » : « ce beau lieu, dit-il, n'est ni anglais, ni français ; il est lui, et il est moyennant cela mieux qu'un autre » et il ajoute en guise de conclusion :

« Je meurs de peur de ne m'être pas assez expliqué sur les grands projets et sur les petites exécutions. Je veux que l'on serve Baal et le dieu d'Israël ; que l'on soit

Français pour le beau ; Anglais pour le joli, Hollandais pour la propreté, Chinois pour la singularité, Italien pour la vue, et qu'on prenne tout cela dans le vrai, puisque le vrai seul est aimable (Ligne de, C, 2003 :119).

Le Prince de Ligne déclarait avec une légitime fierté : « J'ai six ou sept patries : Empire, Flandres, France, Autriche, Pologne, Russie et presque Hongrie (car on est obligé d'y donner l'indigénat à ceux qui font la guerre aux Turcs) ». Il est naturel qu'avec une telle identité il est devenu, dans les lettres et les arts, l'homme de la synthèse.

Bibliographie

Baudelaire, Ch., 1975. « Correspondances » in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade (t. I).

Baudelaire, Ch. 1976. « Exposition universelle (1855) » et « Salon de 1859 » in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade (t. II).

Beaujour, M. 1980. *Miroirs d'encre*, Paris : Seuil.

Chateaubriand, F.-R. 1978. *Génie du Christianisme*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Fabre, J. 1952. *Stanislas-Auguste Poniatowski et l'Europe des Lumières*, Paris : Les Belles Lettres.

Lezay-Marnézia, C.-F.-A. 1785. *Le bonheur dans les campagnes*, Neufchâtel-Paris : Prault.

Ligne de, J.-Ch. 2003. *Coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe*, Bruxelles : Labor.

Ligne de, J.-Ch. 1795-1811. *Mélanges militaires, littéraires et sentimentaux*, Dresde-Vienne : Walther (34 vol.).

Ligne de, J.-Ch. 1886. *Lettres du Prince de Ligne à la Marquise de Coigny pendant l'année 1787*, Paris : Librairie des Bibliophiles.

Perey, L. 1888. *Histoire d'une grande dame au XVIIIe siècle. La Princesse Hélène de Ligne*, Paris : Calmann Lévy.

Voltaire, 1961. « Lettres philosophiques » in *Mélanges*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Notes

1. « Ivresse continuelle, avoue-t-il, où l'imagination, cette belle partie de nous-mêmes, nous tenait toujours exaltés ! » - cf. Ch.-J. de Ligne, *Coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe*, Bruxelles 2003, p. 92 (désormais : Ligne de, C, 2003).

2. Ligne est loin d'être un métaphysicien ou un théologien. Il avance même une idée révolutionnaire : « ... en détruisant les cloîtres, on détruira du même coup, les préjugés en religion et en jardins » (Ligne de, C, 2003: 108). Après la Révolution française il amende et émonde son texte (sans pour autant devenir une « girouette ») : « Respectons ceux-là (les moines) mais détruisons ceux-ci (les cloîtres) » - concluait-il.

Littérature peinte ou peinture décrite ? Contes de Thomas Owen*



Aleksandra Komandera

Université de Silésie, Pologne
aleksandra.komandera@us.edu.pl

Reçu le 13-04-2013/ Évalué le 06-01-2014 / Accepté le 19-09-2014

Résumé

D'une rencontre insolite de l'écrivain Thomas Owen avec le peintre Gaston Bogaert naissent deux recueils de contes, *Les Maisons suspectes* et *Les Chambres secrètes*, aussi étranges et déroutants que leurs modèles picturaux. En dépit des techniques et moyens d'expression différents, les deux artistes font preuve des affinités des arts, ici, de la littérature et de la peinture. Cette parenté des créations artistiques est possible car l'œuvre de Bogaert et celle d'Owen restent sous le signe de la même catégorie esthétique - le fantastique - ce qui est examiné, dans cette étude, à travers le cadre, les manifestations du phénomène surnaturel et les émotions que les toiles et les récits éveillent.

Mots-clés : correspondance des arts, peinture, conte, fantastique, Bogaert, Owen

Painted literature or described painting? Novels of Thomas Owen

Abstract

The uncanny meeting between the writer Thomas Owen and the painter Gaston Bogaert reveals the origin of two collections of tales *Les Maisons suspectes* and *Les Chambres secretes*. These short stories are as unusual and confusing as their pictorial models by Bogaert. Despite the fact the two artists use different methods and means of expression they confirm the painting-literature analogy. These affinities between arts are possible because Bogaert's and Owen's works follow rules of the fantastique, what is studied, in this paper, through such aspects as space, emergence of supernatural incident and emotions generated both by paintings and tales.

Keywords: correspondence between arts, painting, tale, fantastique, Bogaert, Owen

Depuis les premières analogies établies entre la poésie et la peinture par Simonide de Céos et Horace, la réflexion sur la correspondance des arts ne cesse d'inspirer de passionnants débats et d'intéressantes études¹¹. En dépit des matières et des moyens d'expression différents dont se servent la littérature et la peinture, nous voulons

*Titre de la communication de l'auteur aux Journées d'études belges, *Correspondances ou synthèse des arts ? Littérature et arts plastiques en Belgique francophone* (2012), Université Pédagogique de Cracovie (Note de l'éditeur).

juxtaposer dans la présente analyse les contes de Thomas Owen (1910-2002) aux tableaux de Gaston Bogaert (1918-2008) afin de saisir les liens étroits qui se nouent entre ces œuvres. Notre objectif est de montrer que les deux créations, littéraire et picturale, s'inscrivent dans la catégorie du fantastique, qui se manifeste à travers des éléments, tels que le cadre, le phénomène surnaturel ou les réactions éveillées.

Force est de constater qu'en premier lieu la parenté entre les textes et les peintures résulte de l'origine de ces premiers. Réunis dans deux recueils *Les Maisons suspectes* (1978) et *Les Chambres secrètes* (1983), les textes de Thomas Owen ont été inspirés par les tableaux de Bogaert. Dans le péri-texte des *Maisons suspectes*, nous lisons : « Ce livre est une merveilleuse confluence d'inspirations : celle d'un conteur et celle d'un peintre. Depuis longtemps, Bogaert retrouvait dans les récits de Thomas Owen le parfum mélancolique et secret qui émanait de ses propres tableaux. Owen, devant les toiles de Bogaert, se sentait souvent au bord d'abîmes pareils à ceux qui s'ouvraient sous ses pas le long de ses propres récits... Les deux rêveurs ont pactisé » (Owen, 1978 : 75). En tant qu'observateur attentif et sensible, Owen exploite les moindres détails des tableaux de Bogaert : bâtiments ou chambres, végétation, figures humaines ou animales ou encore objets, couleurs, jeu avec la lumière. Il s'en sert pour présenter, à l'aide de la parole, un univers conforme à celui des toiles, dont la représentation reste pourtant loin de la simple pratique de l'*ekphrasis*. Partant des images de Bogaert, Owen invente des histoires originales et insolites, qui, tout en harmonisant avec l'étrangeté des tableaux, nous offrent un jeu du visible et de l'invisible singulier.

Le monde fictif proposé par les deux artistes peut être qualifié de fantastique parce qu'il correspond à cette catégorie à travers la réalisation de ses poncifs. Premièrement, le fantastique s'installe chez Bogaert et Owen à travers le cadre constitué de lieux extrêmement codifiés, comme, par exemple, le château, « l'un des lieux emblématiques de la littérature fantastique » (Millet, Labbé, 2005 : 216). Ce lieu propice à l'émergence du surnaturel, de préférence anxiogène, apparaît dans le tableau qui a inspiré à Owen le conte intitulé « La chambre d'Escobar ». Dans une tonalité chaude, où dominent les couleurs rouge, orange et jaune, Bogaert situe au milieu d'une pièce sans fenêtres un grand lit à colonnes mais sans « toit ». L'étrangeté du cadre tient aux détails insolites qu'on perçoit simultanément : la tête de lit en fer forgé couronnée d'un masque ressemblant à un visage masculin sinistre, quelques briques d'une taille inégale qui saillent, ici et là, du mur derrière le lit et jettent des ombres noircies. C'est aussi l'austérité du décor de la chambre qui peut troubler : à l'exception d'un chapelet suspendu au-dessus du chevet de lit, d'un miroir à un reflet flou, d'un chandelier et d'un morceau de tissu, il n'a pas d'autres objets. Enfin, le regard revient sur le lit et se concentre sur l'unique tache blanche du tableau - les draps. Ce point central attire l'attention du spectateur car le lit est défait, comme si quelque chose de violent y a

eu lieu. Nous retrouvons la même étrangeté de l'espace et la tension menaçante dans le conte de Thomas Owen. L'auteur invente l'histoire d'un certain Richard Quintyn, nouveau propriétaire du château, pris d'étranges malaises dans la chambre au lit à colonnes : « Il s'y croyait mystérieusement menacé, comme si usurpant les droit d'un ancien occupant, il sentait converger vers lui les pensées hostiles de celui-ci » (Owen, 1983 : 14). Nous voyons ici l'emprunt direct à l'un des thèmes fantastiques distingués par Roger Caillois, celui de « la 'chose' indéfinissable et invisible, mais qui pèse, qui est présente » (Caillois, 1975 : 29). Conformément à la poétique du fantastique, la chambre du château accueille un phénomène surnaturel anxiogène, qui entraîne un drame. Gilbert Millet et Denis Labbé mettent en relief le côté inquiétant de ce type de bâtisse : « Les murs de pierre, les sous-sols humides, les tours menaçantes, les présences anciennes sont autant de lien avec la terre, la nuit et la mort » (Millet, Labbé, 2005 : 217). En effet, dans le conte « La chambre d'Escobar », des événements traumatisants adviennent : une jeune fille est violée par le fantôme de l'ancien propriétaire de la demeure. Un jour, Richard Quintyn reçoit une visite d'une rédactrice au *Journal de la Femme libérée* et de sa fille, Brigitte. Il invite l'enfant à se promener dans son domaine, mais celle-ci entre dans la chambre d'Escobar où elle est agressée par un inconnu : « Un grand homme maigre, vêtu de noir. Il avait un drôle de costume, comme les seigneurs de l'ancien temps. Il est sorti du mur, là... Il m'a pris les mains. Il me regardait avec des yeux brillants... » (Owen, 1983 : 16). Notons au passage, que la chambre présentée par Bogaert ou Owen fait songer à un autre type de cadre fantastique - le lieu clos. Valérie Tritter trouve que c'est le motif du château qui amène au cadre fantastique le thème architectural du lieu clos, ainsi que ceux du labyrinthe et des ruines (Tritter, 2001 : 55). Comme il n'y a pas d'issue dans la chambre d'Escobar, au moins dans la perspective de celui qui regarde le tableau, cette pièce paraît d'autant plus effrayante ; dans le récit, Owen enlève à Brigitte la possibilité de fuir. Bien que dans la majorité des tableaux qui aient inspiré les contes des *Chambres secrètes*, Bogaert préfère des chambres avec des portes ou fenêtres ouvertes, il est intéressant d'observer que ces sorties possibles n'atténuent aucunement le trouble car, dans le fantastique, tout endroit peut devenir le lieu où le surnaturel émerge : « Il suffit d'une simple déformation, d'une lézarde, d'une fissure pour que l'horreur pénètre de notre côté » (Millet, Labbé, 2005 : 232).

Cette observation de Millet et de Labbé s'applique parfaitement aux toiles de Bogaert qui ont inspiré l'autre recueil d'Owen *Les Maisons suspectes*. Leur espace inquiétant est formé de palais et de grandes maisons. L'étrangeté de ces bâtiments retirés est éveillée par des particularités récurrentes : ils sont abandonnés, isolés et inaccessibles, et souvent, ils manifestent des fentes ou déchirures par lesquelles un surnaturel déconcertant s'infiltrer. Les toiles de Bogaert nous montrent ce type de demeures dans deux perspectives. La première consiste à donner à voir toute la construction avec son

milieu avoisinant, par exemple, jardin, parc ou forêt. La seconde perspective, plus étroite, présente un fragment de bâtiment, mais qui occupe tout le tableau et donne l'impression que la maison se prolonge hors du cadre. Ce qui est particulier pour ces tableaux, c'est le fait que les demeures abandonnées, qu'elles soient peintes dans leur totalité ou seulement en partie, sont envahies par la végétation. Par exemple, les murs d'une grande maison qu'on contemple du côté de la cour intérieure laissent pousser dans les fissures des herbes et de petits arbustes et se lézardent à donner l'impression qu'ils tomberont en ruine sans tarder. Ici, nous retrouvons les traces du fantastique à travers le thème architectural des ruines qui « symbolisent dans l'univers fantastique la résurgence du passé dans le présent, autrement dit de la mort dans la vie, et souvent préludent à l'apparition fantomatique » (Tritter, 2001 : 55).

Quand aux demeures isolées, elles se différencient des bâtiments abandonnés parce qu'elles sont habitées, toutefois, il est parfois difficile de définir sans équivoque la nature des êtres qui y vivent. Le tableau qui a inspiré « La maison des vieilles » montre une maison qui se détache à peine d'une masse d'un vert sombre constituée d'arbres. Devant la demeure, quelques pierres énormes, à la manière des menhirs, surgissent de la pelouse. Owen présente ce cadre conformément à son modèle : « Perdu dans les verdure sombres d'un parc ancien, il [le local] faisait un peu songer à un couvent [...] Il semblait couvert de mousse et présentait sa façade principale et son auvent en forme de serre à une sorte de grande pelouse, redevenue prairie, parsemée d'énormes blocs de pierre » (Owen, 1978 : 84). L'éloignement spatial du lieu facilite la réalisation des événements inhabituels. Dépourvu de témoins, l'inhabituel engendre souvent des doutes sur son explication et assure de cette façon l'hésitation todorovienne, le moment où le fantastique se manifeste (Todorov, 1970 : 29, 46). Aux fenêtres de l'étage, nous pouvons discerner de pâles visages humains. Ces êtres cachés dans le noir sont attirés aux fenêtres par l'arrivée de deux hommes en manteaux noirs peints dans un halo jaune. Ces visiteurs se trouvent sous la verrière de l'entrée qui ressemble à une sorte de cage, qu'Owen qualifie de « piège à rats » (Owen, 1978 : 85). L'atmosphère fantastique du tableau est assurée par les couleurs sombres de la demeure et de son jardin, par les taches blêmes des visages livides et par le halo clair peint au milieu du cadre. Cette zone circulaire lumineuse rappelle une cible et les deux hommes noirs - des buts. Les visages aux fenêtres guettent les visiteurs à la manière des fantômes qui attendent le moment favorable pour se montrer. Owen développe la scène en une histoire fantastique : il s'agit d'un lieu de rencontre d'un groupe de femmes âgées passionnées par l'évocation des esprits qui, terrifiées par l'annonce d'un décès prochain dans la maison, contribuent à la mort d'un des visiteurs - un gérontologue, le docteur Dobelrau - pour empêcher le sort tragique de frapper l'une d'elles.

Les lieux inaccessibles, eux aussi, sont capables d'accueillir un phénomène irrationnel.

Le tableau qui montre une belle maison de marbre en haut d'une falaise en est un exemple adéquat. On ne voit que la partie supérieure de la maison avec trois fenêtres. Le regard perçoit aussitôt deux détails bizarres : les toiles d'araignée à la fenêtre du milieu et une femme nue qui se tient dos au spectateur derrière la fenêtre du côté droit de la façade. Pour Owen, c'est « La maison des oracles ». L'auteur invente l'histoire d'un jeune homme qui observe à la dérobée une jeune femme inconnue apparaissant nue à la fenêtre chaque matin. Le fantastique se dévoile dans le conte tout d'abord par la caractéristique inhabituelle de la femme : elle est une « apparition » (Owen, 1978 : 105), elle a un « visage grave de tragédie grecque » (Owen, 1978 : 105), grâce à son père helléniste, devenu fou, elle connaît une existence pareille à celle des divinités mythologiques. La tension monte jusqu'au point culminant quand le narrateur est invité par la femme dans sa maison : « À peine à l'intérieur, je m'avisai d'un étrange abandon, d'une vétusté insoupçonnée du dehors. Les rideaux déchirés achevaient de mourir en lambeaux sur leurs tringles ternies. Point de mobilier. Le lieu paraissait depuis fort longtemps déserté. Je poussai une porte à ma main droite et fus dans la pièce d'où la jeune femme m'avait parlé, où elle m'était apparue depuis plusieurs jours, où elle avait pris ses soins et accompli de menues tâches. Même abandon. Même absence de vie. Personne » (Owen, 1978 : 107). Nous pouvons supposer que la femme nue est un fantôme dotée d'un pouvoir séducteur (Cf. Caillois, 1975 : 30). Le narrateur, ainsi que le lecteur, reste dérouté devant cette disparition inattendue de la femme et hésite sur l'explication de sa nature.

Chez Owen, ce procédé de représenter ce qui n'est pas visible sur les tableaux coexiste avec la tendance à faire se dérouler l'histoire « de l'extérieur ». Pour illustrer nos propos, prenons un exemple du récit « La maison de la fille morte » et du tableau qui est à son origine. Une sorte de palais à un étage, couronné d'une terrasse avec quatre sculptures d'hommes de l'antiquité se trouve au centre du cadre. L'inaccessibilité à la demeure est due à un étang mystérieux qui occupe tout le premier plan. L'atmosphère du fantastique relève d'un jeu de couleurs : les fenêtres noires du palais contrastent avec le rouge, l'orange et le jaune des arbres derrière le bâtiment. Le ciel aussi, où se mélangent le marron et le violet, annonce un événement violent. L'élément le plus inquiétant du tableau, c'est la composition des couleurs de l'eau stagnante qui, dans l'angle droit du premier plan, permet de discerner une figure féminine se reflétant à la surface de l'eau, tachée à cet endroit de rouge. Devant un tel spectacle on peut hésiter entre une explication rationnelle - il s'agit d'un simple reflet du palais et du jeu de couleurs, et celle irrationnelle, selon laquelle une femme flotte au-dessous de la surface de l'étang. L'écrivain dote cette image de l'histoire d'un propriétaire qui cache un secret inavouable. L'effroi qui nuance le récit atteint son paroxysme par un procédé narratif qui dévoile la vérité dans l'*excipit* : « Tout le monde, sauf le propriétaire qui

a fui, ignore que dans ce qui fut une pelouse devant la maison - mais à présent sous eau - est enterrée une jeune fille dont le cadavre, tôt ou tard, remontera à la surface. Cela, mois, je le sais... Car, je vous le confirme, je suis le propriétaire... Mais n'en dites mot à personne, je vous en conjure... » (Owen, 1978 : 113). Ce dénouement tragique, aux traits d'un coup de théâtre, clôt le récit dans l'optique du fantastique, qui préfère des fins malheureuses. Il est intéressant de rappeler l'avis de Magdalena Wandzioch qui souligne, au contraire, la nature présumable du dénouement dans cette catégorie : « [...] dans le cas de la nouvelle fantastique la fin est prévisible dans la mesure où c'est toujours une fin tragique, une mort, un suicide, une folie [...] » (Wandzioch, 2001 : 50).

Dans cet éventail de types d'espaces fantastiques, mentionnons aussi les toiles qui nous montrent des demeures à l'allure familière, assurant l'effet de réel. Ce procédé de l'ancrage mimétique appliqué par le peintre et l'écrivain renvoie également au fantastique car celui-ci repose sur une représentation réaliste de l'univers dans le but de la renverser dans la suite : « le désordre ou la rupture qu'introduit la manifestation fantastique ne peuvent avoir lieu qu'à partir d'un espace-temps réaliste » (Mellier, 2000 : 15). Dans le cas de l'œuvre de Bogaert, la saisie du fantastique rappelle le décodage de l'œuvre picturale dont parle Roger Caillois : « [...] l'impression du fantastique se dégage d'un tableau où rien ne paraît d'abord capable de la provoquer, quand elle semble sourdre à l'insu de l'auteur et comme malgré lui, et sans que le spectateur, de son côté, puisse reconnaître ce qui cause son malaise ou son désarroi » (Caillois, 1965 : 35). Cette remarque nous invite à examiner de plus près comment l'événement irrationnel est introduit dans l'histoire peinte et écrite.

La manifestation du phénomène surnaturel est le moment déterminant du fantastique. Selon Roger Caillois, cette catégorie se décline par une rupture brutale et inquiétante de l'ordre rationnel qui structure l'univers : « Le fantastique n'est fantastique que s'il apparaît scandale inadmissible pour l'expérience ou pour la raison » (Caillois, 1965 : 30). Cette particularité du fantastique est désignée aussi comme « une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » (Castex, 1951 : 8) ou « l'irruption d'un élément surnaturel dans un monde soumis à la raison » (Vax, 1974 : 10-11). Bogaert réalise la règle de l'intrusion irrationnelle grâce aux instances de déchirure, que nous pouvons diviser en deux groupes. Le premier groupe englobe les détails des maisons ou de leur entourage, par exemple : la porte ouverte d'une maison abandonnée et envahie par la végétation, la couleur rouge, couleur de l'amour, de la passion, mais aussi de la mort, dont se teint l'eau de l'étang, le lit défait dans une chambre inoccupée dont les draps suggèrent des scènes de violence, des fragments de poupées abîmées qui parsèment la pelouse devant une maison, une vitre cassée, ou encore des pièces envahies par le sable. Le second groupe d'éléments perturbateurs est lié aux apparitions et présences. Ce sont : des vieilles aux visages pâles, une femme nue à la fenêtre

d'une maison abandonnée, des silhouettes noires d'hommes immobiles devant une maison blanche. Ce second groupe nous paraît très intéressant pour la construction de l'univers fantastique parce que les apparitions et les présences correspondent à ce que Joël Malrieu appelle le « personnage-phénomène » (Malrieu, 1992 : 81). Dans les textes de Thomas Owen, l'irruption du surnaturel est souvent liée aux personnages. Prenons, à titre d'exemple, « La chambre d'Escobar », le récit dans lequel Owen joue avec plusieurs représentations de figures fantastiques. Du statut d'un fantôme invisible du passé, présenté selon le procédé de « description par l'effet » (Cf. Ehrsam, 1985 : 51), Escobar passe au statut d'un revenant qui prend une consistance inquiétante. D'ailleurs, le fait qu'il se détache du mur est un exemple significatif de référence explicite au fantastique. À cela nous pouvons ajouter une autre particularité d'Escobar qui en fait un personnage fantastique par excellence, à savoir son comportement vampirique. Condamné à sucer le sang des vivants pour survivre, le vampire peut entretenir une relation amoureuse avec ses victimes : « [...] il est chargé d'un érotisme particulier où il est permis de voir s'accomplir une union interdite, réprouvée par la morale et la loi » (Steinmetz, 1990 : 26). Chez Owen, cette relation amoureuse condamnée prend la forme de viol d'une fillette de douze ans. En ce qui concerne le besoin de sucer le sang, cette nécessité semble aussi respectée, bien qu'elle soit modifiée, parce que la victime subit une initiation sexuelle : « Au moment où la petite détourna la tête à son approche, il [Richard Quintyn] vit qu'elle avait du sang sur les mollets » (Owen, 1983 : 17). De plus, pour Louis Vax, le don de traverser les murs est une capacité vampirique (Vax, 1974 : 26). Un autre exemple d'apparition inquiétante provient de « La chambre rose », où l'écrivain décrit une revenante qui se présente au vieil écrivain, Gabriele d'Assumpcion. C'est Luxuria, une jeune femme morte qui rôde dans les ruines de l'ancien palais avant de se dissiper : « [...] la forme eut l'air de s'étirer, de s'allonger, de prendre l'aspect d'une fumée. Elle disparut lentement dans la faille d'une dalle brisée. Presque aussitôt une petite plante naquit à cet endroit, pareille à une promesse. C'était une pousse de sanguisorbe » (Owen, 1983 : 21). Ce conte est plein de références au fantastique, à commencer par la présence fantomatique. À cela s'ajoute un indice éloquent lié à l'endroit où se passe l'action - la ruine, lieu fantastique qui reste sous le signe du passé et de la mort : « Lorsqu'une présence est attestée [dans les ruines], cela ne peut être qu'une présence surnaturelle » (Millet, Labbé, 2005 : 218). Enfin, le thème de femme-fantôme devenue fleure, rejoint ici un autre thème fantastique : celui de métamorphose, qu'elle soit animale, minérale ou végétale (Millet, Labbé, 2005 : 149-153).

Le thème de la métamorphose n'est pas loin de celui des créatures extraordinaires qui peuplent également le fantastique. Nous en retrouvons un exemple dans un tableau singulier de Bogaert. La scène a lieu dans une vaste pièce qui occupe tout le cadre de

la toile. Au premier plan, nous voyons une figure féminine présentée de dos comme si le peintre voulait attirer l'attention sur l'étrangeté de son costume : la robe violette de la femme est munie d'une construction qui représente deux grandes ailes. Toutefois, la pose de la femme sert à attirer le regard sur le spectacle qu'elle observe avec indifférence : à travers une grande fenêtre dans le mur de la pièce, on voit une sorte de rivage rocheux ou de gouffre avec un fiacre d'où tombe un corps féminin nu. L'atmosphère fantastique tient ici en un jeu de contrastes : entre le calme de la femme ailées et la violence de la chute du corps dans l'eau. Ce sont aussi les couleurs qui s'opposent. L'intérieur ascétique de la pièce et la figure de la femme-ange sont sombres, l'extérieur, par contre, possède une double tonalité : froide avec les couleurs bleue, grise et jaune dans la partie gauche du tableau, et chaude avec la prédominance du rouge et du violet dans la partie droite, là où se déroule le drame. Le récit « La chambre au bord du gouffre » inventé par Owen à partir de cette toile maintient l'ambiance inquiétante du tableau car le narrateur découvre que la femme-ange, Lady Mont Stuart Cleff, n'accuse pas d'un goût vestimentaire particulier, mais cache, en vérité, un secret effroyable : « Elle me pressa contre sa poitrine, m'embrassa la tempe, comme pour conjurer ma peine, me tint enlacé. Je lui rendis son étreinte et m'accrochai, dans son dos, à l'attache de ses ailes. Je découvris alors avec effroi qu'il ne s'agissait point là d'une armature métallique, d'une sorte de prothèse destinée à soutenir et à donner forme à une fantaisie vestimentaire, mais au contraire de muscles, d'articulations, de nerfs, de rémiges qui faisaient bel et bien partie de son corps » (Owen, 1983 : 52-53).

Le dernier élément inhérent à la catégorie de fantastique renvoie aux sentiments de désarroi, d'inquiétude ou d'effroi qui caractérisent l'œuvre de Bogaert et celle d'Owen. Depuis, les travaux sur le fantastique de Roger Caillois ou de Pierre-George Castex, l'apparition du surnaturel est associée à la peur. Selon Castex, le fantastique « est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs » (Castex, 1951 : 8). Magdalena Wandzioch souligne l'inhérence de cet élément à la poétique du fantastique : « Que le fantastique soit lié à la représentation ou à la narration, c'est toujours l'angoisse qui s'avère être son ressort essentiel » (Wandzioch, 2008 : 96). Bogaert crée des scènes d'attente d'un drame moyennant des images singulières, rendues déconcertantes par de menus indices. Rappelons ici les visages livides des femmes âgées, les poupées mutilées, ou encore cette impassibilité de l'observatrice devant un meurtre. Ajoutons à cela des bêtes empaillées échappées de leurs cages, une statue d'un ange aux yeux anormalement agrandis, des demeures aux portes condamnées et des figures masculines noires. Ce qui distingue les tableaux des contes, c'est le fait que ces premiers ne peuvent pas troubler le spectateur progressivement : « L'auteur d'une image fantastique propose à celui qui la regarde une vision complète

de la scène présentée » (Wandzioch, 2008 : 100). Dans le texte littéraire, la montée de l'angoisse est facile à obtenir, comme nous l'observons en juxtaposant le récit « La maison des discordes » à son modèle pictural. Le tableau montre une scène qui se déroule aux heures tardives : devant la clôture d'une grande maison blanche attendent treize hommes aux silhouettes noires, vêtus de manteaux et de hauts-de-forme. Ils observent la maison illuminée mais silencieuse, certains d'entre eux parlent, ce qui est suggéré par des mains soulevées dans des gestes. Ce qui surprend c'est cette lumière aveuglante qui semble provenir d'une source autre que l'unique réverbère de la rue. Le contraste entre la blancheur de la maison et le noir des hommes éveille un sentiment troublant qui se joint à l'angoisse éveillée par des heures nocturnes, fréquentes dans le fantastique. On connaît bien la valeur fantastique de la nuit, avec ce moment fatal qu'est minuit. Owen se sert de cette ambiance d'une attente inquiétante, et imagine l'histoire vécue par un enfant - le narrateur. Son malaise s'intensifie avec l'approche de l'événement et dérive du grand mystère qui entoure l'arrivée des treize hommes, nombre considéré fatidique, de l'ignorance de l'enfant sur le but de leur rencontre nocturne et de son imagination qui lui inspire des interprétations anxiogènes : « Je les voyais arriver d'un air faussement détaché, prenant des précautions pour ne pas être reconnu, avec leur silhouette évoquant Arsène Lupin, leur allure de duellistes de l'aube, leur agilité de Fantomas, leurs façons de voleurs d'enfants. Depuis plusieurs jours, je devinais que quelque chose de funeste se préparait. Le moment était venu. Une sorte de nausée déclenchait en moi le malaise [...] » (Owen, 1978 : 77).

De cette étude des correspondances entre les tableaux de Gaston Bogaert et les contes de Thomas Owen, nous pouvons conclure que les deux artistes construisent un univers structuré par les règles du fantastique. Inspiré par la vision picturale de Bogaert, inhabituelle et déroutante à la fois, Owen recourt aux motifs fantastiques et s'en sert pour écrire des histoires inédites. Grâce à une langue picturale, il suggère avec quelle facilité Bogaert aurait pu, à son tour, puiser dans ses récits. La juxtaposition des œuvres de Thomas Owen et de Gaston Bogaert permet de montrer comment, à travers leur rencontre mémorable, l'écrivain et le peintre forgent le même univers imaginaire, celui où la rencontre avec un surnaturel inquiétant est possible. Ainsi, se confirme l'hypothèse initiale que nonobstant les outils différents des deux artistes réussissent à parler la même langue - celle du fantastique.

Bibliographie

- Caillois, R. 1965. *Au cœur du fantastique*. Paris : Éditions Gallimard.
Caillois, R. 1975. *Obliques précédé de Images, images...* Paris : Éditions Stock.
Castex, P.-G. 1951. *Le Conte fantastique en France*. Paris : Édition José Corti.
Ehrsam, V. et J. 1985. *La Littérature fantastique en France*. Paris : Hatier.

- Malrieu, J. 1992. *Le Fantastique*. Paris : Hachette Livre.
- Mellier, D. 2000. *La Littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Millet, G., Labbé, D. 2005. *Le Fantastique*. Paris : Éditions Belin.
- Owen, T. 1978. *Les Maisons suspectes et autres contes fantastiques*. Verviers : Les Nouvelles Éditions Marabout.
- Owen, T. 1983. *Les Chambres secrètes. Vingt contes de Thomas Owen inspirés par vingt tableaux de Bogaert*. Bruxelles : Éditions Delta.
- Steinmetz, J.-L. 1990. *La Littérature fantastique*. Paris : PUF.
- Todorov, T. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil.
- Tritter, V. 2001. *Le Fantastique*. Paris : Ellipses Édition Marketing S.A.
- Vax, L. 1974. *L'Art et la littérature fantastiques*. Paris : PUF.
- Wandzioch, M., 2001. *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wandzioch, M. 2008. « Pour une théorie littéraire illustrée ». *Romanica Silesiana*, n°3, *La Littérature et les arts*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Note

1. Voir à ce sujet : Vax, L., 1960. *L'Art et la littérature fantastiques*. Paris : PUF ; Hocke, G. R., 1967. *Labyrinthe de l'art fantastique*. Paris : Éditions Gonthier ; Drzewicka, A. (Études recueillies par), 1995. *Points de contact. Études sur les rapports entre la littérature et les autres domaines de l'art*. Kraków : Institut de Philologie Romane de l'Université Jagellonne and Editions "VIRDIS" ; Bourneuf, R., 1998. *Littérature et peinture*. Québec : Éditions de l'Instant même ; Labarthe Postel, J., 2002. *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*. Paris : L'Harmattan ; Bergez D., 2004. *Littérature et peinture*. Paris : Armand Colin ; Jarosz, K. (éd.), 2008. *Romanica Silesiana*, n°3, *La Littérature et les arts*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

L'écriture de François Emmanuel entre les arts plastiques et la musique*



Wiesław Kroker

Université de Varsovie, Pologne
w.kroker@uw.edu.pl

Reçu le 12-05-2013/ Évalué le 05-01-2014 / Accepté le 19-09-2014

Résumé

Dans ses romans *La Leçon de chant* (1996) et *L'Enlacement* (2008), François Emmanuel met en scène des personnages féminins aux prises avec des traumatismes d'enfance qui arrivent à retrouver un équilibre vital grâce au contact avec, respectivement, la musique et la peinture, et enfin l'écriture. Si les deux activités artistiques permettent ici le retour du refoulé et une sorte de déblocage du psychisme par la délivrance du corps, l'écriture et la littérature (comme lecture et comme pratique) semblent avoir le dernier mot dans l'acquisition d'un mieux-être car elles sont indissociables de la prise de distance que permettent et supposent les signes abstraits de la langue.

Mots-clés : traumatisme, non-dit, règle fondamentale, corps et écriture

François Emmanuel's writing between arts and music

Abstract

In his novels *La Leçon de chant* [The Song Lesson] (1996) and *L'Enlacement* [The Embrace] (2008) François Emmanuel stages feminine characters who struggle with their childhood traumas and succeed in recovering a vital balance thanks to contact with, respectively, music, painting, and eventually writing. If both artistic activities make the return of the repressed possible and, in a sense, unlock the psyche by liberating the body, writing and literature (both reading and practicing) seem to have the last word in acquiring a better-being because their important factor is distancing, allowed and supposed by the abstract linguistic signs.

Keywords: trauma, unsaid, basic law, body and writing

L'écriture de François Emmanuel questionne inlassablement l'enchevêtrement du corps et de la parole. Dans ses romans, nouvelles et poèmes, leurs rapports sont déclinés sous différentes formes, mais celle qui revient de manière la plus obstinée et qui frappe peut-être le plus le lecteur, c'est les divers modes de lutte contre le silence. Le silence

*Titre de la communication de l'auteur aux Journées d'études belges, *Correspondances ou synthèse des arts ? Littérature et arts plastiques en Belgique francophone* (2012), Université Pédagogique de Cracovie, repris à l'identique pour cet article (Note de l'éditeur).

semble être l'élément naturel des protagonistes emmanuéliens, personnages presque toujours porteurs de blessures, traces de traumatismes qui, plus ou moins lointains et oubliés, refoulés de manière inconsciente ou tout à fait volontaire, remontent à la surface de la mémoire. C'est le lent passage à la parole, le difficile avènement de celle-ci, l'explicitation timide du non-dit qui - conformément à la règle fondamentale de la psychanalyse depuis Freud - sont la condition d'un éventuel mieux-être des personnages. Et, pour l'auteur, ils sont la grande aventure existentielle qu'il ne cesse de mettre en récit.

Dans la tension entre le silence et la parole, la musique et la peinture servent l'une ou l'autre, ou les deux en même temps, de relais car elles offrent des outils qui permettent d'ouvrir le corps à la parole et la parole au corps. Elles ménagent ainsi un domaine intermédiaire entre le physique et l'abstrait ou, plus précisément, entre le corporel (qui doit toujours s'accommoder tant bien que mal du corset de la culture) et le linguistique, donc le conventionnel (soutenu par ailleurs de manière plus ou moins évidente par le corps).

Deux romans de François Emmanuel, *La Leçon de chant* (1996) et *L'Enlacement* (2008), se prêtent à une lecture qui permet de dévoiler quelques aspects essentiels du fonctionnement de ce dispositif complexe reliant le corps à la parole (et plus particulièrement à l'écriture) à travers des images picturales (dans le cas de *L'Enlacement*) ou la musique (dans *La Leçon de chant*).

Au centre de l'histoire contée dans *L'Enlacement*, il y a, comme toujours chez François Emmanuel, un traumatisme sexuel (un viol subi à seize ans par la protagoniste, Ana Carla), une expérience corporelle donc, mais évoquée dans le roman toujours en relation avec la parole, et notamment son défaut. C'est ce trauma ancien de plusieurs décennies qui fait d'Ana Carla adulte une femme « divisée » selon le narrateur, qui constate que chez elle la parole et le corps ne vont pas ensemble et ne disent pas la même chose :

elle est divisée [...] entre sa parole et son corps, refusant par sa parole ce que son corps appelle, elle veut et ne veut pas, elle me mène quelque part, elle me laisse entrevoir quelque chose pour ensuite prétendre qu'il n'y avait rien. (Emmanuel, 2008 : 38)

L'histoire va mener au questionnement des rapports conflictuels de la parole et du corps chez Ana Carla et à quelque chose qui ressemble à la résolution de ce conflit. Or le récit de l'histoire, telle qu'elle est vue par le narrateur (lui-même écrivain), est balisé par l'évocation de deux tableaux du musée du Belvédère de Vienne que visitent la protagoniste et son ami écrivain. La première de ces toiles est mise à contribution

par l'auteur dans la scène initiale où Ana Carla s'évanouit devant « L'Enlacement » d'Egon Schiele. À partir de ce coup de théâtre le narrateur va questionner au fur et à mesure l'attitude d'Ana Carla et ses propres relations avec elle, dans une réflexion qui va le conduire de plus en plus loin dans le passé de son amie. Mais le premier pas de ce retour en arrière est minime puisque le narrateur évoque tout de suite la visite d'une autre salle du même musée, effectuée le même jour, à peine quelques minutes avant le Schiele, où la femme s'est arrêtée devant une petite marine de Caspar David Friedrich, « Littoral dans le brouillard » et devant laquelle elle « murmure quelques mots à propos de l'envie de disparaître » (Emmanuel, 2008 : 49).

Emmanuel oppose de manière systématique les deux toiles qui jouent ici le rôle de symboles de deux conceptions de l'art et de deux sortes d'expressivité : la marine romantique de Friedrich, avec le « navire fantôme » (p. 75) dont « la silhouette [...] s'estomp[e] dans la brume » (p. 49), contraste avec l'expressionnisme débridé de Schiele exposant « les corps nus, les chairs chaudes, puissantes, rubescentes, le mortel combat des étreignants, l'étreinte qui n'[a] d'étreinte que le nom, ces deux lutteurs agrippés chacun à leur part d'ombre » (p. 76). L'auteur établit un parallèle entre, d'un côté, la remontée qui conduit, dans le souvenir du narrateur, du cri silencieux du tableau expressionniste à la marine silencieuse du romantique et, de l'autre, l'émergence de la scène du viol dans la parole d'Ana Carla. Ainsi les deux toiles offrent un cadre au récit en tant qu'ils constituent des points de repère dans l'histoire telle qu'elle est reconstituée et interprétée par le narrateur-écrivain. Elles emblématisent deux pôles du psychisme de la protagoniste, deux postulations entre lesquelles elle est tiraillée : « l'envie de disparaître » (et le tableau de Caspar David Friedrich fait ici pendant aux lieder de Schubert qui jouent un grand rôle dans *La Leçon de chant*) et le besoin d'explicitation de ce désir d'effacement, désir motivé par le souvenir douloureux du viol. Le lecteur comprend donc rapidement que l'évanouissement initial d'Ana Carla équivaut à une disparition au seuil de l'aveu - c'est le triomphe, provisoire, du mutisme qui a la force d'un cri que la femme ne saurait en aucun cas préférer à ce stade de l'histoire.

Ainsi la peinture devient-elle, dans *L'Enlacement*, le facteur décisif du retour du refoulé et donne-t-elle à la protagoniste l'occasion de faire le premier pas dans le chemin, sinon d'une guérison, du moins d'une perlaboration du souvenir et d'un allègement du poids insupportable du passé.

Une situation analogue peut être observée dans *La Leçon de chant*, où l'histoire est centrée sur la relation de la cantatrice Clara et du peintre Pierre. Ici, le facteur principal de l'analyse des rapports du corps et de la parole est la musique et ces rapports sont figurés par les aventures de la voix de la cantatrice. L'analogie est visible déjà dans la construction de la première scène du récit, en même temps plus théâtrale car se jouant sur la scène d'une salle de concert bondée, et plus discrète car l'évènement

consiste dans une indisposition passagère mais vite surmontée par l'artiste sur le point de se produire. Lors du concert Clara chante d'abord la partie de Marie dans la cantate, inachevée, de Schubert pour la mort de Lazare et, après l'entracte, rentre en scène pour interpréter le lied « Nacht und Träume », toujours de Schubert : elle n'arrive pas à commencer, essaie à plusieurs reprises et finalement chante l'œuvre d'une voix nouée. À partir de cette scène, nous lisons le récit d'événements antérieurs et ultérieurs autour de l'apprentissage du chant par Clara à l'âge adulte avec un professeur qui est en même temps le narrateur du roman.

Avant de découvrir le monstre tapis dans le décor, le lecteur est invité à se délecter de la beauté de cette voix très particulière, belle et riche, et que, au début de l'apprentissage, le professeur caractérise de la manière suivante :

« Cette voix était en train de naître, il me fallait la laisser grandir, ne pas trop la mener à l'école des évidences et veiller à ce que n'y meure jamais l'éclat primitif noir, la raucité poignante, la ferveur. » (Emmanuel, 1996 : 18)

La beauté sombre de cette voix vient donc de son caractère profondément naturel, non maîtrisé malgré l'acquisition progressive de la technique vocale ; elle connote le sommet de l'art en tant que l'expression de la vérité de la vie par delà le carcan des conventions. Et le professeur-narrateur révèle quelques éléments de sa méthode qui, pour développer cet instrument précieux, consiste en « des remarques simples, peu de mots, des pulsions enracinées dans le corps, des images, surtout des images » (Emmanuel, 1996 : 19). Le lecteur apprend aussi combien cette voix est fragile, ou combien fragile est Clara dans ses rapports avec sa propre voix : parfois elle sait la déployer et y trouve alors une grande force, mais d'autres fois la voix devient comme serrée, et alors Clara n'arrive plus à lui redonner sa beauté. Elle la perd alors et se perd par là même.

En refaisant le chemin parcouru avant lui par le professeur, le lecteur découvre peu à peu que la voix de Clara n'est pas la sienne propre, mais celle de sa petite sœur morte bien des années auparavant. C'est pour mettre définitivement à jour cette dépossession et cette hantise que le professeur amène son élève à une sorte de régression à l'enfance par le biais du travail de sa voix : pour « briser son étranglement », il lui demande de se souvenir d'une chanson d'enfance et « de la chanter en silence au fond d'elle-même, jusqu'au moment où ce ne ser[a] plus possible de la garder enclose » (p. 79). Il s'agit donc bien d'un exercice qui a pour but une ouverture, qui permet une « délivrance », un « envol ». La première fois, la libération réussit provisoirement avant de se solder par la perte de la force de Clara. Le même exercice est repris lors de la leçon suivante, mais cette fois il mène au chant et à l'écoute de quelques lieder de Schubert :

Je fis venir imperceptiblement les premières notes du lied et sa voix s'éleva à cet instant précis, peu à peu émergea du souffle, demeura suspendue, s'illumina soudain,

Warte nur, Warte nur, balde, ruhest du auch. Elle s'était redressée, je la vois saisie dans son élan, surprise par la fin du lied et se retournant vers moi, petite fille stupéfiée, me cherchant des yeux, me prenant à témoin, portant ses mains à son cou, ses deux mains croisées l'une sur l'autre, comme si l'air venait à lui manquer, que les doigts de la mort étaient ses propres doigts, j'entends alors ses mots, scandés de sanglots, Non, ne le dites pas, Depuis le commencement vous le saviez, vous deviez le savoir, Ce n'est pas ma voix, Ce n'est pas elle, Ce n'est pas ça, Ma voix. (Emmanuel, 1996 : 80-81)

Le rôle de la musique s'avère déterminant dans cette scène pour permettre de descendre aux strates les plus profondes du psychisme, celles qui se sont gravées dans les couches les plus profondes du corps. Est-ce la beauté de la musique de Schubert ? Est-ce la simplicité des paroles de Goethe ? Est-ce la promesse qu'elles contiennent d'un repos pour le voyageur : « Attends ! Bientôt toi-même aussi reposeras » (traduction de Jean Tardieu) ? Est-ce l'horizon de la mort ouvert par ces mots qui traditionnellement servent d'inscription funéraire ? Aucune de ces possibilités n'est exclue par le texte - toutes sont d'ailleurs thématiques avec plus ou moins d'insistance dans le reste du roman. Mais pour l'essentiel l'action de la musique s'explique ici bien évidemment par son caractère physique, directement corporel, effectif lors de l'écoute mais encore plus tangible dans la pratique vocale dont il est question dans cette *Leçon de chant*.

Le retour aux souvenirs d'enfance et une sorte de contact physique avec la morte permettent à Clara de révéler la voix de l'autre qu'elle porte en elle, et, quelques pages plus loin, l'aveu : « Toute ma vie [...] je serai avec elle toute ma vie, c'est ma sœur, on ne m'enlèvera pas ma sœur » (Emmanuel, 1996 : 90).

Le narrateur, en réfléchissant sur le lien entre le passé de Clara et les accidents auxquels est exposée sa voix, rattache ceux-ci à la mort de Milena mais aussi à l'univers obscur du répertoire schubertien dont son élève a toujours voulu connaître la teneur exacte des paroles allemandes : « cette tendresse conférée partout à la nuit, à la mort » (p. 113). On peut considérer ce rapprochement entre un événement de la vie individuelle et une œuvre artistique connotant tout un univers de signes, de symboles, d'émotions et de types d'expressivité comme analogue du rapprochement, dans *L'Enlacement*, entre l'univers de Friedrich et de Schiele et le trauma d'Ana Carla.

Dans *La Leçon de chant*, François Emmanuel thématise d'abord longuement la corporeité de la voix musicale dans les scènes de l'investigation des couches profondes du passé inscrit dans le corps. Mais, par la suite, cette évocation de l'enchevêtrement du physique et du psychique cède la place à un autre geste artistique, à savoir littéraire, dans la mise en scène du passage du corps au texte, de la voix vive à l'écriture. Or ce passage, contrairement à l'entrelacs intime des instances psychiques et physiques dans la pratique du chant, suppose, exige et peut-être même permet une prise de distance.

Dans le roman, ce détachement est d'abord le fait du narrateur :

Tout en lui parlant [à un enfant] elle le prit dans ses bras, je n'entendais pas ce qu'elle lui disait, le soleil perçait peu à peu la brume et un rideau irisé de lumière me séparait de la scène. Cet écran entre elle et moi ne me quitta pas de toute la journée, comme si j'assistais au film lent de son bonheur éloigné, comme si ses actes, ses paroles, résonnaient dans un autre espace sonore, que, la fin étant proche, ils prenaient valeur de signes à transcrire... (p. 115).

L'« autre espace sonore » dont parle le professeur-narrateur est, de manière générale, celui des pratiques artistiques, des divers systèmes sémiotiques qui sont évoqués ou seulement suggérés dans l'extrait cité ci-dessus : le cinéma surtout, mais aussi la peinture (« rideau irisé de lumière », qui pourtant peut se rapporter au film également), peut-être encore la musique (« espace sonore [...] de signes à transcrire ») et, bien sûr, la langue. Et plus particulièrement, comme la suite va le démontrer, il s'agit de l'écriture et de la littérature.

La prise de distance vient ensuite à la protagoniste, ce que le lecteur apprend grâce à une lettre qu'elle adresse au narrateur. À côté du simple « Merci, merci encore », elle y recopie un poème de Philippe Jaccottet du recueil *À la lumière d'hiver* qui, tout en disant la perte (« j'ai vu la mort au travail ») et la douleur (« Sur la douleur, on en aurait trop à dire »), ne se cantonne pas dans la délectation morbide : « Mais quelque chose n'est pas entamé par ce couteau ou se referme après son coup comme l'eau derrière la barque » (p. 116-117). Dans ce poème choisi par la protagoniste, la mort n'a donc pas tout à fait raison de la vie, et telle semble être la « leçon » principale de Jaccottet retenue par Clara. L'apparition de la lettre joue ainsi un rôle capital dans le récit : elle traduit la prise de distance par Carla, par le biais de l'écrit et de la littérature, à l'égard de sa vie bousculée, et en même temps elle semble permettre au professeur de se mettre à rédiger les pages que nous lisons (p. 117). Mais elle a aussi une autre fonction, qui dépasse l'horizon de la diégèse et concerne l'une des significations possibles du roman en entier : elle invite le lecteur à percevoir la charge émotive, corporelle, physique des signes abstraits de l'écriture littéraire, charge que François Emmanuel semble toujours vouloir rendre perceptible dans son écriture.

Un moment analogue de prise de distance ponctue également le récit du conflit de la parole et du corps dans *L'Enlacement*. Ana Carla y demande au narrateur, écrivain reconnu, de raconter son histoire à elle dans un texte littéraire parce qu'elle considère que dans la littérature l'auteur a « cette chance unique d'être d'un côté et de l'autre du texte, de pouvoir prendre l'événement de la vie et de l'enfermer dans le texte » (Emmanuel, 2008 : 39). Le narrateur se prêtera à la demande de son amie qui, grâce à cette expérience particulière, pourra elle-même passer à l'écriture : elle lui écrira une

lettre qu'il qualifiera de « poème », un poème donc, non plus de Jaccottet mais d'Ana Carla, qui n'est ni plus ni moins qu'un fervent éloge de la littérature :

On voudrait que rien n'ait été dit, mais à lui on n'a pas pu s'empêcher de parler. Ce qu'il a reçu on voudrait qu'il le garde à jamais comme un texte qui ne serait lu par personne mais qui aurait le feu des mots qui s'écrivent dans la peau, que l'on lit dans la peau toute la vie. On voudrait que ce soit le plus beau des textes mais que sa beauté n'émousse pas sa douleur, on voudrait que celui qui l'ait écrit et celui-là seul vienne comme l'homme noir de l'enfance prendre mon corps avec ses mains et le déposer sur un tapis de fleurs. (Emmanuel, 2008 : 72)

C'est donc comme une mise en abyme, comme un autocommentaire emmanuelien que l'on peut lire cette lettre de remerciement adressée par l'héroïne de *L'Enlacement* à son ami écrivain, celui qui a su donner une forme littéraire à ce qui la touche le plus profondément, et l'aidée, par là même, à retrouver un équilibre dans la vie.

Le mot « enlacement » pourrait désigner à lui seul la façon dont la parole (l'écriture), la peinture et la musique fonctionnent dans les textes de François Emmanuel. Dans les deux romans en question, la peinture et la musique jouent un rôle déterminant dans les efforts des personnages pour laisser la parole advenir en eux-mêmes, pour lui permettre de se constituer et de révéler ce qui du corps est resté dans le non-dit, ce qui du corps aux mots forme le cœur noir de leur existence. Mais ces rapports peuvent être interprétés aussi dans un autre sens : l'inscription des expériences picturales et musicales dans ses textes permet à François Emmanuel de donner une épaisseur supplémentaire à son écriture. Dans *La Leçon de chant* et dans *L'Enlacement*, l'auteur met en scène le passage, à travers la peinture et la musique, du corps à la parole vive et enfin à l'écriture, un chemin qui mène de l'expérience de la vie à une prise de distance. Le moment de détachement et de distanciation par rapport au vécu ouvre la voie de l'écriture, sans que celle-ci doive perdre pour autant la richesse des expériences mobilisées au contact avec les arts.

Bibliographie

- Emmanuel, F. 1996. *La Leçon de chant*. Paris : Différence.
Emmanuel, F. 2008. *L'Enlacement*. Paris : Seuil.

L'art dans la didactique littéraire : la métaphore dans la peinture de René Magritte



Teresa Kwaśna

Université Pédagogique de Cracovie, Pologne

teresakwasna@wp.pl

Reçu le 25-09-2013/ Évalué le 05-01-2014 / Accepté le 19-09-2014

Résumé

La présence de l'image dans le texte et celle du texte dans l'image est depuis longtemps l'objet de multiples études. Les écrivains interprètent les œuvres d'art qui les inspirent dans leur propre création littéraire, en quelque sorte, en correspondance avec des tableaux commentés. D'autre part, il y a des toiles qui se rapportent aux textes littéraires ou qui exploitent même des fragments de textes littéraires. Ainsi, le texte devient image, forme picturale. Dans la peinture surréaliste de René Magritte, on trouve de très intéressants exemples « des interférences » entre les deux domaines artistiques. L'imaginaire artistique du peintre est proche de celui d'un poète. D'autre part, ses toiles ont inspiré Henri Michaux à écrire « En rêvant à partir de peintures énigmatiques ». J'ai choisi « Le Retour » de R. Magritte poétiquement commenté par H. Michaux en tant qu'un matériel intéressant pour projet didactique avec comme objectif un travail à la fois sur la perception de la peinture et sur l'analyse littéraire.

Mots-clés : Surréalisme, métaphore, imaginaire artistique, didactique

Art in the didactic literature: the metaphor in the painting of René Magritte

Abstract

Presence of image in a literature text as well as presence of literature in painting has been an object of scientific research for a long time. Writers being inspired by certain works of art make a comment on them in some sense while creating their own works. On the other hand there are lots of paintings which strictly correspond with literature texts and even contain some fragments of them making the text to become a painting form. In the Rene Magritte's surrealist painting very interesting "interferences" of these two artistic disciplines can be found. Artistic imagination of the painter brings to the mind an imagination of a poet. On the other hand his works became an inspiration for Henri Michaux's "En rêvant à partir de peintures énigmatiques". In my opinion the Magritte's „Return“ can be a very interesting material for a didactic project preparing participants for perception of painting as well as for the literature analysis.

Keywords: surrealism, metaphor, artistic imagination, didactics

1. L'art dans la didactique littéraire

L'écriture est née de la peinture qui est une des premières activités créatrices de l'homme. Avec le temps, l'écriture en tant que graphie en forme de pictogrammes s'est transformée en signes symboliques pour ensuite prendre un caractère purement abstrait. D'autre part, la transformation de la peinture du stade purement symbolique de l'art primitif en passant par l'art figuratif jusqu'à l'art abstrait témoigne de l'évolution de l'imaginaire humain. La peinture et l'écriture se construisent d'ailleurs comme des éléments essentiels de la pensée.

L'écriture comme moyen de communication possède un aspect matériel d'origine picturale et, en même temps, elle est porteuse de la pensée et des sentiments. La peinture, même abstraite, s'inspire des pensées et des sentiments et les évoquent chez un récepteur. Ainsi, plusieurs chercheurs et artistes sont conscients de cette correspondance entre les deux disciplines.

Ce phénomène a été aussi remarqué en pédagogie. Déjà Comenius parlait de l'importance du lien entre le texte et l'illustration dans l'enseignement :

Associer toujours l'ouïe à la vue, la langue à la main. Je veux dire que tout ce qu'on peut faire apprendre ne doit pas seulement être raconté pour que les oreilles le reçoivent mais aussi dépeint pour qu'il soit imprimé dans l'imagination par l'intermédiaire des yeux (Comenius, 1999 :63).

L'enseignement de la littérature a toujours été accompagné par la peinture mais très souvent elle servait d'illustration, jouait un rôle de quelque surplus au texte littéraire qui formait un certain entourage contextuel de textes étudiés. On peut observer jusqu'à présent cette façon de traiter l'art dans des manuels littéraires. Pourtant un nouveau courant d'idées pédagogiques commence à se manifester dans certaines recherches et méthodes didactiques. Ainsi, lors de l'Université d'été organisée à Angoulême en 2002, Catherine Birot dans son « Discours d'ouverture » constate :

Le cloisonnement des disciplines a enchaîné la séparation des arts [...] l'image est subordonnée à l'écrit, elle est rarement [...] étudiée pour elle-même [...] Dans le meilleur des cas l'image demeure une illustration du texte, prise entre la narration et l'argumentation. Rarement, elle est le lieu d'une exploration ou d'une réflexion, univers que, cependant elle structure ou informe bien souvent. Encore moins est-elle le support d'une éducation au regard (Birot, 2002 :12-13).

Elle postule de « rétablir l'enseignement de la littérature dans une perspective culturelle plus vaste, le champ des humanités » parce que « l'entrecroisement des disciplines humanistes (s'appuyant sur la totalité de l'être humain) est au fondement de notre tradition culturelle. » (Birot, 2002 : 12-13) Il s'agirait donc de la conception holistique

de la pédagogie dont parle, entre autres, Anna Pilch dans son ouvrage consacré aux analyses de textes poétiques sur l'art :

La didactique moderne doit consister en une éducation universelle pour que les jeunes apprenants se rendent compte qu'il y a différents langages qui permettent aux gens d'exprimer leur regard sur le monde et sur l'homme impliqué dans ce monde qui, pourtant, forment une totalité culturelle intégrale.[...] Ainsi,[...] les didacticiens et les professeurs[...] doivent construire un langage interprétatif basé sur une théorie, aujourd'hui sur la théorie de l'intertextualité.¹

Selon A. Pilch, on peut envisager aussi un aspect « d'inter picturalité » quand on prend en considération l'idée de correspondance entre l'œuvre littéraire et l'œuvre plastique. Dans les recherches théoriques et dans la didactique il faut se poser des questions sur la réciprocité des deux domaines artistiques : la littérature et la peinture de telle sorte « que le langage d'un art permette de comprendre celui d'un autre art ». (Pilch, 2010 :19)

Une telle approche didactique a déjà été mise en œuvre, par exemple, par les concepteurs des manuels rédigés sous la direction de Claudette Oriol-Boyer² où l'on propose une étude simultanée et, en quelque sorte, réciproque de textes littéraires et de tableaux. Ainsi, la leçon sur la métaphore est basée sur les textes poétiques et la peinture d'Arcimboldo. En les étudiant, les élèves peuvent mieux comprendre la règle générale de la formation de la métaphore qui consiste essentiellement en « une certaine interaction de deux pensées l'une par rapport à l'autre où le destinataire doit reconstituer le raisonnement qui lie des éléments de la métaphore. » (Wierzbowska, 2008 : 63).

2. La métaphore dans la peinture de René Magritte

La peinture surréaliste de René Magritte, grâce à son caractère métaphorique, peut servir de base à une étude qui mène vers la création poétique. Plusieurs chercheurs ont déjà remarqué ce phénomène dans l'œuvre de Magritte. Paul Nougé parlait de la « métaphore transfigurée » dans sa peinture :

Evoquant la métaphore « transfigurée » chez René Magritte, Paul Nougé soulignera la volonté de son « complice » d'associer la métaphore « prise d'une manière inhabituelle » au besoin profond des hommes de transformer le monde et d'échapper à l'ordre établi. La métaphore magritienne souhaite « une métaphore qui dure, une métaphore qui enlève à la pensée ses possibilités de retour », une métaphore « transfigurée » par un « transport » d'objets « autrement, d'objets d'autre part, d'objets autres », par une « rupture », utilisée comme un « moyen de donner à voir le mystère, de « réécrire

le réel pour faire voir l'envers du décor », d'« intersection », de « jeu » entre les mots - du titre - et les images. Enfin, la transfiguration appelle chez Magritte, le spectateur à inventer à une « vision autre » (Nougé, 1956 : 121-122).

D'ailleurs, Magritte lui-même dévoile le mécanisme de sa propre création. Dans la « Ligne de vie » il parle de la découverte d'un mystère dans la réalité comme d'une illumination qu'il compare à l'impression évoquée par Valéry dans « L'introduction à la méthode de Léonard de Vinci » :

J'étais dans le même état d'innocence que l'enfant qui croit pouvoir saisir de son berceau l'oiseau qui vole dans le ciel. Paul Valéry a ressenti, semble-t-il, ce même état devant la mer, qui, dit-il, se dresse devant les yeux du spectateur. Les peintres impressionnistes français, Seurat, entre autres, en décomposant les couleurs des objets ont vu le monde exactement de cette façon.

Il me fallait maintenant animer ce monde qui, même en mouvement, n'avait aucune profondeur et avait perdu toute consistance. Je songeai alors que les objets eux-mêmes devaient révéler éloquentement leur existence et je cherchai quels en étaient les moyens (Magritte, 1979 :106).

Magritte a été inspiré par la peinture de Chirico dont la vision « étrange » d'une réalité apparemment banale évoque ce mystère. Dès ce moment-là, le peintre belge sera toujours à la recherche de ce mystère, ou de cette « énigme », comme le veut Paul Nougé (Favry, 2009 : 132). Il comprend l'expression artistique comme un langage qui permet de le saisir :

Comme les autres langages, le langage pictural évoque, « en fait » sinon « en droit » le mystère.

Je veille à ne peindre - dans la mesure du possible - que des tableaux qui évoquent le mystère avec la précision et le charme nécessaire à la vie de la pensée. Il semble évident que l'évocation précise et charmante du mystère consiste en des images de choses familières, réunies ou transformées de telle sorte que cesse leur accord avec nos idées naïves ou savantes.

En faisant la connaissance de ces images, nous connaissons la précision et le charme qui manquent au monde dit réel, où elles nous apparaissent.³

L'artiste exprime à travers sa création picturale ce qu'il appelle « la pensée ». Bernard Noël, dans son ouvrage consacré à Magritte, souligne cet aspect, en citant les paroles significatives du peintre :

« Pour moi, dit Magritte, la pensée n'est composée que de choses visibles, elle peut devenir visible par la peinture. » Et : « Je pense comme personne n'avait pensé avant

moi. » *Et encore* : « *L'écriture est une description invisible de la pensée et la peinture en est la description visible* » (*Catalogue de l'exposition de Liège, nov.-déc. 1960*).⁴

Cette dernière phrase révèle une idée très proche de la conception de l'imaginaire poétique propre à la vision des surréalistes et à la « théorie de l'image énoncée » de Pierre Reverdy et d'André Breton (Favry, 2009 : 120). Les poètes surréalistes créent une vision énigmatique de la réalité qu'ils perçoivent d'une façon métaphorique. Là, on doit revenir au concept de « la métaphore transfigurée » dont parlait P. Nougé :

La métaphore transfigurée est la mise en relation de la théorie de l'image conçue par Magritte et la théorie de la métaphore, telle que la concevaient les autres surréalistes. [...] Comme l'écrivait Breton, « les images s'offrent comme tremplins à l'esprit de celui qui l'écoute, qui le regarde » ; dès lors, « la beauté de l'étincelle obtenue » amènera l'homme qui la découvre à se révéler à lui-même car « la métaphore est une figure essentielle puisqu'elle est à l'origine d'une conversion du regard, du cœur, de la pensée et du langage ». (Favry, 2009 :121)

Magritte était surtout peintre mais il était aussi capable de s'exprimer en une écriture poétique. Il suffit de lire quelques textes de l'artiste, écrits le plus souvent comme des lettres ou des cartes postales à ses amis, pour voir que son imaginaire pouvait prendre aussi une forme verbale d'une beauté exemplaire :

Cher Jef,

Je n'ai plus assez de lumière assez de peau assez de sang. La mort gratte mon front et la même matière s'alourdit le soir autour de mon courage.

Les têtes redressées contre les talus noirs sur l'avant-scène des prairies et des pâtures comme des coquillages nus devant la mer. Le parfum des bois inquiétants et les corps, le sens des affaires, le travail dans la sûreté, la forme noire, la tristesse des clous sous la pluie, le bleu des façades, l'énigme des trottoirs, la lueur qui grimpe à l'horizon de branche en branche, la porte qui s'ouvre sur l'abîme étoilé.

Tout est tiède dans l'air, tout est froid dans le cœur. Le meurtre aux dents vernies remonte de la source quand le sang a fini la bouche de sa course. Les traits de feu qui traversaient le fond de la pensée se sont glacés. Ta main cueille les arbres verts. Le soir ce parapet est plein de fleurs fanées et de vieilles têtes. La visite chez Titine est remise à une date indéterminée. Viens donc plutôt seulement en vue d'une rencontre plus limitée.

Mag. (amitiés) (Magritte, 1979 :102 .

3. L'art de Magritte et la poésie de Michaux - projet d'un atelier d'écriture

3.1. Réflexion théorique

Peintres - écrivains, écrivains - peintres, l'histoire de l'art en connaît de fameux exemples. L'un d'eux est Henri Michaux, contemporain de Magritte. Ce qui n'est peut-être pas sans importance, c'est qu'il était aussi d'origine belge et qu'il a dû se confronter au mythe de la « picturalité » de la littérature belge. Marc Quaghebeur en parle dans son article « *Cryptage de la Belgique chez Michaux* ». L'auteur insiste, entre autres, sur la conception du rapport entre les mots et les choses dont Magritte a découvert le caractère énigmatique sa peinture et que l'on retrouve dans la poésie de Michaux.

« J'étais autrefois bien nerveux. Me voici sur une nouvelle voie : Je mets une pomme sur ma table. Puis je me mets dans cette pomme. Quelle tranquillité (« Magie », Lointain intérieur, Gallimard), écrit H. Michaux et Marc Quaghebeur commente ce texte :

[...] le sujet qui dit Je se voit disparaître dans une pomme posée sur la table, y trouver la tranquillité et échapper ainsi aux influx et aux reflux du monde extérieur. (Quaghebeur, 2001 : 17)

D'ailleurs, le texte de Michaux peut faire penser au tableau de Magritte intitulé « La pomme et la table » ou « Ceci n'est pas une pomme ». Le poète doit forcément retrouver dans l'univers magritien quelque chose de commun avec son propre imaginaire. Un recueil de poèmes en prose « En rêvant à partir de peintures énigmatiques » a été écrit sous l'inspiration de tableaux de Magritte. L'auteur en parle ainsi :

Les tableaux de R. M., qui ont servi ici en quelque sorte de « support de médiation », généralement donnent de l'embarras. Le déroutant tableau est une mise en route qui s'arrête net.

Que faire ? Comment continuer, participer ?

J'essayai. Je voulais surtout apprendre où ils me mèneraient, ces tableaux, comment ils me porteraient, me contrecarreraient, les envies qui en moi seraient suscitées, les réflexions, mes réponses aux sphinx et quels seraient les rencontres et les refus de rencontres.

Opération instructive, à conseiller même si elle est imparfaite, dont une partie, absente ici, ne regardait que moi. (Michaux, 1972 :7)

Or, ces mots de Michaux, écrits juste au début du recueil comme une sorte d'avant-propos, peuvent nous servir de guide sur la voie vers la perception de la peinture de Magritte.

Il est très intéressant, selon moi, de proposer un travail en atelier d'écriture à partir de ces textes poétiques en confrontation avec les tableaux dont ils étaient la source

d'inspiration, ou plutôt, comme le veut Michaux « support de médiation ». Dans le projet didactique que j'ai essayé d'effectuer avec les étudiants de la philologie romane de l'Université Pédagogique de Cracovie en novembre 2012, je me suis appuyée sur des méthodes de travail en atelier d'écriture proposées par Claudette Oriol-Boyer dont le principe essentiel est de « lire pour écrire et écrire pour lire ». L'apprentissage de la lecture consiste à s'entraîner à des activités métalinguistiques et métadiscursives. Elles seules permettent, selon Cl. Oriol-Boyer, d'acquérir la capacité de déchiffrer les significations connotées du texte et de comprendre les ambiguïtés qui sont essentielles pour la langue poétique. Elles sont aussi indispensables dans la création du texte. La lecture et l'écriture des textes littéraires dépendent l'une de l'autre et on peut imaginer le fonctionnement de ces deux processus comme un va et vient continu des étapes suivantes : la lecture qui mène vers l'écriture, ensuite la relecture qui aboutit à la réécriture et ainsi de suite. Toutes ses activités incitent à la créativité qui est tellement importante dans la didactique. (Oriol-Boyer, 1990).

L'objectif de l'atelier proposé est de mieux faire comprendre la peinture surréaliste de René Magritte et de démontrer le fonctionnement, pour ainsi dire, de la « métaphore transfigurée » dont parlait Nougé à propos de la peinture de l'artiste. L'écriture littéraire de Michaux sur ces tableaux nous introduit dans un univers métaphorique aussi bien pictural que poétique. La lecture de ces poèmes, ensuite la création littéraire selon un modèle reconstruit à partir d'un texte choisi peut faciliter la compréhension et la perception plus profonde de la poésie de Michaux, de même que de la peinture de Magritte.

Pour réaliser ce projet il est nécessaire de réviser le concept de la métaphore qui n'est pas toujours très clair pour les étudiants de la III^{ème} année de la philologie romane. D'ailleurs, la théorie de la métaphore est très vaste et plusieurs conceptions bien nuancées peuvent être prises en considération. Le concept de base, cité plus haut (Wierzbowska, 2008 : 63-64) permet déjà d'analyser ce phénomène dans l'œuvre de Magritte, mais il serait intéressant d'envisager la théorie de l'interaction d'A. Richards. Selon lui, le signe linguistique correspond à une unité complexe appartenant à la réalité qui est l'effet d'une union de plusieurs aspects généraux et abstraits due au processus compliqué de la connaissance humaine. Le signe linguistique n'a pas de signification arbitraire, établie une fois pour toutes. Sa signification se déplace d'un objet à l'autre en s'appropriant certains de leurs aspects nouveaux. La langue possède un caractère « panmétaphorique » et c'est la phrase qui se rapporte à la totalité d'une situation. C'est elle qui « rayonne » du sens sur les mots qui la composent. Selon Richards on a affaire à une métaphore quand une énonciation, grâce à l'influence du contexte, est capable d'évoquer simultanément deux idées de deux objets différents reposant sur un mot ou une phrase qui interfèrent. (Richards, 1950). Richards construit une théorie de

caractère philosophique, il ne se sert pas des catégories analytiques de la linguistique. Il considère le signe linguistique comme un tout comprenant trois aspects : langagier, conceptuel et réel. Cette théorie, imparfaite du point de vue de l'analyse linguistique, nous rapproche pourtant de l'idée de « la métaphore transfigurée » chez Magritte :

[...] les tableaux de Magritte donnent des images pour des mots : la métaphore dé-figurée par le peintre, est trans-figurée par le spectateur, qui lui invente des chemins de traverse entre les mots et les images. (Favry, 2009 : 122)

Le but de l'atelier d'écriture proposé est d'encourager les étudiants à la recherche de ce côté mystérieux et poétique de la peinture de Magritte et à la recherche des mots qui pourraient l'exprimer.

3.2. Exercices créatifs en atelier d'écriture

Le corpus de tableaux présentés se compose des œuvres suivantes :

« Le retour », « Le printemps », « Le seing blanc », « La cascade », « La clairvoyance », « L'empire des lumières », « Bouteilles », « La bataille de l'argonne », « La folie des grandeurs », « La belle captive », « La grande famille », « La grande guerre », « La Reconnaissance infinie », « Le beau monde », « Le bouquet tout fait », « Le chef d'œuvre », « Le dernier cri », « Le pays des miracles », « Le séducteur », « Le grand style », « Le Géant ».

Note

1. Au début, on fait la projection des photos de ces œuvres de Magritte, sans titres. Ensuite, les étudiants expriment leurs impressions d'une façon spontanée. Certains observent le caractère surréaliste de cette peinture. C'est un bon moment pour revenir au concept du surréalisme dans la littérature et d'en discuter.

Dans l'étape suivante du travail on dévoile les titres des tableaux présentés, sauf un - celui du « Retour » qui sera l'objet du travail créatif du groupe. Les titres paraissent inattendus, même choquants aux étudiants, d'autant plus qu'ils ne correspondent pas à leurs suppositions donc à ce moment-là il est important de les informer sur le procédé du choix des titres de tableaux de Magritte. Celui-ci encourageait de temps en temps ses amis à le faire, parfois cela était le résultat d'un travail de groupe, ou même d'un jeu du type « cadavres exquis ». Magritte lui-même s'exprimait sur cette question-là :

Les titres sont choisis de telle façon qu'ils empêchent aussi de situer mes tableaux dans une région rassurante que le déroulement automatique de la pensée lui [sic]

trouverait afin de sous-estimer leur portée. Les titres doivent être une protection supplémentaire qui découragera toute tentative de réduire de la poésie véritable à un jeu sans conséquence. (Magritte, 1979 : 110)

Dans la suite, on propose aux étudiants d'étudier « Le retour » et de sélectionner des champs lexicaux de mots qui leur viennent à l'esprit selon les catégories suivantes :

Nature : ciel, terre, nuages, oiseau, pigeon, colombe, arbres, nuit, jour, aube, lumière, ombre, nid, etc.

Couleurs : bleu, blanc, vert foncé, vert, brun, etc.

Objets : rideau, scène, planché, tableau, théâtre, etc.

Sentiments : joie, tristesse, nostalgie, espoir etc.

Notions abstraites : paix, vie, bonheur, beauté, liberté, rêve, etc.

Action/état : voler, rêver, imaginer, espérer, être, vivre, penser, etc.

L'étape suivante du travail consiste à exploiter ces mots dans la création de métaphores. Des métaphores créées en atelier sont le résultat de réécritures de premières propositions qui parfois ne pouvaient pas être considérées comme telles. Alors, il a fallu revenir au concept de métaphore dont les bases théoriques avaient dû être préparées avant ce travail en atelier.

Exemples :

« l'oiseau plein de nuages blancs de rêves », « le rêve qui vole dans un ciel bleu », « la liberté du ciel bleu dans la nuit », « le ciel nuageux de rêves », « la scène de la vie », « le vol de rêves bleus », « la paix qui vole dans un ciel de dangers », « l'oiseau est un jour de la nuit et la nuit est un nid du jour », « le ciel de l'inconnu », « l'échappée de la nuit », « la liberté est un ciel bleu d'un nouveau monde »

(Agnieszka, Karolina, Katarzyna, Klaudia, Sabina, Weronika, William - étudiants de la III-ème année de la phil. rom. UP, 2012, participants de l'atelier)

Les métaphores citées peuvent servir de titres potentiels au tableau. Le dévoilement du titre authentique « Le retour » est une bonne occasion pour parler des circonstances biographiques qui étaient à l'origine de ce tableau.

Après ce travail créatif qui a pour objectif surtout la réflexion sur la peinture de Magritte et est une sorte d'initiation à son imaginaire, je propose la lecture d'un texte du recueil « En rêvant à partir de peintures énigmatiques » d'Henri Michaux :

« Un oiseau qui traverserait des
nuages, que des nuages traverseraient...
Tandis qu'il volerait les ailes
étendues largement par-dessus les mers,
non plus criant, perpétuellement affamé,
mais devenu contemplatif...
Oiseau en plein ciel, traversé
de ciels. »

(Michaux, 1972 : 43)

L'analyse de ce texte permet de découvrir l'effet métaphorique évoqué par le poète, accentué de plus grâce à la structure chiasmatisque de la première phrase qui saisit en une forme verbale « très imagée » ce que Magritte a exprimé en une forme picturale. Cette phrase exprime aussi l'idée de transparence de l'oiseau « que des nuages traverseraient... », ce qui nous fait mieux comprendre cette conception de « la métaphore transfigurée », observée chez Magritte par Nougué. Pour le spectateur, deux réalités banales - oiseau et ciel pleins de nuages qui se transpercent réciproquement produisent un effet choquant et mystérieux, rendent l'image inquiétante, renvoient à « ce quelque chose de plus qui reste dans le domaine de supposition irritante » comme dit Max Black à propos de la nature de la métaphore (Black, 1962 : 23). Michaux obtient cet effet en changeant la position du mot « oiseau » comme sujet en position de l'objet direct « que », de même que la position de l'objet direct du mot « nuages » en position du sujet et en laissant le même verbe « traverser » dans la phrase principale et subordonnée. Le chiasme obtenu de telle façon possède en plus un certain caractère musical et visuel qui, en même temps, renforce l'effet poétique de ce texte.

La consigne d'écriture proposée est celle d'écrire un texte métaphorique en utilisant la même structure chiasmatisque selon le modèle du texte de Michaux :

A (sujet) qui B (verbe) C (COD) que C (sujet) B (verbe)

Voici quelques exemples de phrases selon ce schéma :

« Un homme qui traverserait une rue, qu'une rue traverserait... »

« Une femme à cheval qui traverserait un bois, qu'un bois traverserait... »

« Un cheval qui traverserait des champs, que des champs traverseraient... »

« Un bateau qui traverserait la mer que la mer traverserait... »

(Agnieszka, Karolina, Katarzyna, Klaudia, Sabina, Weronika, William - étudiants de la III-ème année de la phil. rom. UP, 2012, participants de l'atelier)

Certaines de ces phrases se rapportent aux tableaux de Magritte, on peut donc proposer de continuer la réécriture du texte de Michaux et de composer un texte

poétique inspiré de ces œuvres. Cela est, bien sûr, un exercice plus difficile, mais possible. Pour l'effectuer il faudrait reprendre le même travail autour la métaphore qu'on a proposé pour l'étude du « Retour ».

Ma proposition de projet didactique décrit ci-dessus est une application de la technique d'atelier d'écriture où le processus de la perception de l'art et de la littérature stimule le processus de la création individuelle chez les étudiants. Le travail de réécriture est tout d'abord l'effet d'une analyse de la métaphore dans la peinture de René Magritte qui mène vers le texte littéraire d'Henri Michaux qui devient ensuite un point de départ pour l'écriture autonome des étudiants. Le fait de composer leurs propres textes, même imparfaits est, en quelque sorte, un apprentissage de l'univers imaginaire de Michaux et, à travers sa poésie, de celui de Magritte. Ainsi, le modèle didactique : « lire pour écrire et écrire pour lire » est ici élargi par l'aspect de la perception de l'art et permet de mieux comprendre le processus de la création artistique à la fois picturale et poétique. J'ai proposé une démarche didactique selon le schéma suivant : perception d'une œuvre d'art - écriture littéraire sur cette œuvre - lecture d'un texte littéraire lié à cette œuvre - réécriture de ce texte - retour à la perception de l'œuvre d'art. Il faut aussi mentionner qu'autour de ce parcours on a abordé plusieurs aspects essentiels de l'enseignement littéraire comme l'étude de la théorie et de la pratique de la métaphore, la connaissance de l'œuvre de Magritte, l'initiation à l'art des surréalistes, la lecture de la poésie d'Henri Michaux, l'écriture poétique et, avant tout, la sensibilisation à l'idée de correspondance entre l'art et la littérature.

Bibliographie

- Black, M. 1962. « *Metaphor* ». *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*. Cornell University Press
- Dobrzyńska, T. 1984. *Metafora*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wyd. PAN
- Favry, Cl. 2009. *Dictionnaire complice du surréalisme bruxellois*. Bruxelles : E.M.E.
- Magritte, R. 1979. *Ecrits complets*. Paris: Flammarion
- Michaux, H. 1972. *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*. Montpellier: Editions Fata Morgana
- Noël, B. 1998. *Magritte*. Paris: P.O.L.
- Oriol-Boyer, Cl. dir. 1990. « La Réécriture ». Actes de l'Université d'été, Cérisy-la-Salle. Grenoble : Ed. CEDITEL de l'Université de Grenoble-Stendhal
- Oriol-Boyer, Cl. 1990. « Pour une didactique du Français Langue et Littérature Etrangère ». *Le Français dans le Monde*. Nov/dec. 1990
- Pilch, A. 2010. *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Richards, I. A. 1950. *The Philosophy of Rhetoric*. New York-Oxford.
- Quaghebeur, M. 2001. « *Cryptage de la Belgique chez Michaux* ». *Analele Universității București. Limbisi Litteraturi Străine*. 2001.

Wierzbowska, E. M. 2008, *Les outils de l'analyse littéraire*, Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

Notes

1. Pilch, A. 2010. *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, p.19: *Nowoczesne nauczanie ma sprowadzić się do wszechstronnego kształcenia młodego odbiorcy, do tworzenia w świadomości uczniów przekonania, że refleksje i sposób patrzenia na człowieka, na świat, na uwikłanie człowieka w świat wyrażają się i zostają zapisane w różnych językach, a te tworzą integralną, kulturową całość. [...] W związku z tym [...] w chwili obecnej metodycy i nauczyciele poloniści znów muszą budować interpretacyjny język na literaturoznawczych podstawach, [...] dzisiaj budują go na koncepcjach nastawionych intertekstualnie.*
2. Duminy-Sauzeau, Ch., Faure, Y., Grappin, D., Oriol-Boyer, Cl. 1994. Français 6^e. Lire écrire ensemble. Paris : Hatier.
- Duminy-Sauzeau, Ch., Faure, Y., Grappin, D., Oriol-Boyer, Cl. 1995. Français 5^e. Textes. Lectures méthodiques. Ecriture méthodique. Paris : Hatier.
3. Ibid., p.490.
4. Noël, B. 1998. Magritte. Paris : P.O.L. p.31-32.

Le peintre biographié par le poète : Pierre Bonnard et Guy Goffette



Jerzy Lis

Université Adam Mickiewicz, Poznań, Pologne
jerzylis@amu.edu.pl

Reçu le 23-06-2013/ Évalué le 19-11-2013 /Accepté le 19-09-2014

Résumé

Le livre de Guy Goffette *Elle, par bonheur, et toujours nue*, publié en 1998 dans la collection « L'un et l'autre » chez Gallimard est une méditation biographique consacrée au peintre Pierre Bonnard. Le poète évoque sa fascination du peintre dont la création est analysée dans la perspective de la relation de Bonnard avec une femme mystérieuse, dite Marthe de Mélny, qui est devenue son modèle. Les réflexions de Goffette concernent aussi les rapports entre l'expérience de peintre et celle de poète qui permettent d'établir de nombreuses affinités entre leurs parcours respectifs. En parlant de Bonnard, Goffette pense surtout à lui-même, tout en s'appuyant sur l'idée qu'« on n'en dit jamais autant sur soi-même qu'en parlant des autres ».

Mots-clés : biographie fictive, biographie de l'autre, peinture, poésie, Bonnard, Goffette

The painter biographed by the poet: Pierre Bonnard and Guy Goffette

Abstract

Guy Goffette's book called *Elle, par bonheur, et toujours nue*, published in 1998 in the collection « L'un et l'autre » at Gallimard, is a biographical meditation dedicated to painter Pierre Bonnard. The poet talks about his fascination with the painter, whose creation is analyzed in the perspective of Bonnard's relationship with a mysterious woman called Marthe de Mélny, who became his model. Goffette's reflections concern also the relation between the painter's and the poet's experience that allows one to establish numerous affinities between their respective careers. Talking about Bonnard, Goffette thinks mainly about himself, basing his reflection on the idea that « one never says as much about himself as when talking about the others ».

Keywords : fictional biography, biography of the other, painting, poetry, Bonnard, Goffette

Le conflit qui a opposé Pablo Picasso à Pierre Bonnard (1867-1947) est chose connue des spécialistes de la peinture française du XX^e siècle. Le premier aurait porté un jugement défavorable en disant que l'autre n'était pas vraiment un peintre moderne (Roque, 2006 : 5). Cette opinion était à l'origine d'un certain discrédit de Bonnard de son vivant et même après sa mort. Pendant de longues années son œuvre a été soit

rejetée par la critique comme étant antimoderne, soit défendue comme « intimiste » ou encore rangée à l'intérieur du courant réaliste qui évoluait contre la tendance à l'abstraction du modernisme. Travaillant à l'encontre du modernisme Bonnard était parfaitement conscient du malaise qu'il provoquait chez les représentants de l'avant-garde, mais il ne cessait de s'intéresser au travail de ses contemporains, en fréquentant régulièrement les galeries de peinture. Il continuait à peindre selon sa propre technique et espérait « arriver devant les jeunes peintres de l'an 2000 avec des ailes de papillon » (Goffette, 2002 : 133). Dans un petit livre passionnant consacré à Bonnard - *Elle, par bonheur, et toujours nue*, Guy Goffette revient sur ce drôle de différend entre deux peintres en signalant un certain intérêt qu'ils manifestaient envers le travail de l'autre. Picasso aurait été surpris un jour devant les tableaux de Bonnard exposés dans une galerie. Quant à Bonnard, il a accroché sur le mur de son atelier une reproduction de Picasso, de l'homme qui, comme il l'a dit à son petit-neveu, n'avait pas « les yeux faits comme tout le monde » (Goffette, 2002 : 143). On voit donc que tout en faisant partie à des camps opposés, Picasso et Bonnard ne restaient pas indifférents à la création de l'autre.

Cette séquence, d'ailleurs l'une des dernières du livre, finit par la constatation qui mérite une réflexion à propos du projet réalisé par Goffette : « On n'en dit jamais autant sur soi-même qu'en parlant des autres » (*ibid.*). Sans entrer dans les détails du conflit artistique entre les deux peintres, Goffette informe non seulement sur le besoin intérieur de l'individu d'être confronté à l'autre, mais aussi sur l'essence du texte qu'il est en train d'écrire. Or, nous avons affaire ici à la biofiction qu'un écrivain, et principalement un poète, rédige à propos d'un autre artiste, en l'occurrence, un peintre. Le livre de Goffette a paru en 1998 chez Gallimard dans la collection « L'un et l'autre », réservée aux biographies qui échappent à la notion traditionnelle du genre. Les renseignements fournis par l'éditeur sur le second rabat du livre donnent une idée sur le caractère des textes publiés dans cette collection : « Des vies, mais telles que la mémoire les invente, que notre imagination les recrée, qu'une passion les anime. Des récits subjectifs, à mille lieues de la biographie traditionnelle. L'un et l'autre : l'auteur et son héros secret, le peintre et son modèle. Entre eux, un lien intime et fort. Entre le portrait d'un autre et l'autoportrait, où placer la frontière ? »

Sans aucune mention générique sur la couverture, les livres de cette collection sont répertoriés par l'éditeur soit comme romans, soit comme essais. Le texte de Goffette fait partie de cette seconde catégorie, mais sa littérarité est confirmée par les particularités de l'essai tel qu'il est pratiqué aux XX^e et XXI^e siècles, puisque l'écriture de l'essai se fait à partir de l'activité critique qui est « une façon de se tenir au cœur de l'inquiétude littéraire » (Macé, 2006 : 238). Étant en dialogue avec le genre romanesque, ce type d'essai mobilise la fiction comme un cadre de pensée et un

discours qui manipule ses idées (Macé, 2006 : 247-248), ce qui dans le texte de Goffette relève de la nature hybride du projet : à la fiction biographique se joignent les formes issues de la fiction critique, de la poésie et de l'autobiographie. Le texte est donc écrit par un poète qui à partir d'un tableau de Bonnard se penche sur la biographie du peintre, en y cherchant ce lien intime entre lui et son modèle. Il relate son aventure de poète qui choisit pour thème de ses réflexions l'amour, les couleurs et la peinture. Tout en hésitant entre le roman et la biographie, il parle de la fragilité du peintre qui égale celle du poète et donne une vision très subjective de la vie du peintre, censée traduire ses propres expériences.

La biographie imaginaire de Bonnard écrite par Goffette est conforme au paradigme de la biographie littéraire pratiquée dans les dernières décennies, incapable de rendre compte de la vie de l'autre. Goffette ne diffère en rien d'autres auteurs publiés dans la collection « L'un et l'autre » qui cèdent devant l'impossibilité d'assurer au texte quelque exactitude référentielle et préfèrent développer le récit de la vie de l'autre en puisant dans ce qui est caché et obscur, mais suffisamment lisible pour pouvoir ressentir des affinités avec le biographié. L'altérité de l'autre doit avant tout être acceptée et partagée par le biographe, par l'intermédiaire de l'écriture empathique, laquelle justifie le besoin de verbaliser ce lien intime entre le biographe et le biographié. Puisque la biographie littéraire prend son origine dans un sentiment de manque (ne pas pouvoir dire, voire, saisir, comprendre), seule la rêverie permet à l'auteur de sortir de l'impasse : « Une bonne biographie tient à la capacité de rêverie du biographe, à sa capacité de communion » (Thuillier, 1998 : 14-15). Comme tous les auteurs dont les textes paraissent dans la collection « L'un et l'autre », Guy Goffette recourt aux différentes stratégies à l'usage de la narration et du discours critique. Cet ensemble d'objectifs opérationnels mobilisés par le biographe sert à particulariser le biographié pour en tirer ce qui est ressemblance chez les deux individus.

L'essai sur Bonnard ouvre par une scène qui renvoie à l'impression qu'avait produit autrefois sur l'écrivain le tableau de Pierre Bonnard *L'eau de Cologne* ou *Nu à contre-jour*, regardé un jour aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles. Séduit par la beauté du corps de la femme représentée par le peintre, le visiteur a cru oublier tous ses problèmes et effacer de sa mémoire toutes les femmes présentes dans sa vie. Le texte, donné en italiques et adressé à Pierre, rend compte de l'étrange fascination qu'exerçait sur l'auteur Marthe-Marie. Goffette se livre donc à une série de méditations sur le mystère que cache non seulement ce tableau particulier de Bonnard mais aussi toute création. Or, c'est en véritable complice du peintre que le poète évoque l'histoire énigmatique de la relation entre Pierre et Marthe, comme c'est en spécialiste de la poésie qu'il interprète le tableau remarqué au musée. Les chapitres consécutifs du livre sont consacrés à la reconstruction de la biographie de Bonnard, étudiée à partir

des données factuelles authentiques et imaginée dans la perspective du mystère que représente le tableau contemplé. Goffette se trouve dans une position privilégiée, car il croit faire partie de ceux qui, malgré le scepticisme de Bonnard exprimé par lui-même dans une phrase rapportée par le biographe, « savent voir, bien voir, voir pleinement » (Goffette, 2002 : 129). Puisque savoir voir signifie savoir vivre, partager l'expérience du peintre et s'identifier à lui nécessite une attitude de dépassement : « Dépasser le sujet dans le tableau, rejoindre le peintre, et continuer sa vision avec [ses] moyens propres » (Goffette, 2002 : 130). Goffette sait d'emblée que non seulement les apparences trompent, mais qu'il faut encore des mots corrects pour pouvoir enfin dire que « tout est au-delà du visible » (*ibid.*). En tant que poète qu'il faut écouter et non interroger, il comprend un autre artiste qui parle, lui aussi, pour les sourds.

La biographie de Bonnard est reconstruite à partir d'une conviction que l'essentiel du mystère créateur du peintre réside au-delà du visible, que « la mer est toujours derrière la mer, infinie, éternelle. Comme l'amour » (*ibid.*). La rencontre entre Bonnard et cette femme mystérieuse s'est réalisée sous le signe mystérieux et symbolique de la traversée échouée d'une rue parisienne par une pauvre et malade paysanne du Berry, venue à Paris pour y faire carrière et pour en finir avec son passé de campagnarde. De son vrai nom Marie Boursin, elle se présente comme Marthe de Mélny pour se faciliter l'accès aux couches privilégiées de la société parisienne. Marthe sera donc sauvée par Pierre Bonnard, un jeune peintre débutant qui s'est trouvé alors sur son chemin. Ils passeront la nuit ensemble et Marthe va exercer sur Bonnard une étrange fascination. Depuis, sa vie changera radicalement. Il abandonnera ses études de droit, contrairement à la volonté de ses parents qui envisageaient pour lui une carrière de juriste, Marthe deviendra sa muse et amante, et ils continueront de vivre ensemble sans se connaître vraiment. C'est cette jeune femme qui va entraîner Bonnard « jusqu'au bout de lui-même » (Goffette, 2002 : 34).

En commençant son récit par la contemplation du tableau de Bonnard Goffette ne cherche pas à reconstruire l'histoire de Pierre et Marthe, mais plutôt à mettre en parallèle deux coups de foudre, celui de Bonnard à la vue d'une jeune femme sur le point de traverser la rue et celui qu'il vit lui-même devant le tableau. Il met l'accent sur le mensonge de Marthe et sur l'ambiguïté de leur relation pour montrer que l'art prend sa source dans les illusions dont les hommes se bercent. Tel est d'ailleurs le sens d'une citation de Bonnard placée en exergue par Goffette - « En peinture aussi la vérité est près de l'erreur ». C'est dire que la frontière entre le vrai et le faux n'est jamais fixée une fois pour toutes et qu'elle relève de l'expérience subjective de l'homme ou de l'artiste, et elle dépend de l'intensité de ses émotions et des affinités qu'il a avec l'objet de sa fascination. Tout en réfléchissant à propos de la peinture de Bonnard, c'est surtout de Marthe que Goffette a l'intention de parler, étonné par le nombre

des toiles sur lesquelles le peintre a représenté sa compagne - 146 tableaux et 717 dessins et croquis. Or, le poète exploite ici certains paradoxes de la vie de Bonnard qui a vécu pendant plusieurs dizaines d'années sans connaître la véritable identité de Marthe. En plus, ils ne recevaient personne chez eux, Marthe ayant toujours eu peur d'être démasquée, mais aussi parce que leurs différents appartements n'étaient jamais suffisamment grands pour accueillir des amis.

Le tableau *L'eau de Cologne ou Nu à contre-jour* contemplé par Goffette résume en quelque sorte l'essentiel du travail créateur de Bonnard et sa relation avec Marthe qui est présentée dans le texte comme une femme qui a donné vie au peintre. C'est grâce à elle que Pierre a appris à utiliser les couleurs pour en faire un trait distinctif de sa peinture. Le poète souligne les préoccupations de Bonnard qui visaient la recherche de la couleur comme « seule expression du mouvement, de la lumière et de l'émotion » (Goffette, 2002 : 46). En même temps, il révèle au lecteur ce qui pourrait lui échapper en regardant les œuvres de Bonnard : une certaine prédilection de l'artiste pour la représentation des intérieurs et des fenêtres qui mettent en relief la beauté de Marthe et du monde. Sur les tableaux on voit souvent une femme en train de faire sa toilette dans un intérieur modeste dont l'ameublement est limité au strict minimum : chaises, table, lit. Les spécialistes de la peinture savent que le peintre peignait Marthe sans la considérer comme modèle. Elle ne posait jamais, mais sur ce tableau elle est saisie par lui en train d'exécuter ce qu'elle avait l'habitude de faire tous les jours. Marthe est présentée debout dans la salle de bains en train de faire sa toilette. Dans le miroir accroché au mur on voit non seulement le reflet de Marthe qui cache sa poitrine, mais aussi celui d'une chaise, curieusement absente de la pièce. Comme le remarque Jean Clair, le miroir « fait pénétrer dans le devant de la vue ce qui est son revers et dans l'étable de l'œil, ce qui est au-dessus ou au-dessous ; il bouleverse les étiages et les hiérarchies » (Clair, 2006 : 43). Sur cette toile la fenêtre est fermée, mais on remarque déjà le jeu de couleurs typique pour la peinture de Bonnard. La couleur foncée du corps de Marthe contraste avec la clarté de la pièce qui devient ainsi la source de la lumière. Pas de clair-obscur, car la fenêtre en face de Marthe ne divise pas l'espace en deux zones distinctes du clair et de l'obscur (cf. Roque, 2006 : 196). La femme est peinte de la façon la plus naturelle possible, juste au moment où elle parfume son corps. Contrairement à ce qu'on pense, c'est l'intérieur qui éclaire la fenêtre, laquelle répand de la lumière sur le devant du corps de Marthe dont le reflet beaucoup plus clair est visible dans le miroir.

Marthe qui reste pour Bonnard « le point de non-retour » a inspiré beaucoup de tableaux sur lesquels elle ne vieillit pas, sauf sur un tableau où Bonnard a osé représenter à côté d'elle une nouvelle amante Renée qui avait accompagné le peintre lors de son voyage en Italie. Mises l'une à côté de l'autre, Marthe semble naturellement plus

âgée et moins belle que Renée. La connaissance passagère avec cette fille, interrompue définitivement par le suicide de Renée, n'a pas empêché Bonnard de continuer à peindre Marthe qu'il finira par épouser en 1925. La révélation de la vraie identité de Marthe a été très mal reçue par le peintre et en effet les tableaux créés après le mariage révéleront de plus en plus le malaise du peintre. Outre les paysages qui reflètent ses impressions à la suite de leur déménagement dans le Midi, Bonnard exprime de manière discrète ses sentiments liés à la double identité de Marthe, comme s'il voulait sauvegarder son autonomie de créateur. Bien qu'elle fût peinte de mémoire, les tableaux signalent l'existence de Marie par les petits détails qui ne peuvent pas échapper à l'attention de l'observateur. Goffette parle d'une toile où l'on voit Marthe dehors, derrière la fenêtre fermée, alors qu'à l'intérieur on aperçoit sur la table un livre avec le titre « Marie » sur la couverture. Le poète évoque à cette occasion les changements de caractère de Marthe qui devient méchante et jalouse, déprimée et neurasthénique. Retirée, sinon isolée de l'entourage, elle constitue le décor naturel et quotidien de la vie de Bonnard qui, malgré les mensonges de Marthe, y retrouve une sorte de sérénité et de bonheur qui est perceptible dans une libre expression des lignes et des couleurs. Au lieu donc de peindre la vie, Bonnard préfère rendre vivante la peinture (Malinaud, 2006 : 48).

Comme il sied à un poète, particulièrement sensible à son propre mystère, Goffette parle de la peinture de Bonnard et de lui-même de manière extrêmement discrète. Il ne dévoile pas la vie privée du couple, mais suit plutôt la relation compliquée du peintre et de sa compagne, en faisant ressortir l'intensité de la vie d'artiste et en cherchant les points communs entre le peintre et lui-même. L'interprétation du travail du peintre et de certains tableaux est le prétexte pour évoquer la sensibilité de Bonnard, le caractère subjectif de sa vision des choses et surtout le besoin constant de sauvegarder sa liberté créatrice. Pour Goffette, le véritable artiste est celui qui réalise ses propres conceptions au détriment des modes et des tendances dominantes de son temps. C'est en ce sens-là que Goffette souligne la dimension intemporelle de la peinture de Bonnard. Alors que les Futuristes rejetaient totalement les nus en peinture, Bonnard s'est mis à multiplier les tableaux qui représentent Marthe et qui expriment l'inquiétude et le désenchantement de l'artiste (Clair, 2006 : 34). L'obsession de nus peints de mémoire confirme que l'artiste s'est toujours réjoui du spectacle quotidien dont les éléments s'évaporaient de manière continue.

La liberté du peintre ressemble à celle du poète, car les deux agissent souvent à tâtons, sans plan fixé d'avance. Les couleurs et les lignes dans le cas du peintre, comme les mots et les formes dans le cas du poète, contribuent à créer un sens qui n'est jamais totalement dévoilé. Aussi, en parlant du personnage mystérieux de Marthe, Goffette attribue à Bonnard les mêmes qualités, comme si le peintre voulait doter tous ses modèles d'aspects obscurs. D'un tableau à l'autre Bonnard montre ses personnages en

poses discrètes, préoccupés par leurs activités quotidiennes, principalement en train de faire leur toilette. Dans cette mise en scène qui se limite à saisir les modèles de profil, de trois-quarts ou encore de dos, il respecte leur intimité en exposant les gestes ordinaires qui soulignent davantage leur mystérieuse présence sur le tableau. Or, sur de nombreuses toiles Marthe à l'air de se désintéresser de ce qu'on fait d'elle, comme si elle n'appartenait pas au monde du peintre. En effet, elle vit à part, plutôt à côté de Bonnard qu'avec lui. En décrivant la relation de Pierre avec Marthe, Guy Goffette met en relief l'incompatibilité de leurs univers respectifs. Ils vivent ensemble, mais chacun s'occupe de ses propres affaires, Marthe est concentrée sur elle-même, alors que Pierre ne pense qu'à la peinture. En 1947, l'année de la mort du peintre, lors d'une rétrospective organisée à l'Orangerie l'un des critiques a osé dire que Pierre Bonnard était un éternel enfant qui peignait « pour son seul plaisir, à l'écart des débats qui agitaient les esprits au sujet de la nature de l'art moderne » (Roque, 2006 : 43). Dans son essai Goffette nous laisse entendre que puisque Bonnard n'a jamais participé à la remise en cause des acquis de la modernité, on peut le considérer comme un peintre heureux, absorbé par son propre univers que symbolise dans son œuvre la pratique du monisme des sensations (Roque, 2006 : 101).

Il est à remarquer que l'intérêt de Goffette pour le personnage de Marthe relève de l'ambiguïté de sa situation et de son emploi, ce qui n'est pas sans conséquence pour la vision que le poète se fait de la peinture de Bonnard. À l'instar du peintre le poète refuse de considérer Marthe comme un modèle et voit en elle plutôt une muse indispensable à l'inspiration artistique de tout créateur. C'est dire qu'il est préoccupé par le déchiffrement de cette intimité qui se lit sur les toiles et qui est l'effet du lien compliqué et ambigu entre Pierre et Marthe. Il retient tous les changements de Marthe perceptibles sur les tableaux grâce à l'usage original des couleurs et grâce aussi aux variations autour des fenêtres ouvertes qui introduisent le motif du jardin de l'enfance. Guy Goffette est intrigué par cette double expression de la rêverie de Bonnard qui tout en ouvrant la fenêtre souligne la beauté de Marthe et donne une vue sur un jardin qui s'associe à l'enfance « enfouie parmi les noisetiers et les mimosas » (Goffette, 1998 : 66). Aussi introverti que Bonnard, Goffette attache une grande importance à la séparation de deux réalités représentées simultanément. Chez Bonnard il s'agit bien entendu de la fenêtre alors que chez Goffette il est plutôt question d'un seuil ou d'un bord entre intérieur et extérieur, ici et ailleurs (Loubier, 2012 : 100). Dans les deux cas la cloison n'a de valeur que symbolique, mais elle permet d'exposer un écart entre deux mondes différents et entre deux dimensions temporelles. Peints ou imaginés en plans distincts, ces deux réalités mettent en relief les expériences des créateurs, trop intimes pour être dévoilées machinalement. Or, les questions que pose la poésie de Goffette trouvent paradoxalement leurs reflets dans la peinture de Bonnard, antérieure

à la création du Belge. En lisant ses poèmes on retrouve les mêmes préoccupations et dilemmes que chez Bonnard, la même sensibilité et le même esprit contemplatif. Le jardin d'enfance est chez les deux artistes le lieu de partance obligée, comme s'ils voulaient oublier toutes les difficultés de la vie présente et passée. L'opposition entre le dehors et le dedans, entre la maison et le jardin souligne encore davantage le désir de partir alors qu'on est attaché pour de bon.

En contemplant le tableau de Bonnard Goffette découvre chez le grand peintre le même besoin de créativité et la même démarche. Là où Bonnard combine de grandes taches de couleurs vives, Goffette utilise les mots élémentaires pour obtenir le même effet d'apparente simplicité et de naturel dans la présentation des scènes de la vie quotidienne ou, en général, de la réalité. Devant le tableau exposé au musée le poète prend conscience des affinités avec le peintre dont il apprécie l'originalité. Tel qu'il le décrit dans *Elle, par bonheur, et toujours nue*, Bonnard apparaît comme un artiste qui se distinguait d'autres peintres de son époque, quelqu'un qui peignait pour son propre plaisir, en se laissant guider par son intuition artistique et l'amour des couleurs. Le peintre manifestait donc la même sensibilité que le poète qui joue avec les mots et les images, en le faisant par besoin intérieur. L'analyse détaillée de la technique picturale de Bonnard permet à Goffette de constater que le véritable art consiste à donner vie et forme à ce que l'oeil voit différemment. Ainsi, en acceptant d'emblée la conception de la peinture réalisée par Bonnard et difficilement acceptable par les critiques, Goffette pense aussi à sa propre création qui, comme c'était le cas de Bonnard, risque d'être appréciée à titre posthume.

L'hommage rendu par Goffette à Bonnard dans *Elle, par bonheur, et toujours nue* n'est pas exceptionnel, car il a publié dans la même collection deux autres textes, consacrés cette fois-ci à deux poètes, Verlaine et Auden. Depuis la parution en 1988 d'*Éloge pour une cuisine de province* (donc avant la parution des trois récits chez Gallimard), Goffette a pris l'habitude de consacrer une partie de ses recueils aux poètes avec lesquels il ne cesse de dialoguer. Chaque recueil comprend une section intitulée « Dilectures » où le poète confronte en quelque sorte son identité avec celle de l'autre (Choquet, 2012 : 161-162). Cette double lecture menée parallèlement informe sur la recherche de la filiation esthétique et éthique auprès des auteurs dont il partage certaines expériences. Dans un certain sens, Guy Goffette suit la voie de René Char qui dans un recueil de 1955 *Recherche de la base et du sommet*, et plus exactement dans une partie intitulée « Alliés substantiels », a rendu hommage aux artistes qui l'avaient marqué (cf. aussi Verhesen, 1968 : 147-158). La dilecture apparaît comme une entrée en relation d'intimité où la biographie et l'œuvre de l'autre réactualisent les interrogations concernant son identité. Le lien avec l'autre et, en général, toute identification avec l'autre deviennent dans ce cas le seul moyen de confirmer que nous

sommes aussi habités par un inconnu que nous voulons apprivoiser et qui complète notre personnalité. La recherche de la ressemblance entre le « je » du biographe et le « je » du biographié a aussi pour but de remédier à l'insoutenable sentiment de manque ou de toute forme de déficit qui déséquilibre le créateur. Bien que Goffette vive pour la poésie, comme Bonnard vivait pour ses tableaux, le poète belge se tourne vers la peinture pour convoquer l'imagination visuelle de ses lecteurs, indispensable pour comprendre l'imagerie picturale de ses poèmes. Ainsi grâce à l'autre, Goffette arrive-t-il à découvrir une autre part de son individualité qui le rassure dans sa volonté d'être totalement lui-même.

Force est de convenir que la biographie de Bonnard n'a pas de caractère scientifique, car la démarche scripturale de Goffette n'a rien d'une investigation historique ou documentaire. En plus, elle ne suit pas l'ordre chronologique de la vie réelle du peintre. La matière factuelle et événementielle perd de l'importance au profit de la rêverie qui dote le passé reconstruit d'un sens nouveau, beaucoup plus important pour le biographe que pour la mémoire du biographié. Au fond, Goffette donne une version possible du passé de Bonnard, filtrée par les révélations qui se situent dans la lignée des expériences du poète et qui relèvent de sa formation intellectuelle. En puisant dans le passé de son personnage, le biographe tient à rendre dans le texte l'aura de son propre temps (Gosk, 2005 : 199). Dans cette rêverie biographique sur la vie de Bonnard Goffette rend compte de ce qui se situe aux marges de l'existence réelle du peintre, « ce qui est d'une certaine façon l'intransmissible de la conscience d'autrui » et de la conscience de l'écrivain même (Rabaté, 2006 : 227). La « lecture rêveuse » (Demanze, 2008 : 225) du personnage offre pourtant une certaine forme de savoir et de vérité qu'implique le postulat de la ressemblance entre le poète et son modèle. C'est la raison pour laquelle la contemplation par Goffette du tableau aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles devient une projection dans autrui qui, paradoxalement, a pour effet l'ouverture du texte à l'autobiographie.

Le récit est conforme à la définition de la biofiction proposée par Alexandre Geffen qui s'inspire de la définition de la biographie archétypale de Daniel Madelénat (laquelle prend en considération un récit écrit ou oral qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique) : « récit fictionnel qu'un écrivain fait de la vie d'un personnage qu'il ait ou non existé, en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité » (Geffen, 2004 : 12). Dans *Elle, par bonheur, et toujours nue* le poète réinvente le parcours de l'homme et du créateur, en inventant la mémoire à l'instar de Gérard Macé qui, dans un livre intitulé *Vies antérieures*, explique la démarche de tout écrivain lors de la rédaction d'une biographie fictive : « (...) nous écrivons pour nous loger dans le corps d'un autre, et pour vivre en parasites dans l'un des trous creusés par la mémoire » (Macé, 1991 : 14). La biographie fictive telle qu'elle

est écrite par Goffette joue constamment sur l'ambiguïté de cette forme qui relève de la tension entre l'exigence d'assurer au texte une objectivité sollicitée du discours biographique et une subjectivité imposée par la perspective autobiographique. Mobilisé par le désir d'expliquer la peinture de Bonnard dans le contexte de sa relation obscure avec Marthe-Marie, Goffette s'adonne à la rêverie sur la vie du peintre pour combler les béances de sa biographie et en même temps il procède à une reconstruction de son identité subjective telle qu'elle se traduit par les tableaux dont il traduit le sens (cf. Boyer-Weinmann, 2005 : 424).

L'une des particularités du récit goffettien consiste à garder la posture du genre biographique, c'est-à-dire à faire semblant de rêver de Bonnard de manière extérieure (c'est de lui que je parle) et à utiliser tous les moyens poétiques dans le but de montrer que le véritable enjeu du récit n'est autre que la confrontation à autrui (c'est surtout moi-même qui suis visé). Goffette crée une certaine réalité suffisante à elle-même qui ne peut être interprétée comme faisant partie d'une biographie traditionnelle pour la simple raison qu'une fois la lecture terminée, le personnage du peintre gardera toujours un certain côté obscur, contrairement au roman où la fictivité est paradoxalement garante de la transparence du personnage. Les manques et les failles dans la reconstruction de la vie de Bonnard n'ont aucune importance, car l'essentiel est de pouvoir singulariser la personnalité du peintre, elle-même servant au biographe de tremplin pour parler de soi-même. C'est dans cet acte d'autoévaluation du poète que se retrouvent dans le même texte le biographié et son biographe, animé lui-même par la transgression des limites pour exprimer l'empathie pour le personnage, mais surtout pour jouir de sa propre liberté. Or, cette liberté engage le biographe à devenir témoin de ce qui est dévoilé dans le récit d'où il s'ensuit que la biographie se présente comme une version rêvée de l'autobiographie. Les affinités avec le peintre, leur ressemblance ou encore le sentiment de renouer avec le frère manqué entraînent le biographe dans une méditation amicale qui rend impossible la critique sévère de celui qui s'est imposé comme sujet de biographie (Titus-Carmel, 2001 : 116). Dans ce cas précis le poète se sert de son modèle pour prouver qu'il peut être aussi un vrai artiste. Situé à l'extérieur en tant qu'admirateur passionné de la peinture de Bonnard, Goffette entre en fureteur-ami de la vie intérieure du peintre pour révéler une partie du mystère de Bonnard. Puisque la rêverie biographique s'appuie sur le vide, les lacunes et les incertitudes, rien n'empêche le poète de se laisser porter par « les douceurs du mensonge », comme le suggère le titre d'un chapitre qui ouvre par une citation de Bonnard, laquelle est finalement évocatrice du projet goffettien : « Il y a une formule qui convient parfaitement à la peinture : beaucoup de petits mensonges pour une grande vérité » (Goffette, 1998 : 147). Rien ne saurait convenir mieux pour décrire l'empathie du biographe pour le biographié. S'agirait-il de petits secrets professionnels et de petits mensonges entre amis ?

Bibliographie

- Boyer-Weinmann, M. 2005. *La relation biographique. Enjeux contemporains*. Seyssel : Champ Vallon
- Choquet, S. 2012. « Les "Dilectures" de Guy Goffette ou la cuisine agrandie ». In : *Guy Goffette ou la poésie promise*. Paris : Presses universitaires de Paris Ouest.
- Clair, J. 2006. *Bonnard*. Paris : Hazan.
- Demanze, L. 2008. « Gérard Macé : une hantise biographique ». In : *Biographie et intimité des Lumières à nos jours*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Geffen, A. 2004. « La fiction biographique, essai de définition et de typologie ». *Otrante*, n° 16, p. 7- 23.
- Goffette, G. 1998 (2002 pour l'édition utilisée dans cet article). *Elle, par bonheur, et toujours nue*. Paris : Gallimard.
- Gosk, H. 2005. *Zamiast końca historii*. Warszawa : Dom Wydawniczy Elipsa.
- Loubier, P. 2012. « Guy Goffette au Chantier de l'élégie ». In : *Guy Goffette ou la poésie promise*. Paris : Presses universitaires de Paris Ouest.
- Macé, G. 1991. *Vies antérieures*. Paris : Gallimard.
- Macé, M. 2006. *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*. Paris : Belin
- Rabaté, D. 2006. *Le chaudron fêlé. Écarts de la littérature*. Paris : José Corti.
- Roque, G. 2006. *La stratégie de Bonnard. Couleur, lumière, regard*. Paris : Gallimard.
- Thuillier, G. 1998. *L'histoire entre le rêve et la raison. Introduction au métier d'historien*. Paris : Éditions Economica.
- Titus-Carmel, G. 2001. « Le moins en dehors ». *Revue des Sciences Humaines* (« Paradoxes du biographique »), n° 3, p. 115-121.
- Verhesen, F. 1968. « René Char et ses 'alliés substantiels' ». *Liberté*, n° 4, p. 147-158.

L'écriture fantasmatique de Dominique Rolin : entre Dulle Griet et Breughel



Julia Łukasiak

Université de Varsovie, Pologne
julialukasiak@student.uw.edu.pl

Reçu le 14-04-2013/ Évalué le 06-01-2014 / Accepté le 19-09-2014

Résumé

L'article montre le fonctionnement du fantôme dans le sens de la critique fantasmatique de Maria Janion dans *Dulle Griet* et *L'Enragé* de Dominique Rolin. Dans ces livres inspirés par l'univers pictural l'écrivain se réfère aux deux mythes identitaires belges, celui du XVI^e siècle et celui des écrivains - héritiers des peintres flamands. Dans *Dulle Griet* Dominique Rolin s'identifie à Margot l'Enragée, personnage du tableau de Pieter Breughel l'Ancien. La romancière reprend les traits caractéristiques pour Dulle Griet tels que la marche destructrice, la grossesse imaginée et l'androgynéité pour les transformer en ses propres fantasmes. Dans le second roman, le « Je » féminin de l'écrivain se confond avec le « Je » de Breughel. La romancière n'est plus héritière des peintres flamands, mais elle devient l'un d'eux. L'identification à Margot l'Enragée et à Breughel permet à Dominique Rolin de mener sa double quête identitaire : celle d'artiste et celle de Belge.

Mots-clés: fantasma, critique fantasmatique, identité fantasmatique, mythe identitaire, peinture flamande

Dominique Rolin's phantasmatic writing : between Dulle Griet and Breughel

Abstract

The article shows functioning of phantasy, understood in the sense of Maria Janion's phantasmatic criticism, in two Dominique Rolin's novels: *Dulle Griet* and *L'Enragé*. In these books, inspired by pictorial universe, the writer refers to two Belgian identity myths : the myth of the sixteenth century and the myth of writers - heirs of the Flemish painters . In *Dulle Griet* Dominique Rolin identifies with Margot l'Enragée, character from the painting of Pieter Breughel the Elder. The novelist uses Dulle Griet's characteristics such as destructive march, phantasmatic pregnancy and androgenicity in order to turn them into her own phantasies. In the second novel, the female "I" of the writer merges with the "I" of Breughel. Rolin is no longer heiress of Flemish painters, but she becomes one of them. This identification with Dulle Griet and Breughel allows Dominique Rolin to undertake her double search for identity: as an artist and as a Belgian.

Keywords : Phantasy, phantasmatic criticism, phantasmatic identity, identity myth, Flemish painting

Introduction

Dans les deux romans marqués par la peinture flamande, *Dulle Griet* et *L'Enragé*, Dominique Rolin s'identifie aux personnages liés à l'univers pictural. Dans *Dulle Griet*, la voix de la romancière se confond avec celle du personnage éponyme, tandis que dans *L'Enragé*, elle s'identifie à Pieter Breughel l'Ancien. L'écrivain construit son identité en se référant constamment à l'univers imaginaire flamand ce qui inscrit son écriture dans la tradition de la littérature belge dans laquelle les liens entre l'écriture et la peinture sont particulièrement étroits. Chez Dominique Rolin, les mythes collectifs belges tels que le mythe du XVI^e siècle et le mythe des écrivains - héritiers des peintres flamands deviennent la partie de sa mythologie personnelle, de son univers fantasmatique. Dans les deux romans c'est grâce aux fantasmes que Dominique Rolin construit son identité : une identité fantasmatique dans le sens de la critique fantasmatique de Maria Janion.

Concept de l'identité fantasmatique

Selon le *Vocabulaire de la psychanalyse*, le fantasme est « un scénario imaginaire où le sujet est présent, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs » (Laplanche, Pontalis, 1967 : 152). Dans son « Projet de la critique fantasmatique » Maria Janion se réfère au concept psychanalytique ; en même temps elle souligne le rôle de l'imagination et de l'imaginaire dans la création des fantasmes individuels et collectifs, surtout dans le romantisme. Selon Janion le héros romantique est souvent l'objet d'une identification fantasmatique (Janion, 2001 : 161-162). Ce phénomène concerne non seulement le lecteur des romans, mais aussi l'auteur lui-même. En expliquant le fond de la critique fantasmatique Janion se sert du concept de « pacte fantasmatique », notion créée par Philippe Lejeune : « Le lecteur est invité à lire les romans non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la « nature humaine », mais aussi comme des fantasmes révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique *le pacte fantasmatique* » (Lejeune, 1996 : 42). En effet, dans le cas de l'écriture rolinienne, on peut parler « des fantasmes révélateurs d'un individu ». Le fantasme majeur de Dominique Rolin c'est certainement l'identification à l'Autre. Cette particularité de son écriture a été déjà remarquée par Susan Bainbrigge et elle a été définie comme « writing via the Other » (« l'écriture par l'Autre ») (Bainbrigge, 2009 : 61-116). Dans notre article, nous voudrions considérer ce phénomène comme une identité fantasmatique, car ce sont en effet des fantasmes, collectifs et individuels, qui permettent à Rolin l'identification à différents personnages et qui aboutissent à la construction de sa propre identité.

Fantasme : du collectif à l'individuel

Dominique Rolin rejoint les deux mythes identitaires, deux fantasmes collectifs belges : celui de l'héritage pictural des écrivains belges et celui du XVI^e siècle. La romancière, en cherchant dans son écriture un lien entre le mot et l'image, s'inscrit dans le courant plus vaste de la quête identitaire des écrivains belges. D'une certaine manière, elle continue la pensée d'Ivan Gilkin qui, dans son article « Poésie en Belgique » publié en 1880 dans la *Semaine des étudiants*, postule que les écrivains belges soient des héritiers des peintres flamands : « Il faut fonder dans la poésie une école flamande, digne de sa sœur aînée, la fille des peintres : nos Teniers, nos Ruysdael, nos Brouwer, nos Van Ostade d'abord : puis nous aurons Rembrandt et Rubens » (Vanwelkenhuyzen, 1930 : 91). En outre, par sa fascination de l'univers du maître flamand, Dominique Rolin adhère au « courant breughelien ». Au tournant du siècle, comme le note Claudette Sarlet, l'inspiration breughelienne est très répandue chez les écrivains belges (Sarlet, 1992 : 130-138). La peinture de Breughel nourrit entre autres Camille Lemonnier, Maurice Maeterlinck, Michel de Ghelderode ou Pierre Mertens.

Comme le remarque Marc Quaghebeur, l'évocation du XVI^e siècle dans la littérature francophone belge constitue un mythe national. Au XIX^e siècle quand se forme la conscience nationale de la Belgique les écrivains se réfèrent à l'apogée des Pays-Bas, à ces temps où le pays gagne son autonomie, sanctionnée par la Pragmatique Sanction de la Transaction d'Augsbourg. Le mythe trouve sa synthèse dans *La légende d'Ulenspiegel* de Charles de Coster (1867) roman aux ambitions historiques, qui n'est pas dépourvu d'éléments ajoutés par l'imagination de l'auteur. Le recours au siècle d'or se réalise aussi par la référence à l'univers pictural de l'époque (Quaghebeur, 2005 : 30-45). Dans la peinture de Breughel les écrivains retrouvent deux mythes fondateurs : en se référant à ce peintre ils deviennent d'un côté héritiers des peintres flamands, et, de l'autre côté, ils retrouvent les origines les plus anciennes de leur pays. Ce mythe collectif, métamorphosé par les fantasmes roliniens, devient une partie de la mythologie individuelle de l'écrivain. Dominique Rolin découvre très tôt un penchant pour la peinture breughelienne, antérieur par ailleurs à l'intérêt qu'elle porte à la littérature. Dans l'un des entretiens avec Patricia Boyer de Latour qui compose le volume de *Plaisirs* (1984), elle avoue : « J'ai aussi tout de suite été fascinée par la cruauté de l'univers de Jérôme Bosch ou la magie de Breughel l'Ancien. J'en trouvais des correspondances partout autour de moi, dans les paysages et sur les visages des gens que je croisais » (Rolin, 1984 : 161). Rolin perçoit des analogies entre la Belgique de son enfance et la Belgique des toiles des maîtres flamands. Le tableau qui l'intéresse le plus semble la toile *Dulle Griet* de Pieter Breughel l'Ancien. Ce personnage apparaît dans *l'Accoudoir* (1996) et dans *Deux* (1975), mais cette identification trouve son plein épanouissement dans *Dulle Griet*.

Identification fantasmatique à Dulle Griet

En s'inspirant du tableau *Dulle Griet* de Pieter Breughel l'Ancien peint en 1561, la romancière se réfère au code culturel belge. Elle reprend les textes de culture belge, tels que la peinture breughelienne et les légendes populaires décrivant les origines de Dulle Griet pour leur donner une dimension personnelle. Dominique Rolin connaissait parfaitement l'art et la vie de Pieter Breughel l'Ancien : elle a entre autres lu *Le Livre des peintres* de Carel van Mander (Van Mander : 1601), le premier biographe du peintre et ami de son fils, et *Onze Breughel* de Bob Claessens (Claessens : 1969), l'ouvrage critique publié en 1969 à l'occasion du tricentenaire de la mort de l'artiste. Elle connaissait aussi le fond historique de l'époque : elle s'est documentée sur la provenance de Dulle Griet. Dulle Griet apparaît pour la première fois dans les légendes médiévales, sous le nom de Margot l'Enragée. Au début de *Dulle Griet* Dominique Rolin décrit une version populaire concernant l'origine de ce personnage :

Griet en flamand est le diminutif de Marguerite, laquelle était si chaste qu'au jour même de son mariage elle s'était enfuie sous des habits d'homme pour échapper à l'homme. Devenue l'abbé Pélagius dans un monastère, elle avait lutté aussitôt contre les attaques rusées du diable. Une nonne d'un couvent voisin s'étant trouvée enceinte, on l'avait accusée du forfait puis bannie de la communauté. Et ce n'est qu'au moment de mourir que Marguerite-Pélagius avait révélé son secret, obligeant les religieux à constater qu'elle était femme et vierge. D'une part la dévotion populaire avait fait d'elle la reine des femmes enceintes et des accouchées, de l'autre elle était devenue le symbole de la mégère en révolte qui tue, pille et brûle tout sur son passage jusqu'au seuil même de l'enfer (Rolin. 2002 : 26).

Les racines presque mythiques déterminent la construction de ce personnage dans le roman. La légende aurait pu être une source d'inspiration pour Breughel. Sur la toile *Dulle Griet* de Breughel apparaissent deux Margot l'Enragée, chacune représentée d'une autre manière. L'une des femmes porte sur son dos la nef des fous et la bulle du savoir. La seconde vision de Dulle Griet, celle avec l'épée à la main, semble être largement inspirée par la gravure *Ira* (Sullivan, 1997 : 55-66). Dans sa description du tableau, Rolin se concentre sur cette seconde représentation de Dulle Griet et elle précise :

Le tableau n'est pas immense, mais il ne reste jamais dans ses limites. Un tout petit peu décentré sur la gauche du tableau, il y a une femme, une sorte de folle. C'est elle, la Dulle Griet, Margot l'Enragée. Cette femme est coiffée d'une marmite, et ses cheveux sont répandus sur ses épaules, elle a la bouche ouverte. Elle porte, passées à son bras, des casseroles, avec des couverts, tout un grand bazar devant elle. Dans la main droite, elle tient une épée. Elle est en marche, et elle se dirige vers la gauche du tableau qui est occupé par la bouche de l'enfer. (Assier, 1986 : 87).

Les attributs qui apparaissent dans le passage cité sont repris dans le livre *Dulle Griet* et acquièrent une dimension métaphorique. L'identification à Dulle Griet se réalise grâce aux trois fantasmes : celui de la marche enragée, celui de la grossesse fantasmatique et celui de l'androgynéité.

Fantasme de la marche enragée

Le fantasme de la marche enragée de Dulle Griet donne la structure au roman entier. L'auteur motive le choix de cette construction du roman ainsi : « je me suis réellement confondue avec cette Dulle Griet-là et l'exploration que je fais de mon psychisme, de mes relations familiales [...] j'ai trouvé intéressant de partager mon livre en douze pas, les douze enjambées de Dulle Griet » (Rolin, 1977: 6). La marche de Dulle Griet-Rolin sert de la métaphore pour décrire les états psychiques et elle gagne une dimension concrète et physique au milieu du livre: « j'aimais marcher, j'étais née pour cela, mes pas imprimaient à mesure leur bas-relief mouillé sur le sol, les bancs de coquillages craquaient-luisaient, des gens parfois s'arrêtaient, (...) je riaais, dix ans, vingt ans, trente et quarante et cinquante ans et continuais à marcher » (Rolin, 2002 : 145). Dans ce fragment, la marche devient une randonnée à travers les souvenirs. Selon Beïda Chikhi il est possible de voir plusieurs étapes de cette auto-analyse: jusqu'au huitième pas la romancière décrit des souvenirs et des troubles identitaires en utilisant les métaphores corporelles et se sert de jeux métalinguistiques. Cependant, à partir du cinquième pas, commence le processus du déraisonnement et le monde onirique gagne un rôle de plus en plus important. Dans le huitième pas la romancière introduit le thème de sa « mort personnelle » (Rolin, 2002 : 180). Au cours du chapitre suivant, l'écrivain prend une nouvelle approche par rapport à ses souvenirs: elle veut détruire les illusions et ainsi retrouver l'origine de son trouble identitaire. Le onzième pas contient des certains éléments de l'auto-flagellation: l'auteur se blâme pour la souffrance de sa mère. La marche se termine par la purification : un accouchement métaphorique (Chikhi, 2002 : 277-288).

Grossesse fantasmatique

La vision de l'accouchement fantasmatique semble être largement inspirée par le tableau breughelien. L'accouchement représenté sur le tableau de Breughel et dans le roman acquiert une signification particulière. Sur le tableau, les femmes n'accouchent pas d'enfants, mais de différents types d'objets. Dominique Rolin décrit ainsi cette profanation de l'accouchement : « une cuiller est plantée dans un anus, un chapelet de saucisses est expulsé hors d'une paire de fesses, une louche à long manche extrait d'un

sphincter dilate un complexe avarié de pièces de monnaie » (Rolin, 2002 : 23). Le slogan de ces accouchées est « à bas l'enfance » (Rolin, 2002 : 23). Dans *Dulle Griet*, la romancière suit la pensée de Breughel et reprend le thème de la grossesse d'une manière métaphorique. La narratrice se sent doublement enceinte : de son pays natal et de ses parents. Le nom de ce premier enfant, n'apparaît nulle part même si elle l'appelle soit « le pays natal », soit « B », soit « l'autre pays ». Néanmoins, on sait bien qu'il s'agit de la Belgique. Dominique Rolin, dans les entretiens, témoigne que la Belgique lui a donné tout pour qu'elle puisse devenir romancière (De Haes, 2006 : 11-62). Cet héritage belge de l'écrivain devient son bagage culturel qui, comparé à la grossesse, gagne une dimension concrète et physiologique dont témoigne le champ lexical utilisé par l'auteur : « j'étais une fois de plus enceinte de mon pays natal. J'atteignais enfin, semblait-il, le terme de ma grossesse. Pour la première fois *grossesse* prenait un sens magique : j'étais le père et la mère du fruit mûr dont la chair grevait la mienne » (Rolin, 2002 : 259). La narratrice a aussi le fantasme d'être enceinte de ses parents, ou plus précisément, de la mort de ses parents : elle veut « accoucher de la mort de [s] on père et de [s]a mère » (Rolin, 2002 : 60). Le tableau de Breughel, qui apparaît déjà au premier chapitre de *Dulle Griet*, reste inséparable de la mort de son père : « Au moment où nous quittions la table s'est produit l'événement. Avec une éblouissante netteté de couleur et de dessin, j'ai vu se dresser entre papa qui se mourait à l'écart et moi-même la Dulle Griet de Breughel » (Rolin, 2002 : 22). L'accouchement acquiert une signification particulière : il est question de faire naître les parents et de tuer les souvenirs liés à la maison familiale. En effet, dans l'univers fantasmatique du roman, la destruction n'est pas contradictoire à la création, au contraire, ces deux notions sont inséparables. L'écrivain écrit au nom des femmes qui entourent Dulle Griet : « Nous sommes les matrices célibataires [...], nous concevons, nous engendrons, donc nous assassinons » (Rolin, 2002 : 23). La marche de Margot l'Enragée, reconstruite dans le livre, concilie ces deux mouvements contradictoires. Pour la romancière Dulle Griet est « le symbole de la mégère en révolte qui tue, pille et brûle tout sur son passage » (Rolin, 2002 : 26). Elle trouve l'équivalent de l'épée de ce personnage dans le langage. L'écrivain ou Dulle Griet, car dans ce passage les deux femmes se confondent, postule : « Pas d'êtres humains. Uniquement des millions et des millions de mots saisis hors d'un gigantesque dictionnaire débroché » (Rolin, 2002 : 185). Comme le remarque Beïda Chikhi, le travail sur les morts devient un travail sur les mots (Chikhi, 2002 : 306-310). La destruction des souvenirs permet de créer de nouvelles pages du roman.

Fantasme de l'androgynéité

Il semble que ce qui a tenté Dominique Rolin, c'est aussi androgynéité de Dulle Griet. La légende de Marguerite-Pélagius introduit déjà un élément de l'ambiguïté dans l'identité sexuelle de Dulle Griet, qui est aussi repris par Breughel. Sur le tableau breughelien, Margot l'Enragée rassemble les attributs féminins et masculins. Elle marche en pantoufles, dans l'armure d'un chevalier superposée sur sa robe longue. Elle porte des casseroles, des assiettes, des vases, des poêles à frire qui pourraient symboliser le foyer familial, mais en même temps elle est celle qui mène les autres femmes à la révolte et se dirige vers la bouche de l'enfer. L'ambiguïté de la signification de ces attributs ainsi qu'une certaine masculinisation des traits de visage de Dulle Griet la montre comme un être androgyne. Il semble que dans *L'Enragé*, la biographie imaginée de Breughel, publiée un an après *Dulle Griet*, Dominique Rolin développe et élucide son concept d'androgynéité. En commentant ce livre, la romancière avoue qu'elle a projeté son identité sur le peintre : « Lorsque j'ai écrit *L'Enragé*, lorsque j'ai écrit « Je », tout d'un coup, je me suis mise dans la peau de Breughel. Je suis devenue un homme. Je suis devenue P. Breughel » (Assier, 1986 : 36-37). Il semble intéressant que la romancière choisisse un peintre et non un autre écrivain, mais ce qui est encore plus inquiétant, c'est que son « Je » féminin se confond avec celui de l'homme. Dominique Rolin veut d'une certaine manière être vue comme androgyne : elle a un fantasme de l'artiste-être androgyne. Interviewée par Frans de Haes elle affirme : « Quand on me parle de mes livres comme s'ils émanaient d'un écrivain-femme, je proteste, parce qu'il me semble que tous les écrivains sont ambivalents, ils sont androgynes » (Rolin, 1977 : 8). En outre, elle a l'impression de former un couple avec l'écriture dans laquelle elle se sent homme (Rolin, 1977 : 10). Par conséquent, la rédaction de *L'Enragé* est comme la mise en pratique de sa théorie. Elle transmet cette idée aussi à son Breughel en le rendant peintre-androgyne. Le peintre en observant la révolte des femmes d'Anvers qui l'aurait inspiré à peindre *Dulle Griet* veut « devenir [lui]-même une femme » (Rolin, 1986 : 68). Ainsi, dans le cas de *L'Enragé*, il n'est pas question de l'identification d'une femme à un homme, mais de l'identification d'un artiste à un artiste. La romancière, après avoir reconstruit de manière plus ou moins fidèle l'univers breughelien et s'être identifiée avec le personnage de son tableau, se met sur le pied d'égalité avec le peintre. Elle est non seulement héritière des peintres flamands, mais elle est l'un d'eux.

Conclusion

Il semble que dans son écriture, Dominique Rolin crée un lien très étroit entre la littérature et la peinture. Dans *Dulle Griet*, c'est le lien du fantasme grâce auquel les deux arts se fondent en unité. La romancière intériorise le monde pictural flamand à tel

point qu'elle s'imagine être un personnage du tableau de Breughel. Dans *L'Enragé*, elle va encore plus loin : le « Je » de la romancière se confond avec le « Je » du peintre. Du fantasme d'être un des personnages du tableau du maître flamand, elle passe à l'identification à l'artiste. L'écrivain dépasse la frontière entre le littéraire et le pictural, entre le masculin et le féminin. Rolin donne aux deux mythes identitaires des écrivains belges la dimension personnelle, voire intime. Elle ne se réfère pas à la peinture pour donner la légitimité à son écriture comme c'était souvent le cas des écrivains belges au XIX^e siècle. Dominique Rolin retravaille les deux mythes identitaires pour trouver son identité à soi : pour se définir en tant qu'écrivain et en tant que Belge.

Bibliographie

- Assier, A. 1986. *L'Enragé de Dominique Rolin*. Bruxelles : Labor.
- Bainbrigge, S. 2009. « Writing via the Other ». In : *Culture and Identity in Belgian Francophone Writing. Dialogue, Diversity and Displacement*. Oxford : Peter Lang.
- Chikhi, B. « Lecture de *Dulle Griet* », 2002. In : Rolin D. 2002. *Dulle Griet*. Bruxelles : Labor.
- De Haes, F. 2006. *Les pas de la voyageuse*. Bruxelles : Labor.
- Janion, M. 2001. « Projekt krytyki fantazmatycznej ». In: *Zło i fantazmaty*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Laplanche, J.-B., Pontalis, J. 1967. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF.
- Lejeune, P. 1996 (1974). *Le pacte autobiographique*. Paris : Éd. du Seuil.
- Rolin, D. 2002 (1977). *Dulle Griet*. Bruxelles : Labor.
- Rolin, D. 1986 (1978). *L'Enragé*. Bruxelles : Labor.
- Rolin, D. le 20 avril 1977. Interview avec Frans de Haes, émission diffusée en partie sur la BRT, version dactylographiée consultée aux Archives et Musée de la Littérature.
- Rolin, D., 1984. *Plaisirs; Entretien avec Patria Boyer de Latour avec Dominique Rolin*. Paris : Gallimard.
- Quaghebeur M. 2005. « Le XVI^e siècle: un mythe fondateur de la Belgique ». In : *Textyles* n° 28, p. 30-45.
- Sarlet, C. 1992. *Les écrivains d'art en Belgique: 1860-1914*. Bruxelles : Labor.
- Sullivan, M. 1997 « Madness and Folly: Peter Bruegel the Elder's *Dulle Griet* », In : *The Art Bulletin*, volume 59, n° 1, p. 55-66.
- Vanwelkenhuyzen, G. 1930. *L'influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900*. Bruxelles : La Renaissance du Livre.

Les relations entre texte et image dans le monodrame d'Edmond Picard *Le Juré*



Judyta Niedokos

Université Catholique de Lublin, Pologne

jniedokos@kul.pl

Reçu le 21-04-2013/ Évalué le 29-11-2013 / Accepté le 19-09-2014

Résumé

Le présent article analyse les relations entre texte et image dans le monodrame d'Edmond Picard *Le Juré* qui, dans l'édition de 1887, contient sept lithographies d'Odilon Redon. S'inspirant de la même esthétique - le fantastique réel - que le monodrame, les planches sont l'exemple d'une (double) transposition, cohérente au niveau de sa place dans les structures profondes de la pièce. Conforme à la définition de la correspondance des arts, cette relation n'est pas en même temps intrinsèque et inhérente à cause du niveau d'interaction polémique entre texte et image, de leur mode de présentation mais surtout en raison du différent degré d'ancrage des transpositions dans le texte.

Mots-clés : Edmond Picard, Odilon Redon, fantastique réel, transposition, correspondance des arts

The relationship between text and image in the monodrama of Edmond Picard *Le Juré*

Abstract

The present article investigates relations between text and image in Edmond Picard's monodrama *The Juror*, whose 1887 edition contains seven lithographs by Odilon Redon. Inspired by the same aesthetics of the "fantastic real" as the play itself, the lithographs are an example a (double) transposition, consistent in its position in the deep structures of the text. Even though these relations meet the definition the correspondence of arts, text and image are neither intrinsically connected with each other nor mutually dependent, which is proved by their, at best, dubious degree of mutual interaction, the mode of representing text and image in the work, and a different degree of grounding of the transpositions in the text.

Keywords: Edmond Picard, Odilon Redon, fantastic real, transposition, correspondence of arts

L'histoire de la Belgique littéraire, c'est l'histoire d'un peintre qui se met à écrire et qui, tout en rompant avec la tradition de sa race, s'y conforme encore en lui désobéissant (Sarlet, 1992 : 201). Parmi plusieurs autres propos, celui d'Albert Giraud confirme la place exceptionnelle qu'occupe la peinture dans les lettres belges,

devenant son *signe identitaire* (*id.*). Et pourtant, même si la référence au pictural revient constamment dans la littérature belge, le rapport qu'entretiennent ces deux arts diffère d'un texte à l'autre ou bien reste ambigu, difficile à déterminer de façon définitive.

Dans cette perspective, il serait intéressant d'analyser les relations entre texte et image dans le monodrame d'Edmond Picard (1836-1924) intitulé *Le Juré* (1887). En effet, dans l'édition des Presses de M^{me} V^{ve} Monnom de Bruxelles 1887, ce texte de théâtre *pour lecture à haute voix* (Picard, 1904 : X) contient sept lithographies d'Odilon Redon (1840-1916), peintre dont l'*œuvre noire* peu appréciée par le Paris contemporain trouve ses admirateurs en Belgique (cf. Bacou, sd : 62-72). S'agit-il d'une juxtaposition de deux formes d'expression artistique ? Ou bien, les lithographies dépassent-elles une simple illustration en apportant un sens supplémentaire au texte ? Est-ce une transposition des mots en images ?

La collaboration dans *Le Juré* met en présence, d'un côté, un des grands animateurs de la vie artistique, littéraire et politique de l'époque, un des principaux collectionneurs de Redon en Belgique et, de l'autre, l'auteur de nombreux fusains et lithographies munis de légendes étonnantes¹, l'initiateur et le maître de l'art suggestif en Belgique (*ibid.* : 104). Les deux semblent partager la même opinion sur le rôle du réel dans leur création. Dans son discours joint au texte de la pièce, l'avocat belge explique le terme de *fantastique réel*² tout en annonçant l'esthétique du monodrame : distinct du fantastique imaginaire propre au symbolisme et au romantisme (cf. Zbierska-Mościcka, 2006), *le bizarre dans l'effrayant* n'est pas situé hors réalité ou bien dans le merveilleux, mais dans la réalité même, car il [*le bizarre*] *a sur la vie, sur les hommes, sur les choses, des vues défiantes et des réflexions inquiétantes. [...] Les événements n'ont pas la logique que notre pénétration débile leur prête* (Picard, 1904 : XVI). Ces mots font écho à la phrase de Redon qui a constaté : *Toute mon originalité consiste donc à faire vivre humainement des êtres invraisemblables selon les lois du vraisemblable* (Bacou, sd : 70), en précisant ailleurs : *Mon dessin a pour objet la représentation de l'invisible, avec la logique et la vérité du visible* (Stead, 1997 : 217). Le texte du *Juré* sera donc un champ de rencontre de deux arts qui s'inspirent de la même esthétique du bizarre tirant sa source dans le réel.

En apparence, dans la collaboration entre Picard et Redon, l'inspiration va du texte à l'image. En 1886, l'avocat belge, acquéreur du célèbre *Masque de la Mort Rouge*, passe commande au dessinateur en lui présentant le manuscrit par l'intermédiaire d'Octave Maus et en lui demandant six fusains et leurs *reproductions lithographiques* (cf. Gamboni, 1989 : 179). Or, à en croire Dario Gamboni et Evanghélia Stead, Picard aurait puisé dans certains fusains de Redon pour composer quelques phrases de son monodrame. D'un autre côté, rappelons que les illustrations du peintre adoptent des

fragments de la pièce qui permettent à Redon *de recourir à des motifs préexistants dans son œuvre* (*id.*). Loin de copier, l'artiste choisit dans le texte les passages qui renvoient à ses travaux antérieurs et les retravaille pour le besoin de la pièce : Vojtěch Jirat-Wasiutyński a montré tout le travail effectué sur les fusains préparés au manuscrit pour les reporter sur la pierre lithographique (1992 : 156)³. Evaghélia Stead parle dans ce cas de la *transposition* qui consiste en la *traduction d'un texte en un équivalent visuel, selon un [certain] système d'analogies* (1997 : 214). Elle souligne également le rôle surprenant du texte en tant qu'intermédiaire par lequel passe l'œuvre graphique en donnant naissance à sa variation - une nouvelle création : *La transposition fonctionnerait de l'image A au texte et de ce même texte à l'image B, alors qu'[...] elle aurait pu fonctionner de A à B* (1997 : 218).

Du point de vue d'un chercheur en littérature, il serait intéressant de se demander à quels moments de l'action correspondent les images et comment elles se situent dans les structures profondes de la pièce (*cf.* Ubersfeld, 1996).

Tout d'abord, il faut remarquer que toutes les lithographies se réfèrent à des moments de l'histoire situés après le grand tournant de l'action (survenu déjà dans la 3^e scène du 1^{er} acte), à savoir la malédiction de l'Accusé. Après avoir longtemps délibéré, le jury reconnaît celui-ci coupable à quoi répond, d'un côté, l'éclat d'une *immense et sauvage* (Picard, 1904 : 7) joie de l'auditoire, et de l'autre, le *je vous maudis !!!* (1904 : 8) fatal du condamné, *le terrible projectile* (*id.*) visant ceux qui ont l'ont reconnu assassin. La première image qui suit cet instant théâtral (*cf.* Souriau, 1950), signée *un homme du peuple, un sauvage, a passé sous la tête des chevaux*, une adaptation, selon Gamboni, d'une *tête d'expression* antérieure (1989 : 179), correspond à la situation où un représentant de la foule triomphante et farouche réussit à frapper d'une brique la voiture cellulaire qui, dans une *course vertigineuse* (Picard, 1904 : 15), emmène le condamné et le sauve de la rage humaine. Or, autant le premier moment dramatique n'a de suites que dans le réel et se traduit par l'effroi de l'Accusé, autant la deuxième image évoque le rêve du docteur Larbalestrier, le juré éponyme. La légende de la planche : *La muraille de la chambre s'entrouvrirait et de la fente était projetée une tête de mort* annonce l'apparition d'un squelette qui hante pour la première fois le protagoniste et qui, dans un cauchemar onirique, influe sur les événements de sorte que le docteur devienne un des jurés. À l'instar de la première, la troisième planche représente un élément du monde réel, une horloge suspendue ou déposée sur un fond texturé en noir et blanc, ornée de statues au-dessous du cadran, et porte le titre : *La cloche grave de Sainte-Gudule battait l'heure de la tour voisine*. Avec elle, le lecteur entre dans *le bizarre dans l'effrayant*, car les huit coups de l'horloge renvoient au chiffre funeste qui inquiètera le docteur pris de doutes et de remords, lui rappelant les huit voix parmi douze votées contre l'Accusé par le jury. En suivant l'ordre du

texte, on retrouve, comme quatrième image, celle qui renvoie au spectre caché dans *le dédale ostéologique des branches* : le juré commence à vivre une deuxième vie - le spectre le pourchasse et le pourchassé ne perçoit le réel qu'à travers les effrayants signes de la présence du sosie fantomatique de l'Accusé. Selon Stead, le fusain de Redon intitulé *La Bataille des os*, admiré par l'écrivain à l'exposition des XX, a inspiré la composition de ce passage, et, par l'intermédiaire du texte, la lithographie du *Juré*. Obsédé par ses visions cauchemaresques qui l'ont rattrapé même dans son travail, le protagoniste a *besoin de secours et de caresses consolantes* (1904 : 59) et cherche vainement de l'aide auprès du portrait de sa mère : *Elle se montre à lui, dramatique et grandiose, avec sa chevelure de prêtresse druidique* - telle est la légende de l'image suivante. Dario Gamboni y voit une variante d'un fusain antérieur intitulé *La Déesse de l'Intelligible* (1989 : 179). La sixième planche est inspirée de mots du IV^e acte : dominé par le sentiment de culpabilité, hanté par le spectre dont la présence lui apparaît dans des coïncidences curieuses et des bizarreries du quotidien, le docteur Larbalestrier se demande si la maladie ne donnerait pas la faculté de voir et de sentir ce qui reste invisible et occulte. À ses réflexions : *Pourquoi n'existerait-il pas un monde composé d'êtres invisibles... bizarres... fantastiques... embryonnaires ?* (1904 : 68) fait écho l'avant-dernière lithographie de Redon. D'après Stead, ce *texte porterait déjà en lui l'empreinte d'un fusain de Redon* (1997 : 218), car l'écrivain s'était inspiré des *Germes* de l'artiste français, ce qui a donné lieu à une double transition, au passage d'une œuvre plastique à l'autre par l'intermédiaire des lettres. L'histoire de la folie du docteur Larbalestrier qui, torturé par la mauvaise conscience, se voit persécuté par le spectre de celui qu'il a reconnu coupable d'un meurtre, se termine par la mort du juré : dans le duel final qui affronte farouchement le fantôme et le vivant, celui-là finit par noyer sa victime. C'est à cette dernière scène que renvoie la septième planche du graveur signée : *Le commandement sinistre du Spectre* : « *Il faut que tu te tues !* » est accompli. *Le rêve s'est achevé par la mort*.

L'analyse des structures profondes du monodrame montre que toutes les lithographies recouvrent les passages qui se prêtent à situer sur l'axe du pouvoir : trois sont du côté de l'adjuvant et quatre, du côté de l'opposant. La fonction syntaxique de celui-ci revient naturellement à toutes les représentations du spectre qu'il soit évoqué par le crâne, représenté par le squelette défiant, les poings sur les hanches, enchevêtré dans la ramure d'un arbre ou encore par *le crâne et quelques membres flott[ant] dans l'air* (Sandström, 1955 : 145) figurant la Mort triomphant au-dessus du juré noyé. De même, la cloche qui bat l'heure, étant une des apparitions de l'inconnu, un détail qui excite l'attention constante à l'imprévu (Picard, 1904 : XVII), occupe la place de l'opposant dans la lutte du héros pour sauver sa vie et fuir la malédiction de l'Accusé. Le côté de l'adjuvant regroupera l'image de la mère, secours désiré mais illusoire, sans pourtant

être hostile, ainsi que l'imagination des *êtres embryonnaires* qui sont une manière d'appriivoiser le rêve et la folie. Un homme du peuple, un sauvage s'inscrit aussi sur cet axe en tant que représentant de la foule persuadé de la justesse du verdict des jurés. Or, à en croire Evanhélia Stead (1997 : 218), cette lithographie devait renvoyer à l'origine au moment même de la malédiction et au *visage du condamné, diabolique, hypnotisant, gueule encore fumante d'où vient de sortir le terrible projectile* (Picard, 1904 : 8). Il semble que ce *revirement de Redon* (Stead, *id.*) dont parle la critique, qu'il soit intentionnel ou pas, a garanti une cohérence des images au niveau de leur place sur l'axe du pouvoir.

Arrêtons-nous un instant sur les transpositions présentes dans *Le Juré* qui vont en sens inverse, à savoir du dessin de Redon aux mots de Picard : il s'agira donc, comme le précise Stead, de *la traduction d'un motif graphique [...] en un texte littéraire*.

À l'examiner de plus près, on voit que l'écrivain reste fidèle à l'atmosphère de l'œuvre dont il s'inspire. Tel est le cas du passage mettant en scène le spectre surgissant du *dédale ostéologique des branches* (1904 : 44) : la vision hallucinatoire est annoncée dans le texte graduellement, les degrés illustrant le niveau d'inquiétude du protagoniste, et préparée par *doutes, fausses sensations exaspérantes, images difformes* (*id.*). Tout d'abord, l'auteur évoque l'espace de l'apparition de l'être pour passer ensuite à sa caractéristique sommaire. Le mot même de *spectre* n'est relégué qu'à la fin d'une longue phrase ce qui le met en relief, mais en même temps termine tout un passage qui mettait le fantastique réel en position d'agent. La place finale dans la phrase contribue aussi à une sorte de confrontation avec le premier mot de la phrase suivante : *Larbalestrier*, qui, à son tour, entame la description des réactions du juré subissant et fuyant la présence de la *sinistre figure* (*id.*). L'inspiration suivante de l'image au texte vient des *Germes* mentionnés ci-dessus et se transforme sous la plume de Picard en une phrase réflexive, évoquant des *êtres invisibles... bizarres... fantastiques... embryonnaires* (*ibid.* : 68). Il faut souligner que les deux phrases évoquées où s'opère la transposition pourraient être supprimées du texte sans nuire à la cohérence de l'action. Ceci est dû dans une certaine mesure à la forme de la pièce - le texte qui *ne garde aucune apparence théâtrale* (Torre, 1998) est un récit en prose à la 3^e personne du singulier divisé en actes et en scènes. Par contre, la troisième inspiration de l'œuvre redonesque qui, d'après Stead (1997 : 217), vient du *Secret*, exposé au XX, constitue un instant théâtral important influant sur l'action. Pris de remords, le juré se rend chez l'avocat qui a fait le plaidoyer, pour obtenir ne fût-ce qu'une bribe d'information sur l'innocence ou la culpabilité de l'Accusé. Au moment où le maître semble vouloir lui révéler *le mystère de [s]a conscience* (Picard, 1904 : 76), le spectre, son adversaire impitoyable, intervient, en provoquant la fuite de l'halluciné : [*Larbalestrier*] *voit, il voit dans l'angle supérieur de la baie, accroupi ainsi qu'un gnome sous un chapiteau*

gothique, l'Accusé, collant à la vitre son visage menaçant, un doigt sur la bouche : Silence ! (id.).

On voit par ce qui précède que les dessins transposés de l'artiste français s'incrument dans le monodrame par-ci par-là et ne donnent naissance qu'à des phrases singulières formant des images oniriques animées, sans prendre la dimension d'un passage plus ample ou d'un texte à part.

En examinant les rapports communs des deux arts dans le cas de la collaboration Picard/Redon, il faut rappeler brièvement les opinions des critiques portant sur le degré d'interaction entre texte et image. Or, les avis sont partagés. Cité par Gamboni, Jules Destrée, l'auteur de la première étude sérieuse et du premier catalogue de l'œuvre de Redon en 1891 (cf. Bacou, s.d. : 100), regrette la trop stricte conformité des interprétations graphiques (cf. Gamboni, 1989 : 178) au texte qui nuit au *vague nécessaire à la suggestion* (*ibid.* : 180). Evaghélia Stead se range à cette opinion et remarque : *Lorsque, comme dans Le Juré, la prose, hantée par les visions redonesques, sollicite son crayon de trop près pour une œuvre commune, il se peut que le résultat frise l'échec par l'abus d'une méthode qui privilégie la juxtaposition sans s'interroger sur l'interaction effective du texte et de l'image* (1997 : 222).

Or, Sven Sandström souligne, d'un côté, la valeur symbolique de la mort mise en scène dans le monodrame et, de l'autre, le caractère des lithographies qui dépassent le domaine d'un simple motif et auxquelles un *extraordinaire esprit de synthèse assure dans chaque feuille une grande unité et maturité ainsi qu'une suggestivité stimulante* (1955 : 145). De même, Vojtěch Jirat-Wasiutyński parle des procédés techniques des lithographies tels que *la force des noirs profonds, les formes fortes et les surfaces texturées de la plaque d'impression planographique*⁴ qui leur garantissent la suggestivité et restituent à l'image sa fonction originelle d'un substitut hallucinatoire⁵.

Pour terminer, revoyons encore l'agencement du texte et des lithographies dans l'édition des Presses de M^{me} V^e Monnon de Bruxelles 1887 qui semble significatif à plusieurs égards. Dario Gamboni évoque *l'égalité et l'indépendance* (1989 : 180) qu'avoue l'avocat bruxellois en ce qui concerne l'apport de son collègue français dans le monodrame. En effet, la liberté accordée au dessinateur par l'écrivain, déclarée à maintes reprises dans leur correspondance, est reflétée par le mode de présentation des planches : elles ne suivent l'ordre de l'histoire ni ne sont apposées directement à côté du passage dont elles s'inspirent. Le frontispice du livre est constitué par la planche renvoyant au II^e acte (*une tête de mort*), tandis que la *Lettre sur le monodrame* est précédée par l'image de la mère du protagoniste évoquée dans le IV^e acte (*prêtresse druidique*). A l'instar des deux premières, toutes les autres lithographies figurent non pas directement à côté des passages auxquels elles se réfèrent, mais en tête des actes consécutifs, et les légendes ne sont pas données sur les gravures mais sur les serpentes

qui les protègent (cf. Gamboni, 1989 : 180). Gamboni souligne aussi la *symétrie rigoureuse* (id.) dans la présentation des deux artistes dans le livre : premièrement, le nom d'Odilon Redon figure sur la page du titre écrit avec une police de même taille que celui d'Edmond Picard ; deuxièmement, le portrait du peintre (par lui-même) précède la table des illustrations alors que la gravure représentant l'écrivain (par Théo Van Rysselberghe) ouvre le texte sur le fantastique réel ; enfin, le volume est clos par deux listes : la première répertorie les œuvres de Picard - *Scènes de la vie judiciaire dont Le Juré* -, la seconde celles de Redon - les albums lithographiques.

On voit bien par ce qui précède que les relations entre texte et image dans *Le Juré* se situent à plusieurs niveaux. Faisant coexister deux substances sur un seul support, ce rapport *in praesentia* (cf. Vouilloux, 1994 : 16) est homogène quant à l'esthétique dont s'inspirent les deux arts : le fantastique réel. Défini comme transposition, la traduction d'un art en un autre s'effectue dans les deux sens : du texte à l'image et de l'image au texte. De même, on remarque une certaine cohérence au niveau de la place des transpositions dans les structures profondes de la pièce. Il semble donc qu'il y ait tous les éléments nécessaires pour qu'on puisse parler de la correspondance des arts : l'influence réciproque de deux arts, le passage d'un système de signes à un autre, la coprésence des éléments de deux arts dans la même œuvre (Głowiński, 1998 : 262). Et pourtant, on remarque en même temps les éléments qui font que cette relation n'est pas intrinsèque ou inhérente : la séparation des deux arts dans le mode de la présentation, le niveau d'interaction polémique entre texte et image, le différent degré d'ancrage des transpositions dans le texte. D'ailleurs, l'édition du monodrame de 1904 dont les planches ont été enlevées, le montre très bien. Il reste à savoir dans quelle mesure la correspondance des arts que font le texte et l'image dans *Le Juré* parle aux sens et à l'esprit du lecteur/spectateur.

Bibliographie

- Bacou, R. s.d. [1956]. *Odilon Redon. T. 1, La vie et l'œuvre : point de vue de la critique au sujet de l'œuvre*. Genève : Pierre Cailler.
- Gamboni, D. 1989. *La Plume et le Pinceau*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Głowiński, M. 1998. *Słownik terminów literackich*. Wrocław-Warszawa-Kraków : Ossolineum.
- Jirat-Wasiutyński, V. 1992. The Charcoal Drawings of Odilon Redon. In : *Drawing : Masters and Methods. Raphaël to Redon*. London : Diana Dethloff, pp. 145-158.
- Picard, E. 1887. *Le Juré*. Bruxelles : Éditions de Mme Vve Monnom.
- Picard, E. 1904. *Le Juré*. Bruxelles : P. Lacomblez et F. Garcier.
- Sandström, S. 1955. *Le monde imaginaire d'Odilon Redon*. Lund : CWK Gleerup.
- Sarlet, C. 1992. *Les écrivains d'art en Belgique 1860-1914*. Bruxelles : Éditions Labor.
- Souriau, É. 1950. *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris : Flammarion.

Stead, E. 1997. Images signées Odilon Redon pour textes belges. In : *France - Belgique (1848-1914). Affinités - Ambiguïtés*, Bruxelles : Éditions Labor, Archives et Musée de la Littérature, pp. 211-231.

Torre, E. de la, *Rôle joué par le « fantastique réel » dans un monodrame de Picard: Le Juré*. Franconia [en ligne] 1998. Disponible à l'adresse : <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29500712>> ISSN 1132-3310, [consulté le 2 mars 2013].

Ubersfeld, A. 1996. *Lire le théâtre I*. Paris : Belin.

Vouilloux, B. 1994. *La Peinture dans le texte*. Paris : CNRS Éditions.

Zbierska-Mościcka, J. 2006. « L'esthétique symboliste selon Charles Van Lerberghe ». *Écho des Études Romanes*, n° 1/2006, pp.67-78. [en ligne] Disponible à l'adresse : http://www.eer.cz/files/eer_II-1-06-zbierska-moscicka.pdf, [consulté le 2 mars 2013].

Notes

1. La légende ne décrit pas l'image, elle la suggère, l'appelle (Bacou, sd : 69).
2. Dans son article Images signées Odilon Redon pour textes belges (voir la bibliographie), Evaghélia Stead parle d'un possible emprunt du terme employé par Picard au Peintre de la vie moderne de Baudelaire.
3. Cf. aussi Stead, 1997 : 214.
4. the power of the rich blacks, strong shapes and textured surfaces of a planographic print (Jirat-Wasiutyński, 1992 : 156)
5. hallucinatory surrogate (Jirat-Wasiutyński, 1992 : 156).

Images breugheliennes dans *Les Marais* de Dominique Rolin*



Joanna Pychowska

Université Pédagogique de Cracovie, Pologne
jpychow@up.krakow.pl

Reçu le 20-03-2013/ Évalué le 05-01-2014 / Accepté le 19-09-2014

Résumé

Dominique Rolin, femme écrivain de plusieurs romans et essais, a été également dessinatrice. A travers l'analyse de son premier roman, *Les Marais* (1942), nous essayons de montrer l'influence de la peinture flamande, plus particulièrement celle de Breughel l'Ancien, sur le style de l'auteur, en nous focalisant sur quelques motifs communs de la littérature et de la peinture, à savoir les paysages et les autoportraits. Nous soulignons également la présence du jeu d'ombres et de lumière dans ce roman ainsi que des références à l'esthétique de la laideur, si caractéristique du réalisme magique dans la littérature belge.

Mots-clés : Dominique Rolin, Breughel, littérature-peinture

Breugheliennes images in *Les Marais* of Dominique Rolin

Abstract

Dominique Rolin, the author of a number of novels and essays, was also a respected illustrator. On the basis of her first novel, *Les Marais* (1942) [The Swamps], we would like to depict the influence of Flemish painting (in particular Pieter Brueghel the Elder) on Rolin's style. We emphasize several motifs which are common to literature and painting, namely landscapes and self-studies. We also highlight the chiaroscuro effects, as well as numerous affiliations with the aesthetics of ugliness, which was typical for magic realism, widely present in Belgian literature.

Keywords: Dominique Rolin, Pieter Breughel l'Ancien, letters-painting

La littérature et la peinture mènent depuis toujours un dialogue déterminant ainsi que le créateur qui « touche à la nature profonde de ces deux arts » (Bergez, 2004 : 42). Toutes les deux proposent un redoublement de la réalité, beaucoup plus que la sculpture et la musique qui, elles, ont un nombre de sujets communs limité. « C'est par cette capacité commune à présentifier le réel dans le miroir de l'œuvre que littérature

* Titre de la communication de l'auteur aux Journées d'études belges, *Correspondances ou synthèse des arts ? Littérature et arts plastiques en Belgique francophone* (2012), Université Pédagogique de Cracovie, repris à l'identique pour cet article (Note de l'éditeur).

et peinture se rejoignent le plus profondément » (Bergez, 2004 : 42). D'autre part, ni la figuration plastique ni le mot ne peuvent être confondus avec le réel - le célèbre « Ceci n'est pas une pipe » de Magritte, ou « le mot chien ne mord pas » de Wilkenstein (Bergez, 2004 : 45) - toutes les deux recourent à des modes, différents, il faut le préciser, de symbolisation. Pourtant, « la représentation visuelle entretient avec son objet un rapport analogique [...] tandis que le langage est fait de signes littéralement abstraits par rapport à ce qu'ils désignent, et dont la valeur symbolique est imposée au lecteur par le système de la langue » (Bergez, 2004 : 45). Cependant, aussi bien la littérature que la peinture « donnent à voir », toutes les deux représentent et signifient. Elles partagent également des lieux communs.

Dominique Rolin, décédée il y a à peine quelques mois, le 15 mai 2012, auteur de 29 romans, plusieurs nouvelles et essais a écrit dans un de ses essais intitulé *Le désir de Vermeer* qu'elle a présenté au colloque de la Séduction, à Bruxelles, en 1986 : « L'Abbaye de la Cambre où nous sommes en ce moment [...] est pour moi le lieu d'un retour tout à fait insolite. Il y a très longtemps, dans ces mêmes locaux lumineux et tranquilles, je suivais le cours d'illustration du livre, et c'était une façon prudente de me préparer au texte. » (Rolin, 1991 : 139). Effectivement, la littérature et la peinture sont presque indissociables dans son œuvre. Illustratrice, formée aux Arts Décoratifs de Bruxelles, pendant plusieurs années elle fait des dessins pour *Les Nouvelles Littéraires*, avec son second mari-sculpteur, Bernard Milleret. Ils illustrent, tous les deux, des nouvelles et des romans publiés en feuilletons. D. Rolin a réalisé également beaucoup de portraits, « [...] quand je m'intéresse à quelqu'un, j'ai envie de le dessiner. » (Rolin, 2002 : 83), avoue-t-elle, en écrivain déjà âgée. Dans *Plaisirs. Entretiens avec Patricia Boyer Latour* (2002) l'écrivain raconte son « apprentissage » en peinture :

Très tôt, mes parents m'ont emmenée dans les musées en Belgique, et j'ai été d'abord impressionnée par les tableaux des primitifs flamands comme Hans Memling, les frères Van Eyck dont le génial Jan, Gérard David, Rogier Van der Weyden, dit de La Pasture, Hugo Van der Goes le Gantois, Dirk Bouts. Le noyau de mon écriture se trouve là. [...] J'ai aussi tout de suite été fascinée par la cruauté de l'univers d'un Jérôme Bosch ou la magie de Breughel l'Ancien. J'en trouvais des correspondances partout autour de moi, dans les passages et sur les visages des gens que je croisais dans les rues... J'ai eu très naturellement des dons pour le dessin. (Rolin, 2002 : 125) [...] Je suis donc visuelle, et le monde de la peinture a été capital pour moi. (Rolin 2002 : 126) [...] Breughel c'est ma race, toute ma jeunesse ! Cette dureté, cette sévérité, ce ciel bas et les étangs transformés en patinoire, j'ai vu ça tous les jours d'hiver de ma jeune vie (Rolin, 2002 : 127).

« Breughel m'habite » (Sautel, 2002 : 72), dit-elle dans une autre interview.

Les Marais, son premier roman, paru chez Denoël en 1942, commence sa longue carrière littéraire. Le roman a été tout de suite bien reçu, aussi bien par la critique que par certains écrivains et il s'est vraiment avéré à l'époque comme « un coup de maître » (De Haes, 2006 : 6). La liste des noms d'auteurs évoqués à la parution de ce premier livre de D. Rolin, auxquels les critiques font allusion est longue : Rimbaud (pour son style poétique), Dostoïevski (son nom revient plusieurs fois dans les critiques), Julien Green d'*Adrienne Mesurat*, Hellens de *Melusine*, Maeterlinck, Rilke, Kafka, Moravia, Faulkner, Selma Lagerlof, Andersen et même Virginia Woolf de ses premiers écrits. Robert Poulet, quatre jours après la parution du dernier feuillet de *Des Marais*, fait déjà une critique élogieuse du roman en écrivant : « [...] voilà le plus sensationnel début que je connaisse, dans l'histoire des lettres belges contemporaines » (1941) et il ajoute que le livre, selon lui, appartient « à ce 'réalisme magique' qui semble de plus en plus [...] l'expression naturelle de la féerie moderne, le langage même de notre temps » (1941). Tandis que Fieschi (1942) parle de l'atmosphère fantastique du roman. *Les Marais* connaîtront plusieurs rééditions, dont celle de 1943 (Paris, Denoël) qui est accompagnée de trente et un dessins de l'auteur.

Dans « l'Avant-propos » des *Marais*, ajouté à la publication de 1991, intitulé « Lettre imaginaire à l'auteur de ce livre », Dominique Rolin, s'adresse à son double « de l'autre côté du gigantesque miroir » (Rolin M, 1991¹ : 11) et présente ainsi les personnages du roman :

[...] *Ils se haïssent autant qu'ils s'adorent. Ils ne se regardent jamais. Ils sont uniquement sauvés de leurs obsessions par la permanence d'une fantasmagorie ténébreuse qui les autorise à flotter au long des jours et des nuits : Jérôme Bosch et Breughel ainsi que la magique atmosphère de ton pays de naissance sont là pour te seconder.* (M, 10).

Le lecteur attentif cherchera donc des rapports entre l'écrivain belge et ses compatriotes-peintres de l'époque reculée de quelques siècles.

Nous allons nous focaliser sur quelques motifs communs de la littérature et de la peinture, ce seront surtout les paysages et les autoportraits. Par ailleurs, nous soulignerons le dialogue créateur entre littérature et peinture au sein même de l'écriture de Dominique Rolin : à savoir l'inspiration picturale qui dans *Les Marais* passe surtout par l'écriture du pictural et l'écriture picturale. Par l'écriture du pictural nous comprenons des références au titre, effet de cadrage, de points de vue et de construction (ébauche, fresque, esquisse, caricature). L'écriture picturale apparaîtrait « [...] lorsque la littérature intériorise à tel point le tableau qu'elle le transforme en style » (Bergez, 2004 : 192).

Le roman *Les Marais* commence, au II^e chapitre, d'une façon très traditionnelle, par la présentation d'une famille bourgeoise, avec les parents et leurs cinq enfants, à l'occasion du repas de noces de Polenka, la fille aînée de la famille Tord. Grâce à la technique de l'encadrement (caractéristique de l'écriture du pictural) le lecteur peut voir un immense salon dans lequel des invités se déplacent, ils « restaient tous debout, appuyés contre les murs, des chambranles des portes, les embrasures des fenêtres [tandis que] toute la famille Tord se tenait réunie dans un coin [...] » (M, 38). Pourtant, le narrateur omniscient prête très souvent sa voix à Alban, le fils aîné, qui regarde la famille et les invités d'un œil attentif et réprobateur. (D. Rolin pratique souvent, en peintre parfait, la technique de l'anamorphose, c'est-à-dire « la déformation d'une image selon l'angle de vision adoptée » (Bergez, 2004 : 53).

Alban examina longtemps son beau-frère, et lorsque leurs regards se rencontrèrent par inadvertance, il lui décocha une grimace qui voulait signifier un sourire. Bran ressemblait à un enfant touché par l'âge : son visage avait gardé une certaine mollesse de contours propre à l'enfance, mais la peau était fripée au front et aux yeux, non parce que la vie lui avait révélé de douloureux détours, mais parce qu'elle s'était installée en lui [...] et qu'elle s'était mise à le chiffonner, à le grignoter. Elle avait touché les yeux de Bran et les avait tachés d'une légère ternissure. Elle avait forcé son grand corps à se voûter (M, 40).

La fin du repas de noces prend des allures, toujours dans l'optique d'Alban, grotesques, les gens sont présentés comme des marionnettes grimaçantes: « Alban remarqua qu'ils mangeaient tous avec rapidité, en levant haut leurs coudes, ce qui tenait lieu d'animation. Certains même lançaient leurs bras en l'air d'une manière inconsidérée en un geste qui ne correspondait à rien » (M, 47). Cette scène évoque « ces tableaux de Jérôme Bosch, de Pieter Breughel ou Francis Bacon qui fascinent toujours Dominique Rolin, où corps difformes créent une ambiance fantastique, d'une violence singulière qui semble révéler le plus profond des secrets, l'ultime vérité humaine, celle de la vie qui pousse à la cruauté », souligne Ghigny (2008 : 255).

Quelle différence avec *Les noces villageoises* de Breughel ! Pourtant un autre tableau de celui-ci nous vient à l'esprit, à savoir *La lutte entre le Carnaval et le Carême*. Une danse folle de Polenka, ivre, dans le silence des visages tristes des convives, rappelle plus la « danse macabre » que la joie de la jeune mariée. En scrutant ainsi les gens D. Rolin, par l'intermédiaire d'Alban, nous introduit dans le monde des réalités fantastiques, et le monde fascinant et terrifiant de Bosch et Breughel. « Il faut dire que mes premiers chocs autour des visages, je les dois d'abord à la peinture, celle des primitifs flamands » (Rolin, 2002 : 81), explique d'ailleurs l'auteur. Et ainsi qu'Alban

fut frappé d'une brusque clarté intérieure [...]. Il remarqua que chacun portait en soi sa mort future, bien structurée, mais bien enveloppée d'une défroque de vie,

comme la chair qui enveloppe le squelette. Chacune de ces morts futures était particulière à l'être qu'elle habitait. Par exemple, celle de Bran était un peu endormie, celle de Mme Tord avait un crâne d'oiseau, celle de M. Tord était petite et timide, mais présente, malgré tout (M, 40).

Le tableau de P. Breughel, *Le triomphe de la mort*, avec sa vision apocalyptique nous vient à l'esprit. D'après D. Rolin, l'inspiration de Breughel « est plutôt celle du mal que celle du bien » (Rolin, 2002 : 129). L'auteur considère que les Belges (elle-même y compris) ont hérité de Bosch, Breughel et d'autres, cette sorte de « cruauté », un peu enfantine, « viandeuse » (Rolin, 2002 : 51). Elle avoue : « [...] j'ai une sorte de tendance à l'horrible (*rires*) et une prédilection morbide pour la monstruosité. » (Rolin, 2002 : 104), mélangée pourtant avec cet humour spécifiquement belge : « Si vous regardez à la loupe un tableau de Breughel, il y a à la fois ces trognes pleines de paillardise et cette conscience profonde de l'horreur de l'existence humaine qui entraîne les rires » (Rolin, 2002 : 68). Ainsi, juste après l'enterrement de Barbe, « le petit papillon de la famille » (M, 85) Tord, nous assistons à une scène à la fois terrifiante et grotesque :

Le curé et son compagnon partirent en dernier lieu. Au moment où, bras dessus, bras dessous, ils atteignirent le coin de la rue, le petit homme chauve ivre mort devint vert et tomba sur le trottoir, aussi raide qu'un bâton séché. Le curé se pencha sur lui et se mit à pleurer. Tout chancelant de chagrin, il courut jusqu'au presbytère [...]. Il en ressortit en poussant une brouette (M, 111).

D'autre part, D. Rolin, semble être obsédée, comme André Gide, par les miroirs, doubles d'elle-même. « Le miroir [dit-elle] ouvre un espace extraordinaire [...]. C'est d'ailleurs étonnant de se voir hors de soi-même, comme si l'on avait un deuxième être [...]. On se regarde dans le miroir et on se dit, mais qui est-ce ? » (Rolin, 2002 : 171). « Oui, [dit-elle encore judicieusement] le miroir est un outil de 'réflexion' et de réflexion dans l'espace-temps » (Rolin, 2002 : 174). Le reflet dans le miroir serait donc, par cette relation entre l'intérieur et l'extérieur, une quête de vérité intérieure - ce qui nous fait penser à l'autoportrait, dans la peinture, ou à « l'autodésignation ». Les personnages des *Marais* se contemplent ou plutôt, nous dirions se cherchent, beaucoup dans les miroirs (Ghigny, 2008 : 230). Leur solitude existentielle est poignante. Ludegarde, cette fille qui essaie désespérément de se révolter contre le joug bourgeois parental se scrute dans le miroir, s'y examine, se parle (faute d'âme-sœur) : « Ludegarde avait suspendu un miroir en face d'elle, de telle façon que, lorsqu'elle était étendue sur son lit, elle s'y voyait entièrement reflétée » (M, 57). Au moment de quitter la maison « [e]lle s'arrêta devant son miroir et s'examina de la tête aux pieds » (M, 131) tout en parlant à son double du miroir. Tandis qu'à l'auberge « [...] elle surprit son image dans les glaces qui couvraient le mur en face d'elle ; elle ne se reconnaissait pas » (M, 137). Cependant arrivée chez M. Ramage « Ludegarde s'approcha d'un miroir monumental

[...]. Elle s'examin[e] dans le miroir » (M, 143) et prend conscience de la façon dont elle est vue par M. Ramage². D'autres fois, le miroir jouant le rôle de la mise en abyme (effet aussi bien picturale que littéraire) 'permet' aux personnages d'anticiper sur leur propre avenir. Ludegarde, comme Alice au pays des merveilles, 'entre' dans le miroir et se voit chez M. Ramage en train de poser ; ou bien elle se 'retrouve' toute vieille, ridée, à côté de son mari-Ur. Mag, la fiancée d'Alban, qui ne vit que dans les rêves d'amour, s'arrête devant les miroirs et « [à] la vue de son reflet, elle recevait un léger choc au cœur et se prenait à sourire devant ses cheveux blonds [...] » (M, 116), la beauté de « sa jeune poitrine de nymphe » (M, 116) l'illusionne. Alban, en revanche, « s'examinait dans les miroirs pour essayer de retrouver les traces de son adolescence, sans y parvenir. » (M, 73). Le reflet lui renvoie son autoportrait, avec « une bouche gonflée de sang », « de belles dents pointues » et « sa peau [qui] se plissait [quand il riait] dans la dépression des joues » (M, 73). Mais le miroir peut aussi renvoyer une image déformée, devenir un « miroir sorcier » (Rolin, 2002 : 173). Ludegarde parcourt les rues, après avoir quitté la maison, comme si elle se promenait avec le miroir de Stendhal qui reflète « [...] les visages qui la dépassaient. [...] Les visages étaient verdâtres, un peu hagards ; certains riaient d'un rire aigu et convulsé. D'autres s'allongeaient, comme vus au travers d'un miroir déformant » (M, 134). C'est un monde de « monstres » (Ludegarde a présenté sa famille à Ur : « nous sommes des monstres » (M, 121)), venus directement des tableaux de Bosch, de Goya mais aussi de ceux de Breughel pour qui la foule était plus importante que les individus. Le miroir sorcier beaucoup plus monstrueux, menaçant apparaît encore dans deux autres scènes, celles du grenier où

[...] se dressait un immense miroir rongé de lèpre. A mesure que la petite Barbe avançait, son reflet atrophié, pâli, surgissait en dansant dans le miroir. Quand elle s'arrêta, le reflet s'arrêta aussi, si proche que les deux fronts se touchèrent. La petite Barbe du miroir avait une peau verdie, couverte de plaies. La vraie petite Barbe se mit à rire (M, 46).

Après plusieurs années Alban remonte au grenier,

allant à la rencontre de son [Barbe] image obscurément jaillie du fond du haut miroir lpreux. On eût dit que le miroir avait gardé sur son eau l'empreinte d'un cadavre [...], aux orbites rongées [...], un visage, dont les yeux fermés pleuraient des larmes noires. Les bras étaient crispés contre le corps, comme si des liens les y attachaient, et les mains étaient tordues par une vieille souffrance. A la place des cheveux avait poussé une végétation noirâtre qui mangeait le front et les joues [...] (M, 198).

En plus du réalisme magique, nous voyons dans ces deux fragments la dénaturation, la défiguration du portrait - la spiritualité s'alliant facilement, comme nous le rappelle Bergez (2004 : 97), avec la monstruosité - et une esthétique de la laideur, bien présente dans la tradition flamande et espagnole : Bosch, Breughel, Velázquez, Goya. « La ville,

la banlieue, non déterminées, où évolue l'inquiétante tribu, pendent vers la réalité de tous les jours ou bien se mettent à grimacer comme les reflets qui renvoient les glaces déformantes, selon que le tordisme ou la tordité s'en éloigne ou s'en rapproche. » (Poulet, 1941).

Cependant il est intéressant de remarquer que seule Carina ne se cherche pas narcissiquement dans le miroir, elle n'a pas besoin de 'posséder' son image reflétée. Cette fille aux yeux « énormes, purs et sombres comme des lacs, [aux] cheveux frémiss[ant] comme les buissons [qui ressemble] au paysage de la campagne » (M, 30) et qui habite dans la forêt, dans une 'chaumière' bachelardienne (en réalité dans une ferme délabrée), avec « la chaleur de l'âtre [et] des flammes dansantes » (M, 181) est présentée comme un être de la nature, qui vit en dehors du temps, qui n'appartient pas à ce bas monde. C'est pour cela qu'elle doit mourir. Souvenons-nous que Breughel a présenté à plusieurs reprises la futilité de l'existence humaine, son insignifiance et soulignait la nécessité de vivre en accord avec la nature (Hagen, 2005 : 55).

Revenons aux exemples de l'écriture du pictural et de l'écriture picturale dans *Les Marais*. La scène où Ludegarde, la sœur « complice » d'Alban, se tient à la fenêtre de l'auberge, un matin, après sa fugue de la maison, donne un de ces exemples : la fille ouvre la fenêtre et regarde au-dehors. Le paysage prend l'allure d'une image picturale, bien structurée : « [...] une succession de champs dévalait jusqu'à l'horizon. Il y avait des carrés de blé, une rivière de blé, des lacs de blé brillant sous le soleil, coupés par des étendues des pâturages unis. » (M, 139). Le jeu de la couleur dorée (le blé) et de lumière (le soleil) nous introduit dans le thème pictural par excellence que constitue la lumière et qui est omniprésent chez D. Rolin. Ces jeux de lumière et d'ombres dans plusieurs scènes du roman miroitent comme des peintures impressionnistes ou bien se rapprochent des effets de lumière, contrastés avec la grisaille, très présents également chez Breughel l'Ancien. En voici quelques exemples. En pleine matinée, durant le repas de noces de Polenka, le sombre salon, aux « lourds rideaux de chaque fenêtre [que Mme Tord] avait fait clore » (M, 39) est éclairé par « un lustre de cristal » (M, 39) et les invités tiennent « entre leurs doigts la bougeante topaze de leur verre de liqueur » (M, 38), tandis qu'Alban joue avec la lumière, faisant entrer le soleil-vie, au sein de cette « lumière artificielle [qui] creusait les visages d'ombres dures » (M, 39). La lumière vivante ne pénètre pas dans la maison Tord. D. Rolin fait souvent contraster le dehors et le dedans, le dehors étant associé à la lumière, au soleil, à la liberté et le dedans à l'obscurité, à l'emprisonnement. La petite Barbe, la cadette de la tribu Tord (5ans), morte accidentellement, qui comprend plus de choses que tous les adultes, explique un jour : « Dehors, il y a du soleil, et dans la maison, il n'y a pas de soleil » (M, 67). Même dans le grenier, son royaume, règne « une étrange odeur » (M, 43) et le plancher est couvert « d'une verte floraison de moisissure [...] » (M, 43). L'école de Ludegarde et

d'Alban est vue par ce dernier³ comme un monstre provenant tout droit des tableaux de P. Breughel intitulés *Les gros poissons mangent les petits*, et *Dulle Griet* : « [...] un haut bâtiment aussi sinistre et douloureux qu'un immense immeuble mangé par un incendie. A travers les fenêtres grillagées on voyait remuer des ombres indécises. Les garçons s'y engouffraient, ignorant qu'ils pénétraient dans la gueule d'un monstre. » (M, 19). Alban préfère la nature à la culture et la promenade, en dehors de la ville, sous « une voûte d'arbres [où il se sent] inondé d'une somptueuse lumière verte » (M, 21). Cette lumière qui, avec le bleu et l'or du ciel, transporte le garçon dans un monde meilleur, et transforme les collines, à ses yeux, en des êtres humains où « des centaines d'immenses anges aux ailes déployées étaient assis au sommet de monts neigeux [...] » (M, 24). Il touche proprement l'absolu, « [l]'avenue monta, monta, comme si elle accédait au ciel » (M, 23). A un autre moment il aperçoit « [...] des lignes qui faisaient monter la terre vers le ciel [...] » (M, 174). Ludegarde, a vécu le même sentiment mystique dans son vagabondage en dehors de la ville, « [l]a route s'enfonçait dans le ciel tout proche, charriant d'innombrables étoiles » (M, 136). Dans les paysages de D. Rolin, revient souvent la fusion de la terre et du ciel. Breughel l'Ancien pratiquait la même technique.

Ce jeu d'ombres et de lumière est visible durant toutes les promenades d'Alban et d'autres personnages : l'opposition entre la noirceur de la nuit et la lumière de la lune, des étoiles est souvent accentuée. Dans le parc, Alban et Mag se promènent sur « une grande pelouse, argentée comme un lac sous la vague lueur qui tombait du ciel » (M, 51) ; dans « la nuit brillante [la forêt] s'éclaira et des blancheurs s'allongèrent entre les troncs, pareilles à des rayons [la lune] scintillait » (M, 100) et « l'herbe ruissel[ait] de perles » (M, 101). Il arrive que du paysage évoqué émane de l'énergie et que la nature apparaisse comme « une symphonie de force » (M, 77) et engendre l'« ivresse » (M, 77) ou bien soumet les promeneurs à « l'emprise d'un étrange, inquiétant charme » (M, 101) sous « le ciel hostile » (M, 100). A d'autres moments le paysage acquiert des qualités visuelles, tactiles, gestatives et apparaît au lecteur comme une scène complète, une image, un tableau, une vraie symphonie de lumière, d'ombres et de sons :

Les sombres allées des arbres étaient parcourues par la ruée d'un vent mugissant. En levant la tête, Alban et Mag virent la voûte épaisse formée par les cimes des arbres si agitée qu'elle ressemblait à la surface d'un océan furieux. Les feuillages violents montraient leur chair retournée, argentée comme l'écume de cet océan céleste (M, 76).

Parfois le ciel était un lac d'une candeur tranquille et obscure ; la clarté matinale sourdait de ses profondeurs même, avec lenteur, noyant l'éclat des étoiles ; longtemps les arbres, les buissons, le repli des vallons retenaient encore le sommeil, restaient mouillés de nuit. Mais peu à peu, la domination du ciel les obligeait à céder : Alban voyait soudain les arbres s'ouvrir pour mieux dissoudre les ombres qu'ils protégeaient ; les vallons et les flancs de la colline se soulevaient, s'étiraient, et les ombres rampaient

un moment encore avant de s'évaporer. Les bois devenaient soudain plus lumineux encore que le ciel, et secouaient dans la brise des milliers d'étincelles et de chants d'oiseaux. Une brume radieuse flottait d'abord comme l'écharpe abandonnée d'une déesse, puis montait et s'évanouissait parmi la gloire du soleil levant (M, 176)⁴.

Néanmoins aussi bien Ludegarde qu'Alban, après avoir découvert qu'il existe un dehors lumineux, reviennent comme attiré par une force fatale, dans la maison « noire, étranglée » (M, 189) des Tord.

La présence de Breughel l'Ancien est donc perceptible dans l'œuvre de D. Rolin de différentes manières, elle est évoquée aussi bien par les thèmes que par le style. Breughel y habite.

Pour conclure nos réflexions, nous voudrions attirer l'attention du lecteur sur deux personnages du roman, à peine mentionnés jusqu'ici, à savoir M. Tord et M. Ramage, deux artistes ratés, qui, nous semble-t-il, jouent un rôle médiateur et représentent des images inversées de l'idéal esthétique de D. Rolin.

M. Tord, ce tyran autoritaire de la famille, fait son entrée dans le roman « revêtu de sa vieille robe maculée d'encre de haut en bas » (M, 17). Nous apprenons ensuite qu'il s'enferme chaque jour dans son bureau « sanctuaire » (M, 32) pour 10 heures, pour y écrire « une énorme étude » (M, 191). À sa mort la famille retrouve « une liasse de feuilles vierges, sauf la première sur laquelle s'étalait seulement un titre : 'Essais de synthèse sur l'évolution morale des peuples', et au-dessus du titre : 'Voici l'humble contribution d'un amateur'. Et puis, plus rien. Des piles et des piles de feuilles vierges. ». (M, 191) Serait-ce le complexe de la feuille blanche, un sentiment de création ratée, impossible ?...

M. Ramage, ancien ami de M. Tord, de même âge, de même taille qui « se croyait des dons de peintre » (M, 64) est présenté comme « un mauvais peintre » (M, 83), incapable de saisir l'essentiel du visage peint.

Les Marais nous semblent s'inscrire dans la technique de la mise en abyme : roman réussi, illustré de dessins qui parle de l'impossibilité de l'écriture et d'un peintre raté.

Bibliographie

Bergez, D. 2004. *Littérature et peinture*. Paris : Armand Colin.

Eco, U. 1999. *Czytanie świata*. Kraków : Instytut Nauk o Literaturze Polskiej.

Fieschi, [P. A.]. 1942. « Chronique des Romans », *Nouvelle Revue française*, n°343, p. 364-368.

Hagen, R.M., R. (traduction polonaise Tomczyk, E.). 2005. *Pieter Bruegel Starszy*. Warszawa : Taschen/Edipresse Polska S.A.

Poulet, R. 1941. « Les lettres françaises. Feuilleton du 20 février : Dominique Rolin : *Les Marais* (in Cassandre). Henri Davignon : *La maison picarde* (Ed. Durandal). Edmond Picard : *Synthèse de*

l'antisémitisme (Ed. De la Phalange) », *Le Nouveau Journal*.

Rolin, D. 2002. *Plaisirs. Entretiens avec Patricia Boyer de Latour*. Paris : Gallimard.

Rolin, D. 1991. *Un convoi d'or dans le vacarme du temps*. Paris : Ramsay/de Cortanze.

Rolin, D. 1991. *Les Marais*. Paris : Gallimard.

Rolin, D. 2008. *Les marais*. Préface de Frans De Haes. Lecture de Laurence Ghigny. Bruxelles : Luc Pire.

Sautel, N. 2002. « Une mystique de l'écriture », *Magazine littéraire*, n°459, p. 70-72.

Notes

1. Le sigle M dans la suite de notre article
2. Le miroir, comme nous le rappelle Umberto Eco (1999 : 75-80), nous permet de nous voir comme dans le regard des autres.
3. Nous y percevons l'esthétique de l'anamorphose.
4. Cette description évoque l'éveil du jour « impressionniste » dans *Un Mâle* de Camille Lemonnier, écrivain-critique d'art et artiste du XIX^e siècle.

Guy Vaes – esquisse d'une esthétique*



Ryszard Siwek

Université Pédagogique de Cracovie, Pologne

ryszard.siwek@gmail.com

Reçu le 10-02-2013/ Évalué le 29-12-2013 /Accepté le 18-04-2014

Résumé

L'œuvre littéraire de Guy Vaes (1927-2012), dernier grand écrivain francophone de Flandre, est en étroite corrélation avec ses réflexions sur l'acte créateur et la nature même de la création. A partir de ses écrits critiques et théoriques nous nous proposons d'esquisser la pensée esthétique de Vaes dont les sources résident dans la philosophie, l'art et la littérature.

Mots-clés : littérature belge de langue française, réalisme magique, temps romanesque, acte créateur, Guy Vaes

Guy Vaes - outline of aesthetic

Abstract

The literary output of Guy Vaes (1927-2012), the last of the great contemporary French-language writers in Flanders, is closely connected with his reflections on the creative act and its nature. On the basis of the critical and theoretical writings of the Belgian author, the article proposes a synthetic look at the main tenets of Vaes aesthetics, whose roots are to be sought in philosophy, art and literature.

Keywords : Belgian literature in French, magic realism, temporality in the novel, creative act

Le 12 février 2012, Guy Vaes, dernier grand écrivain francophone de Flandre est décédé à l'âge de 85 ans. Avec le projet que l'on se propose, nous voulons lui rendre hommage et commémorer ainsi l'écrivain qui, à l'époque, m'a initié aux lettres belges. Vaes demeure aujourd'hui l'un des classiques de la littérature belge du XX^e siècle. Mais même si sa renommée d'écrivain est sans conteste, sa poésie, ses essais et ses critiques, ne sont que mentionnés. Le réalisme magique ou poétique puis le réalisme mythique, voilà des dénominations de son œuvre romanesque. Il semble que Vaes ne se soit guère soucié de ces étiquettes, par contre l'acte créateur et la nature même de la création

* Titre de la communication de l'auteur aux Journées d'études belges, *Correspondances ou synthèse des arts ? Littérature et arts plastiques en Belgique francophone* (2012), Université Pédagogique de Cracovie, repris à l'identique pour cet article (Note de l'éditeur).

l'intéressaient autant que l'écriture même.

Le champ d'exploration qui nous intéresse paraît assez varié, deux tomes d'essais, plusieurs articles et interviews éparpillés. C'est à partir de ce corpus que nous nous proposons d'esquisser la pensée esthétique de Vaes. Dès le premier abord on y voit trois sources : la philosophie, l'art et la littérature, y compris la sienne. Dans le « Questionnaire », il écrit : *Le romancier doit s'interroger sur la technique, la sienne à plus forte raison. S'il en tire une théorie, tant pis pour lui* (Vaes, 1980 : 84). Cet aveu reste en conformité avec le propos qu'il a formulé quelques années auparavant :

On m'a demandé de vous entretenir de mes écrits du point de vue de la création [...]. Heureusement, j'ai de sérieuses justifications. J'ai puis fournir ces intentions et ces repentirs qu'a supprimés un texte définitif ; je puis, sans commettre trop d'erreurs, vous confirmer les circonstances, les réflexions et les lectures, qui précèdent, accompagnèrent - et peut-être motivèrent - l'élaboration de mes textes ; puis enfin - et ceci me paraît capital - vous dérouler, non pas une expression figée, non pas un système clos, mais une création - disons : une tentative de création - en gestation (Vaes, 1987 : 1).

La conscience d'un non achèvement, d'une incessante recherche, d'une poursuite infinie qui surgissent de cet aveu, témoigne bien de l'attitude herméneutique de l'auteur. On peut se demander quelles sont les raisons qui ont poussé Vaes à entreprendre la quête d'ordre philosophique qu'il mène aussi bien dans le domaine purement artistique que dans ses écrits critiques. Il est possible de préciser cette question en se demandant : pourquoi la problématique du temps y occupe une place de tout premier rang ?

Commençons par cette dernière précision. L'écrivain dit : *Toutes les modalités du temps ont pour substrat ce Maintenant dont parla Heidegger dans sa conférence de 1924* (Vaes, 1987 : 29). Faut-il rappeler à quel point Vaes était sensible à cette problématique. On a eu même l'impression que si la quête heideggérienne de l'Être se poursuit à l'aide et à travers des « étants » - ce nombre infini de « est » particuliers - chez Vaes, la quête du présent s'effectue à travers et à l'aide des présences conçues comme : *l'instantanéité de la perception qui stimule toute présence immédiate* (Vaes, 1966 : 57). Retournons à la première partie de notre question initiale, celle de savoir d'où vient cette préoccupation philosophique en littérature et critique littéraire. Selon Vaes le temps de la fiction peut :

éclairer sur celui que nous partageons tous et qu'interrogent également le philosophe, le théologien ou le chercheur dans son laboratoire. [...] parce que le romancier, s'il respecte la loi qui consiste à « donner à voir et à sentir » et non à s'expliquer tel un Dieu à l'étroit dans sa coulisse, doit libérer à son issu des évidences qui nous aveuglent (Vaes, 1987 : 29).

Ces évidences nous aveuglent parce que, comme il l'ajoute dix pages plus loin, *l'homme s'est coupé de lui-même*. Vaes reprend ici, de façon explicite, l'opinion adorniennne sur la condition de l'homme contemporain dont le malheur consiste dans une double aliénation de l'individu. Double parce que l'individu *s'est coupé de lui-même* (il a perdu ses liens avec la nature) et il a perdu ses liens avec sa propre espèce. Selon Vaes la société est une *société de solitaires*. Rien d'étonnant que la notion de société soit presque entièrement effacée de la création de l'auteur. D'après Vaes, nous vivons à *ces moments de l'histoire où s'affirme l'urgence d'une vision renouvelée de l'univers* (Vaes, 1987 : 73). La conscience de cette urgence rejoint à son tour le postulat méthodologique de Heidegger. D'ailleurs Vaes l'explique aussi de façon explicite :

Le retour de Heidegger aux présocratiques ne signifie-t-il pas que la révélation de l'Etre qui jadis frappa les Eléates, est désormais éparse dans l'histoire de la philosophie et chez les poètes ; qu'elle peut, cette révélation, à nouveau s'ouvrir en clairière à la façon d'un perpétuel début, à n'importe quel moment de notre évolution (Vaes, 1987 : 72).

La quête de cette révélation, Vaes la poursuit à travers le temps. Il postule le retour au préréflexif et à l'instantanéité de l'immédiat. Cela permet d'anéantir la frontière qui sépare le subjectif et l'objectif. Le retour au *regard adamique* afin de restituer le pouvoir d'entrer *au cœur des choses*, et par la suite, de renouer *les liens jadis coupés* n'est-t-il pas une démarche qui est aussi philosophique qu'artistique ? Vaes la formule de la manière suivante :

Le regard adamique que réclament la poésie et la pensée, voilà ce qui unit celles-ci en des témoignages dont l'éloquence intérieure se passe d'explication. Relisez Héraclite. Quand il parle du fleuve où l'on ne se baigne pas deux fois, il enferme le devenir dans une circonstance qui est à elle-même sa propre exégèse. Poésie et pensée appréhendées ici dans une même perception du changement. C'est à peine si la philosophie ne suit pas l'injonction d'Eluard : « Donner à voir ». Concrétisant sa pensée qui est illumination, découverte, mise à jour d'un rapport dans ce qu'il a de vivant, il réussit presque à le rendre visible. Ainsi la parole du poète modelée sur la perception initiale, l'emporte-t-elle sur la parole du penseur qu'embrassent tout de même les concepts et les mots-clés. L'emportera toujours à condition qu'elle (la parole du poète) ne localise pas son influence dans la raison mais réussisse à animer tout notre être (Vaes, 1966 : 218).

Ainsi, Vaes proclame-t-il le changement perpétuel, le changement qui exclut tout *a priori*. Par conséquent, sa recherche l'amène à réfléchir sur le rôle de l'instant et de la perception. Conformément à sa pratique littéraire, dans ses considérations théoriques, il explique que l'instant en tant que *condensé temporel*, malgré ses origines subjectives, les dépasse. Un tel instant traduit donc son contenu subjectif (le vécu)

sur une dimension plus vaste, celle de la philosophie ou de l'art. Et leur objectif ne consiste-t-il pas à saisir l'essence ?! Dans le questionnaire que nous venons d'évoquer, Vaes précise qu'avec Proust, Joyce et Woolf, la perception romanesque a révélé qu'elle est d'essence poétique. Elle ne s'appuie pas sur la règle de l'adéquation (*veritas*), mais cède la place au déçèlement (*aletheia*) - dévoilement du mystère - qui seul peut nous approcher de l'essence de l'Être. En expliquant son idée du romanesque, il dit :

Le romanesque pour moi, c'est tout ce qui est source ou germe de fabulation et qui très souvent a un caractère secret qui ne se découvre pas immédiatement. Le romanesque, c'est ce qui est mystérieux et ne se dévoile qu'à celui qui s'y attache, qui ne se libère que pour l'initié - (Vaes, 1983).

Or la connaissance du mystère n'est réservée qu'aux élus, c'est-à-dire à ceux qui sont doués de la sensibilité et de l'intuition car toute démarche intellectuelle exclut l'accès au mystère.

Il s'agit d'un mouvement naturel de la vision. Cette vision ne mène pas à la découverte de la vérité dite absolue, mais au dévoilement progressif et infini de celle-ci *parce que l'écrivain, à condition qu'il juge que rien n'est jamais définitivement acquis se retrouve toujours à la case de départ* (Vaes, 1987 : 91). Mais cette situation permanente d'être toujours à la case de départ ne doit pourtant pas décourager, au contraire, sa fonction est de mobiliser. D'où l'importance de l'instant présent, *d'une présence qui mobilise*. Avec sa devise qui s'avère une incessante mise en doute, Vaes avoue avoir toujours souhaité *que le roman soit la remise en question, non des valeurs sociales ou psychologiques, mais de ce qui fonde la robustesse des apparences. Que celles-ci puissent redevenir des apparences* (Vaes, 1987 : 21-22). Selon lui, le problème central réside dans l'idée que l'on se fait de la perception, de sa nature, et, par conséquent, des résultats auxquels on aboutit. La perception, telle que la conçoit Vaes, est de nature sensorielle - *rebelle aux explications* - parce que - *l'explication est le contraire de l'art* - (Vaes, 1987 : 42). Une telle perception devient donc un montage spatio-temporel né de la sensibilité qui amalgame plutôt qu'elle n'invente. Dans sa préface d'un roman de Hubert Lampo, Vaes dévoile cette attitude de manière univoque : *Le créateur n'invente pas, il découvre - ou redécouvre* (Lampo, 1987 : 9). Il s'agit bien de la découverte ou de la redécouverte parce que, dans la pensée vaessienne, tout appel et tout recours faits à une forme toute prête, préexistante, sont exclus.

Dans *La Flèche de Zénon* l'écrivain précise que la narration est une :

projection organisée de rapports suffisamment nombreux pour que le lecteur, forcé au qui-vive, éprouve le monde [...] comme étant consubstantiel à la pensée. Or la pensée, dans son stade originel, n'est pas l'intuition d'un objet préexistant, c'est l'objet en train de se faire, étranger au progrès, uniquement occupé à se maintenir à l'état de manifestation (Vaes, 1966 : 100).

Par conséquent, aussi bien la mémoire que l'imagination cèdent leur place au profit de ce que Vaes appelle *la case de départ* ou encore *la première fois*. Vaes situe donc la perception dans ce Maintenant heideggérien où il n'y a rien d'autre que le dynamisme de l'instant dans la saisie immédiate. Au niveau de l'écriture, Vaes est conscient des problèmes techniques qu'impose une telle conception du présent. Ce qu'il appelle *des rapports suffisamment nombreux* revient, chez lui, plus souvent sous le terme de l'ubiquité. C'est pour lui une solution. Il l'explique de la façon suivante :

Si la présence simultanée de tous les instants spatiaux est impossible - du moins cette simultanéité - se réalise-t-elle presque, à un niveau inférieur mais humainement indispensable dès qu'une circonstance provoque des surimpressions d'images (Vaes, 1966 : 95).

La surimpression d'images, inséparablement liée à l'immédiat, permet à Vaes de distinguer la durée de l'évolution. L'évolution, selon lui, peut être narrée, traduite à l'aide d'un vocabulaire de mots abstraits, tandis que l'expression de la durée repose sur la présence des facteurs spatiaux sur lesquels l'esprit de l'observateur a laissé sa trace. L'évolution s'adresse donc à la raison, tandis que la durée à la sensibilité dans son mouvement perpétuel. Autrement dit ce qui est existentiel s'inscrit dans la durée ; par contre l'évolution embrasse tout ce qui relève de l'histoire. En niant l'histoire Vaes opte pour la durée. Il écrit :

On ne verra jamais une circonstance se glisser en théorème, car, même réduite à une allusion, elle laissera transparaître la présence occulte de ceux qui l'animaient. Ainsi, toute circonstance, qu'elle soit résolue ou non, demeure sujette à des interprétations et conserve les vertus du possible (Vaes, 1966 : 227).

Donc, il n'est pas question d'un intervalle non vécu, d'une évolution. Chez Vaes et selon Vaes, la durée est ouverte à chaque instant à notre intervention, à notre plongée qui l'anime et empêche toute stabilité. A la phrase déjà citée : *le temps a le caractère essentiellement spatial*, ajoutons en donc une autre : *le temps est essentiellement une impression*. Voilà l'argumentation qui suit cette dernière constatation :

Le temps ne se laisse pas toujours déduire d'une succession d'exemples. Il lui arrive d'aimer les endroits, les créatures et les antagonismes qu'un auteur a dépeints. Il advient que les impressions d'ancienneté, d'écoulement, d'intervalle [...] ne procèdent pas d'un ordre visiblement conçu par la raison [...]. Il est inclus dans l'observation du rapport exact qui existe entre des personnages ou des objets à un moment précis. [...] Il traverse des manifestations qui, à première vue, ne le concernent que par raccroc [...]. Le temps n'est qu'un support, une trame invisible, mais une trame qui n'existerait au préalable, à l'encontre de la toile sur laquelle un peintre organise ses tons, et que les valeurs psychologiques, les traits descriptifs, les passages d'un lieu à l'autre, sécrètent dans l'instant même où ils sont exprimés (Vaes, 1966 : 48).

Dans ses écrits Vaes, à plusieurs reprises, recourt à la peinture. Selon lui, le tableau reste soumis aux mêmes lois du temps que le texte. Vaes constate que la peinture visualise en accéléré le processus qu'il retrouve dans la littérature.

L'artiste, s'il peut utiliser le temps, reste néanmoins soumis à ses lois ; les oublie-t-il, aussitôt se produit un blocage. De même un dessinateur pose-t-il un trait sur le papier, et la feuille entière devient un champ de mines, un territoire régi par les lois que l'on pressent sans être pour cela déjà capable de les concevoir (Vaes, 1987 : 26-27).

L'exemple de la Mort d'Actéon de Titien lui sert à analyser ce qu'il appelle : *le déploiement d'un instant*. Ce que révèle ce tableau :

C'est le déploiement d'une tranche de durée, à la fois celle du mythe et celle de l'artiste au travail. Car on a bel et bien, devant ce morceau de bravoure qui n'a pas encore pris, le sentiment que le tableau est toujours en gestation, c'est un acte, dont nous percevons les phases quasi simultanées. [...] Son ubiquité spatiale se double d'une ubiquité temporelle. Depuis quatre siècles il occupe la crête de l'instant (Vaes, 1987 : 28).

Les personnages vaessiens ne présentent-ils pas une stratégie indispensable afin de capter la réalité conforme aux exigences de cette ubiquité doublée ? Leurs comportements dans la vie, leurs attitudes envers la réalité consistent en ce que Vaes appelle : *l'effet de surprise*. Nous retrouvons de nombreuses pages à ce sujet dans *Le Regard romanesque*. Là, Vaes analyse, entre autres, l'art de Joyce qu'il juge comme une parfaite réussite dans cette tentative. La perception du personnage consiste à être dans l'état d'une permanente surprise. La surprise est le contraire de tout *a priori*. Avec *l'Ulysse* on touche au *flagrant délit de l'existence*, écrit-il. C'est l'identité qui s'oppose à la ressemblance. Cet instant : *apparaît à la conscience bousculée comme le facteur de la désagrégation spatiale* (Vaes, 1987 : 43). Rappelons ici l'insistance avec laquelle Vaes postule de rendre aux apparences leur caractère factice, de ne pas identifier l'apparence de la chose avec la chose même. L'instantanéité qui y surgit accentue la nature accidentelle des situations. Ayant mis en question l'enchaînement causal des événements, cette instantanéité bouleverse et même rend impossible toute succession et toute chronologie. Il semble que Vaes reprend ici l'idée de Leibnitz, selon laquelle la durée est une qualité propre à certains événements.

Puisque nous évoquons Leibnitz, faisons par parenthèse un bref aperçu des philosophes qui ont marqué l'idée vaessienne du temps, celle qui à son tour détermine sa conception esthétique. Sans remonter à Plotin, on remarque surtout le présent étendu de saint Augustin, qui, ensuite, se superpose sur l'ordre des successions possibles de Leibnitz pour regagner après le temps subjectif de Bergson, et arriver enfin à la quête incessante du Maintenant heideggerien, *au présent qui mobilise*, au présent qui ne

nous quitte jamais. De nombreuses pages dans les écrits vaessiens témoignent de cette influence philosophique, mais elles témoignent également de l'apport plus considérable de Heidegger. Voilà une citation qui montre bien cette conscience méthodologique empruntée au philosophe allemand : *Le temps, même s'il n'autorise que la description de ses effets, de ses modes, et non pas de son être même, fait toujours référence à l'indicible, à quelque chose qui paradoxalement se dévoile pour mieux se soustraire à la prise - comme l'être de Heidegger* (Vaes, 1987 : 25-26).

Les mots illustrent bien l'effort de Vaes d'épuiser le possible. Le romancier, selon notre auteur, est celui qui : *Ne relate pas uniquement une histoire. Il est d'abord celui qui individualise un destin, en valorise ce qu'il offre d'irremplaçable, d'exemplaire au sein même d'un quotidien disparate ou grisailant - d'où le suspense et la tension existentielle* (Lampo, 1987 : 7-8) - écrit-il dans le préface au roman de Lampo. Voilà tout un programme d'écriture, ambitieux et difficile, et ce qui est important, rigoureusement réalisé par le romancier dans ses textes de fiction. La loi de *la première fois* ou de *la case de départ* ou encore *l'effet de surprise* qui déterminent la perception de la réalité, la situe à la fois dans le domaine de l'objectif et du subjectif. Elle valorise l'individuel et l'exceptionnel, les cas uniques, imprévisibles et inattendus, en leur accordant une dimension générale. Cette perception s'exprime à travers l'espace et l'individu.

L'approche des conceptions vaessiennes de l'espace et de l'individu, à base de ses écrits théoriques n'est possible qu'à travers ses idées sur la perception et sur le temps. Nous avons déjà abordé quelques traits qui caractérisent ses idées à ce propos. Rappelons-le brièvement, toute image que l'on se fait du monde trouve son appui dans le caractère essentiellement subjectif de la perception. Elle devient donc un focalisateur d'une sensibilité qui ne se réalise que sur le plan sensoriel, le plan *rebelle aux explications*. On ne s'étonne pas de l'aveu de Vaes - écrivain :

A l'instar de mes personnages encore dans les limbes, je consentais à subir plutôt qu'à agir, ayant le sentiment d'absorber plus d'images qu'auparavant. Se faire éponge, n'est-ce point une façon radicale d'absorber le monde ? De n'en laisser se perdre aucun élément singulier (Vaes, 1987 : 5).

Les héros de Vaes suivent l'exemple de leur maître. Cela leur est d'autant plus facile que la réalité qu'ils vivent se caractérise par une surabondance de sensations qui, par conséquent, provoquent et mobilisent l'ampleur de la réceptivité. En fonction de cette réceptivité, Vaes précise qu'un des impératifs d'écrivain doit consister à visualiser le décor. Il se réduit à la nécessité de travailler sur la perception. Cet impératif qui caractérise l'originalité de l'écriture de Vaes écrivain et théoricien - signifie pour lui : *de supprimer toute velléité de l'analyse, toute opération intellectuelle* (Vaes, 1987 : 17). Mais pour que cela soit possible, la perception ne peut pas dépasser l'immédiateté de l'instant ; tout écart temporel, qu'il soit en arrière ou en avant, en est exclu. La notion

de la simultanéité apparaît. Vaes est conscient que la linéarité du langage ne peut que nuire à l'impression de la simultanéité. Il s'efforce de nier toute notion de chronologie aussi bien sur le plan de l'histoire que sur le plan du récit. Il écrit : *même le sachant inabordable, ma conscience et ma réflexion se refusent à le lâcher, il m'obsède cet instant, comme le visage entrevu dont vainement on s'efforce de recomposer les traits* (Vaes, 1987 : 41) - ou plutôt, tout paradoxal que cela puisse paraître, d'une instantanéité éternelle.

Cette instantanéité éternelle, accidentelle et sensorielle à la fois, est la cause d'une désintégration spatiale. Suivons notre auteur :

Reproduire, grâce à une ouïe aussi sensible qu'un ruban enregistreur [des] choses qui s'inscrivent dans le temps rectiligne, c'est vouloir concilier deux mouvements contradictoires : l'élan centripète du poème qui reçoit son influx de l'instant ; le déroulement des circonstances qui plonge tout récit dans la chronologie (Vaes, 1966 : 91).

Il est vrai, Vaes n'est pas le seul à essayer de surmonter les avatars de la linéarité dans l'écriture, mais il est aussi vrai qu'il arrive à ce refus de linéarité par sa propre voie en tant qu'effet d'une conscience méthodologique due à la tradition augustinienne en général et heideggérienne en particulier. Cette conscience lui a permis d'élaborer des moyens originaux de la technique romanesque.

Cette technique en tant que tentative pour concilier *deux mouvements contradictoires*, amène souvent l'univers vaessien à la limite du fantastique. A la limite, ne signifie pas au cœur du fantastique et cela résulte d'un des principes esthétiques de l'auteur, celui qui ancre son univers fictif dans le réel en niant tout psychologisme. Vaes écrit :

Le recours au fantastique, à l'invraisemblance justifie l'évacuation de la psychologie. [...] Le fantastique [...] correspond à un certain niveau de transposition. A un mode, si l'on préfère, comme lorsqu'on parle d'une mélodie écrite en majeur ou en mineur. Cela permet d'évacuer toute finalité psychologique, mettre l'accent sur ce qui peut dépasser l'homme, et, ne le dépasserait pas vraiment, prendre la mesure de l'effort accompli pour briser les limites du personnage (Vaes, 1987 : 20).

Le recours au fantastique devient donc une démarche stratégique, bien délibérée et entièrement cohérente à l'ensemble de l'esthétique vaessienne. Mais pour adoucir le contraste entre le quotidien et le fantastique, il faut, selon Vaes, intégrer le second dans l'aujourd'hui : *sans que toutefois s'en émousse la singularité* (Emond, 1984 : 76). Afin de pouvoir y réussir, Vaes propose une seule méthode, à savoir l'intuition. Son rôle consiste à *ancrer la sincérité du fabulateur dans le sensoriel* (Emond, 1984 : 65).

Toutes insolites que puissent paraître certaines situations décrites dans l'œuvre vaessienne, elles ne se laissent pas entièrement classer dans le genre fantastique. Parce que leur but vise cette *urgence d'une vision renouvelée de l'univers*, ajoutons

encore, fondée sur une conception philosophique du monde. La conception de la réalité ou plutôt son image, selon Vaes, détermine par ricochet sa conception de l'individu. L'effacement de la frontière qui ne sépare plus l'objectif du subjectif, l'épanouissement du sensoriel et de l'immédiat permettent au personnage vaessien d'assister au décèlement de l'instant, lui permettent de vivre, ce que Vaes appelle *le présent pur*. Nous retrouvons ici la distinction heideggerienne de *vivre le temps* et de *vivre dans le temps*. Or, l'individu, chez Vaes, vit le temps de la sorte que celui-ci investit sa conscience au point de gommer ses soucis, voire, son propre moi. Il devient *le récepteur que brouille son immersion dans le quotidien* (Vaes, 1987 : 74). Notons que ce quotidien est condensé comme l'est le temps dont il est support, cette trame invisible et inévitable.

Le goût de Vaes pour les espaces urbains est incontestable. En témoignent presque tous ses textes. Dans l'une de ses interviews, il écrit : *J'ai toujours été fasciné par les faubourgs, ces sortes de magmas informes si proches à la pensée quand elle n'est pas organisée. Le faubourg c'est une espèce de littérature à l'état sauvage* (Cotton, 1983). Il remarque encore : *tel est l'apanage d'une grande ville, très grande ville : elle échappe à notre prise ; elle ne s'inscrit que partiellement dans la mémoire, elle permet que s'enfoncent dans l'oubli, ou se voilent de sfumato, des quartiers entiers* (Vaes, 1987 : 47). L'idée de cette grandeur, insaisissable en une seule prise et d'un seul coup, paraît être très significative. Tout d'abord elle révèle le mouvement dialectique de la prise, et ensuite, une perpétuelle approche conforme à la démarche herméneutique où la réalisation d'un but ouvre automatiquement la voie au but qui suit. Pour mieux illustrer ce déplacement perpétuel de l'horizon, Vaes écrit : *Un endroit naguère éloigné [dans l'approche] nous offre sa diversité qui abonde en singularités, nous réserve de nouveaux lointains, d'imprévisibles ailleurs* (Vaes, 1987 : 47). Encore une fois nous retrouvons ici la révolte contre la linéarité, cette fois-ci, tournée contre la perception.

Avec toutes ces observations, effets d'exploration d'un terrain si vaste, Vaes arrive à constater que *le décor est personnage autant que le personnage est le décor* (Vaes, 1987 : 11). Et c'est en analysant l'art cinématographique qu'il remarque cette fusion du personnage et de ce qui l'entoure, parce que, comme il le constate : *l'être humain est un parmi d'autres* (Vaes, 1987 : 6). Et encore : *J'ai toujours cru qu'il y a plus d'images d'une personne qu'il y n'a de jours dans l'année* (Vaes, 1987 : 1). Ainsi, ce n'est pas la complexité du personnage au sens psychologique qui intéresse Vaes, ni non plus le progrès d'une suite événementielle. Ce qui le préoccupe, c'est avant tout le personnage en tant que *fil conducteur du dévoilement d'une vision, non pas le progrès d'une action* (Vaes, 1987 : 9). Donc le postulat qui est une autre formulation de cette *urgence d'une vision renouvelée de l'univers* qu'il réclame sans cesse, n'est réalisable qu'à deux conditions, à savoir : primo, si l'auteur semble avoir disparu de sa création, et secundo, s'il n'opère que des éclairages - *une façon de dérouter le lecteur, de s'assurer qu'il ne peut mettre le grappin sur le personnage. L'essentiel, c'était de faire*

sentir à ce lecteur que ce qui lui échappe ou l'intrigue, renvoie à un problème exigeant un accroissement de nos perceptions (Vaes, 1987 : 7).

Ces deux conditions sont indispensables parce que, selon Vaes, le récit n'a pas pour but de fournir des réponses toutes prêtes ou d'être l'illustration d'un cas concret. Toute tentative d'exemplification (procédé d'ordre analogique) transformerait un tel récit vers le roman d'apprentissage, vers le roman à thèse. Vaes reste très sensible à ce type de récit, mais il avoue en même temps que la seule chose qui le tente dans un tel texte, c'est *son charme et non vérité*. Une constatation peut-être trop rapide, mais conforme au rôle que l'écrivain attribue à l'art. Car dans son optique l'art a cessé d'être une source de distraction. La littérature n'est plus un passe-temps, elle exige une quête incessante, un *accroissement de nos perceptions*. Le texte a pour but d'offrir : *un spectacle d'une contingence qui ramène chaque éventualité au point zéro* (Vaes, 1966 : 77), et c'est au lecteur d'en sortir, de se retrouver dans la durée qui lie le successif au discontinu. De la rencontre de ces deux mouvements contradictoires naît : *l'échange perpétuel et ininterrompu entre le personnage, les situations qu'il engendre et les objets qui le cernent [de la sorte] que rien ne s'y développe isolément, et que tout y reste exposé à la contrariété* (Vaes, 1966 : 232).

Pour atteindre cet effet, Vaes admet le recours à l'ambivalence - *cet équilibre du oui et du non qui frappe d'ambiguïté* (Vaes, 1987 : 7). Cette ambivalence prend l'expression des unités antinomiques. Elle est présente aussi bien dans ses récits que dans ses photos. Contentons-nous ici de rappeler son album de photographies *Les Cimetières de Londres* (1978) où la vie et la mort se côtoient, les deux inséparables constituent un ici et maintenant tout particuliers, mais pas du tout hors norme. Et c'est dans ce milieu qu'habite le héros vaessien forcé ou non à vivre une épreuve hors du commun puisque : *tout ce qui, venu de l'extérieur [le] mobilise et se voit aussitôt chargé d'un sens ; mieux : d'une multiplicité de sens qui l'obligera, lui, le personnage, à effectuer un tri accéléré, ensuite un choix qui, l'ayant sensibilisé à une ouverture au monde, deviendra le point de départ d'une expérience* (Vaes, 1987 : 13). Puisqu'il s'agit bien d'une épreuve qui consiste dans cette urgence de voir et sentir, le personnage vaessien représente ce type d'ouverture qui lui permet de capter la réalité dans son *état sauvage*, de la capter dans son moindre détail.

Cette perception lui est possible grâce au *présent pur* qu'il vit. Passif ou actif, le personnage vaessien, comme une éponge *s'imbib[e] des circonstances [...] à la fois acteur et spectateur* (Vaes, 1987 : 16). Mais pour qu'il puisse en être capable, tout autre temps que le présent est exclu. Vaes écrit : *Le passé et l'avenir ne désignent que l'impossibilité de capter l'instant présent* (Vaes, 1987 : 42). Inutile donc de rappeler que dans son roman *L'Envers*, couronné du Prix Rossel en 1983, Vaes insiste sur l'instant présent immergé dans la durée. Il est comme :

Chez le Tintoret [où l'] on pressent que la toile a été attaquée sous tous les angles à la fois. Encore maintenant nous regardons le tableau se faire. Il est achevé, bien

sûr, subtilisé à son époque, et néanmoins les phases de sa gestation - depuis le chaos originel jusqu'à son achèvement- continuent à se développer [...] hier, aujourd'hui, demain. Immobile, l'œuvre reste en pleine activité (Vaes, 1983 : 149).

Car si la Création épouse à nos yeux l'horizontale de l'histoire, au regard du Créateur les épisodes qui la composent doivent s'accomplir simultanément (Vaes, 1983 : 251).

Percevoir la réalité, chez Vaes, équivaut à la créer :

On peut comparer la Création, sa perpétuelle vibration, mais à condition d'en figer la dynamique, aux multiples étapes d'une gravure ou d'un tableau dont le sujet visible, achevé recouvre des ébauches déjà très poussées. [...] Toute chose, jusqu'à la première ébauche conserve son autonomie dans la mémoire du Créateur. [Mais] au travers du dernier état, tous les états antérieurs [constituent] une indissociable unité (Vaes, 1983 : 252).

Ainsi le temps ininterrompu agit. De même la perception qui l'accompagne. Ni le temps ni la perception ne progressent que, comme le remarque Vaes, *pour démontrer l'impossible du progrès*. Désormais la connaissance globale, le savoir total, cèdent la place au singulier. Dans le récit, ce phénomène s'exprime à travers le passage d'une vision panoramique à une vision de détails - ce qui conduit Vaes à s'exclamer : *que n'avons-nous le regard d'un Dieu !* En vue de trouver une conciliation, Vaes s'efforce de la chercher à travers divers types d'expression artistique, littéraire et picturale en particulier (Titien, Cézanne, van Gogh, Braque, Kandinsky. Mais il parle aussi du vagabondage des bandes dessinées et la cherche dans le septième art avec les exemples de Laurence Olivier dans « Henri V » et Humphrey Bogart dans les films policiers. N'oublions pas non plus l'apport de la photographie - cette *autre forme de regard* et, même si c'est marginal, de la musique classique (Brahms, Webern) et surtout des grands classiques de jazz, tels Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Thomas « Fats » Waller, Sidney Bechet, Charlie Parker ou encore Eroll Garner et d'autres.

Toutes ses recherches et toutes ses réflexions de même que l'expérience de sa propre pratique artistique amènent Vaes à l'idée que le monde est à découvrir, jamais à modifier. Telle est la tâche de la littérature et de la création en général. Car *se choisir une voie, c'était se priver des autres* (Vaes, 1987 : 5). La prose vaessienne en témoigne à suffisance, de même que ses écrits critiques.

Bibliographie

- Cotton, G. 1983. « Dieu est-il hollandais ». Intermédiaire, 9 décembre 1983.
Lampo, H. 1987. *La Madone de Nedermunster et autres nouvelles*. Paris-Bruxelles : La Longue vue.
Emond, P. Ronse, H., van Kerckhove, F. 1984. *Le monde de Paul Willems*. Bruxelles : Labor.
Vaes, G. 1966. *La Flèche de Zénon*. Anvers : Librairie des Arts.
Vaes, G. 1978. *Les Cimetières de Londres*. Bruxelles : Editions Jacques Antoine.
Vaes, G. 1980. « Questionnaire ». *Cahiers du Groupe du Roman*, n° 14.
Vaes, G. 1983. « Prix Rossel ». *Le Soir*, 1^{er} octobre 1983.
Vaes, G. 1987. *Le Regard romanesque*. Louvain la Neuve : UCL.

Si Noé était peintre pyromane... :
les rapports entre littérature et peinture dans
Déluge d'Henry Bauchau*



Alicja Ślusarska

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin, Pologne
peessoa@interia.pl

Reçu le 21-03-2013 / Évalué le 7-11-2013 / Accepté le 18-04-2014

Résumé

Le but de cet article est d'analyser des correspondances possibles entre la fresque du plafond de la chapelle Sixtine de Michel-Ange - en tant que générateur de texte - et le roman de l'écrivain belge Henry Bauchau, intitulé « Déluge ». Notre étude suit la succession des fresques du peintre florentin, organisées en trois cycles : celui de Noé, d'Adam et Ève, et celui de la création de l'univers. Les panneaux, mentionnés ci-dessus, structurent, à leur tour, le récit bauchaulien dont le protagoniste Florian, artiste pyromane, décide de peindre le déluge, afin de sortir de son chaos intérieur et d'éprouver les limites de sa folie. Nous dégagons ainsi des analogies thématiques et des homologies structurales entre la narration, l'image et le mythe qui fonctionnent comme trois vecteurs d'immersion dans le monde imaginaire d'Henry Bauchau. C'est par le biais des tableaux et des récits mythiques réinterprétés par l'auteur belge que Florian devient, au fur et à mesure du processus d'(auto)création, Noé, rescapé du déluge.

Mots-clés : roman belge, mythe, fresque

If Noah was a painter pyromaniac... : the relationships between literature and painting in *Déluge* by Henry Bauchau

Abstract

The purpose of this article is to analyze the possible correspondences between the Sistine Chapel ceiling, painted by Michelangelo - as text generator - and novel "Deluge" by a Belgian writer Henry Bauchau. Our study follows the succession of Michelangelo's frescoes, organized into three cycles: story of Noah, Adam and Eve, the Creation. The above-mentioned panels of Florentin painter structure, in turn, Bauchau's novel whose protagonist Florian, artist pyromaniac, resolves to paint deluge in order to get out of his internal chaos and find the limits of his madness. We bring out then thematic analogies and structural homologies between narration, image and myth which function like three immersion vectors in the Bauchau's imaginary world. It is by means of paintings and mythical narratives reinterpreted by the Belgian author that Florian becomes, throughout the (self-)creation process, Noah, deluge survivor.

Keywords: Belgian novel, myth, fresco

* Titre de la communication de l'auteur aux Journées d'études belges, *Correspondances ou synthèse des arts ? Littérature et arts plastiques en Belgique francophone* (2012), Université Pédagogique de Cracovie, repris à l'identique pour cet article (Note de l'éditeur).

Henry Bauchau (1913-2012), écrivain, psychanalyste et plasticien belge, ne cesse de s'interroger sur l'art et son créateur. Selon ses conceptions esthétiques, les enjeux de la peinture et de l'écriture ne diffèrent pas fondamentalement car, dans chacun des arts, il s'agit de se mettre à l'écoute de l'inconscient. Pour qu'il y ait une création véritable, l'artiste, en tant que plasticien ou écrivain, ne doit pas chercher à créer mais, tout simplement, laisser surgir et résonner la parole intérieure. Suivant ce principe, Florian - alias Noé - peintre pyromane et protagoniste du roman *Déluge* qui fait l'objet de notre étude, se comporte de cette façon.

1. En quête de Noé bauchaulien

Il convient de noter que les journaux d'Henry Bauchau dévoilent l'ancrage de l'histoire de Noé dans la biographie de l'écrivain. Nous retrouvons la trace de ce projet littéraire dès le premier journal bauchaulien : *La Grande Muraille*. À la date du 27 juillet 1960, l'auteur affirme : *quant à l'ivresse de Noé, il faudrait écrire un texte et un poème sur ce thème admirable* (Bauchau, 2005 : 73). Prenant en considération l'événement capital et douloureux de l'enfance d'Henry Bauchau, notamment celui de l'incendie de Louvain en 1914¹, ainsi que le motif du déluge de mots que le protagoniste (véritable alter ego de Bauchau) de son premier roman, *La Déchirure*, doit affronter pour renaître en tant qu'écrivain, nous pouvons comprendre pourquoi ce rapport incendie-inondation est intérieurement si fort chez l'artiste belge et va structurer son œuvre entière².

Le personnage de Noé réapparaît dans le deuxième journal de Bauchau, *Dialogue avec les montagnes*, où l'auteur relate le difficile travail d'élaboration du roman *Le Régiment noir* qui va de pair avec une activité plastique, qui donne notamment lieu aux analyses et commentaires du docteur Robert Dreyfuss. C'est à ce moment-là que le Noé bauchaulien acquiert le statut de peintre : *Sur l'ivresse de la terre, à la fin de la traversée, Noé étend le manteau des couleurs. Ignoré pour être su* (Bauchau, 2011 : 55), écrit-il le 17 novembre 1968. Il faut pourtant attendre plus de vingt ans pour que Bauchau, fasciné par son rêve du 18 septembre 1989, où surgit le personnage d'un vieux peintre, se mette à rédiger une nouvelle sur l'artiste. En état d'ivresse créatrice, il écrit près de soixante-dix pages en trois semaines et avoue qu'*Orion semble faire remonter en [lui] des choses très profondes* (Bauchau, 1999 : 11). Ainsi, au fil des années, le Noé biblique, retravaillé par l'imaginaire de l'écrivain, devient le peintre Orion dont le nom mythologique renvoie au tableau de Poussin (artiste adoré par l'auteur belge), intitulé *Orion aveugle cherchant le soleil levant*³. Cette œuvre picturale renvoie également au roman *Œdipe sur la route*, histoire d'un artiste aveugle que Bauchau vient de publier et qui annonce en même temps son futur roman, *L'Enfant bleu*, et la naissance de l'artiste Orion, personnage inspiré par le peintre Lionel, un ancien patient de Bauchau

à l'hôpital de jour⁴. L'écrivain donne pourtant la priorité à la rédaction d'*Antigone*, sa *lumière intérieure*. Il ne revient à l'histoire du peintre que dix ans plus tard, en 2002, en évoquant pour la première fois son titre : *Noé* (Bauchau, 2007 : 13).

2. Narration, mythe, image

Si Noé était peintre pyromane, il *serait un personnage central de la grande fresque finale de l'histoire du monde*, écrit Bauchau en 2003 dans son journal : *Le Présent d'incertitude* (Bauchau, 2007 : 108). Il rêve, en effet, d'une œuvre monumentale de sa vie, comme ce sera le cas du personnage principal de son avant-dernier texte *Déluge*, publié en 2010. L'auteur y retrace la vie de l'artiste Florian⁵ qui, incité par son psychanalyste, décide de peindre le déluge, afin de réduire son feu intérieur et donner des limites de sa folie. Le mythe diluvien, dans ce qu'il a à la fois d'actuel et d'ancestral - il constitue une source d'inspiration aussi bien pour la littérature que pour la peinture - devient le point de départ de ce livre⁶. En racontant le long procès de création d'un fou aux « mains d'or » et de son œuvre, Bauchau livre un portrait complexe de l'artiste qui, à l'instar d'Orion, regarde le soleil fixement au point d'en perdre la vue.

Pour que Florian puisse peindre le déluge, récit mythique binaire impliquant simultanément la mort et la renaissance, il doit revivre l'histoire de l'humanité, plus particulièrement le cycle des chutes et des rédemptions. L'analyse du livre permet de supposer que Bauchau a choisi, comme fil conducteur de son roman, la fresque du plafond de la chapelle Sixtine de Michel-Ange, dont un fragment (une Sybille) se trouve reproduit sur la couverture du premier ouvrage de sa *Poésie complète* (1950-1986), celui qui entraînera sa première reconnaissance importante (grand Prix littéraire de la Ville de Tournai).

Nous nous proposons donc d'étudier les correspondances possibles entre la fresque de Michel-Ange - en tant que génératrice de texte - et le roman bauchaulien. Notre étude suivra la succession des fresques⁷ qui décorent la voûte et qui sont organisées en trois cycles : celui de Noé, celui d'Adam et Ève, et celui de la création de l'univers. Nous passerons ensuite à la fresque, intitulée le *Jugement dernier*, que Michel-Ange peignit 25 ans plus tard sur le mur de l'autel de la chapelle Sixtine.

La peinture à fresque exige des dessins préliminaires, la pensée artistique et une conception soutenant l'œuvre. Tout cela prend du temps, mais l'exécution d'une fresque se fait en vingt-quatre heures ou en quelques jours tout ou plus (le temps durant lequel le plâtre demeure assez humide pour absorber la peinture). Bauchau, privilégiant avant tout l'acte de création, procède de la même façon dans son roman *Déluge* dont les dix chapitres illustrent aussi bien le travail préparatoire indispensable

à l'élaboration de l'œuvre finale que la transformation du protagoniste en artiste qui a atteint son équilibre intérieur. En revanche, le résultat de son long chemin créateur n'est décrit que dans le dernier et plus court chapitre du récit.

2. 1. Ivresse créatrice de Noé

De même que l'artiste italien, qui change l'ordre des événements de la vie de Noé pour réserver un des grands panneaux du plafond au déluge, Bauchau, lui aussi, perturbe la chronologie du récit biblique et recourt tout d'abord à la scène qui se déroule après le déluge. Il s'agit de l'enivrement du prophète Noé. Chez Bauchau, l'ivresse de ce dernier symbolise le moment décisif dans la formation du peintre Florian. L'écrivain rejoint ainsi son maître spirituel Nietzsche qui, dans *Le Crépuscule des idoles*, constate : *pour qu'il y a ait de l'art [...] ou une contemplation esthétique quelconque, une condition physiologique est indispensable : l'ivresse [...]. Avant tout l'ivresse de l'excitation sexuelle, comme forme de l'ivresse la plus ancienne et la plus primitive* (Nietzsche, 1983 : 179). C'est pourquoi le protagoniste bauchaulien est d'abord envahi par le bonheur *sous une toute petite tente avec une femme bleue et dorée, la Loire, au bord du plaisir* (Bauchau, 2010 : 112). Il passe ensuite par une grave crise, à la fois psychologique et physique, qui est le moment de son illumination par le feu intérieur. Florian avoue : *Mes yeux - mais ai-je encore des yeux ? - distinguent le feu merveilleux vers lequel je dois me rendre et que je n'ai cessé de fuir. J'ai trouvé ma maison de flammes et d'éternité. Mon bonheur est immense, insupportable, je vais me briser, mourir, quel bonheur !* (Bauchau, 2010 : 113).

2. 2. Déluge intérieur

L'un des fils de Noé, Cham, qui se moque de la nudité de son père ivre, représenté sur la fresque de Michel-Ange, est remplacé chez Bauchau par *un monsieur en complet-veston et cravate* (Bauchau, 2010 : 115), symbole de toute la fadeur et de la sévérité de l'existence⁸. C'est lui qui *éclate de rire* (Bauchau, 2010 : 65) après que Florian lui avait demandé de s'éloigner. Si le récit biblique annonce, par l'intermédiaire du comportement de Cham, le retour de la malice qui ne pouvait être détruite que par les eaux diluviennes, la lutte bauchaulienne entre les forces dionysiaques de l'inconscient, représentées par Florian, et celles de l'homme en cravate, qui incarne le moi imposé par la société, entraîne le déchirement intérieur du peintre : *Je suis consumé dans la beauté torride et l'effroi glacé*, avoue-t-il (Bauchau, 2010 : 113).

À partir de cette crise, Florian – comme d'ailleurs Michel-Ange⁹ – est tourmenté par l'idée de la mort et possédé par le feu intérieur : *Mon corps épuisé se rassemble, cesse*

de se débattre, je ne suis plus le même, je suis celui qui a vu le feu, dont je dois faire ma vie, mes tableaux, mon acte, mon produit (Bauchau, 2010 : 66). Ce pessimisme intrinsèque apparaît aussi dans la poésie de Michel-Ange, comme c'est le cas de ce poème de 1524, où nous pouvons lire : *Mon âme, qui parle avec la mort, lui demande conseil, et à cause de nouveaux soupçons elle devient toujours plus triste, le corps chaque jour espère la quitter* (Buonarroti, 1991 : 65). C'est donc par le biais de la brisure que l'identité artistique arrive à se configurer.

2. 3. Sacrifice de Noé

À l'instar du personnage biblique, Florian, préservé du déluge, fait un sacrifice. Sur la dernière fresque, du cycle de Noé, au centre en haut, on le voit présider à cet événement sur l'autel, accompagné de son épouse et d'un adjutant qui allume le feu avec une torche. Le patriarche porte une tunique de couleur rouge sang qui peut également convenir à Florian, appelé par son docteur Hellé : *le prophète du feu* (Bauchau, 2010 : 118). Dans la version bauchaulienne de cette scène, c'est justement Hellé qui se trouve à côté de Florian et qui, dans une scène sacrificielle, lui donne un briquet, en disant : *Brûle si tu veux* (Bauchau, 2010 : 112). L'autel de la fresque est remplacé par un lavabo et, au lieu d'un bélier, Florian/Noé consacre ses œuvres : *J'hésite, puis je vais brûler les dessins au-dessus de mon lavabo. C'est un moment merveilleux. Les dessins en se recroquevillant montrent leurs traits martyrisés qui me transportent* (Bauchau, 2010 : 113). Bien que Florian survive au déluge du feu, cette force destructrice travaille toujours en lui. Hellé, comme l'une des sibylles qui se trouvent sur la fresque de Michel-Ange, prédit le moyen de son salut : *Pour réduire ce feu, il faudrait le déluge* (Bauchau, 2010 : 115). Le protagoniste bauchaulien se rend donc dans le sud de la France, avec l'espoir d'y recommencer sa vie et de réaliser ainsi sa grande œuvre.

3. Création du monde imaginaire

La rencontre de Florian, *homme épuisé, heureux, parfois merveilleusement heureux et désespéré toujours* (Bauchau, 2010 : 20), avec Florence, *une très jeune femme, une intellectuelle bardée de diplômes qui souffre d'une maladie mortelle* (Bauchau, 2010), marque une nouvelle étape dans leur vie. Cela correspond à deux cycles de la fresque de Michel-Ange, représentant la création du monde et celle de l'homme. La coïncidence des prénoms des deux protagonistes, Florian et Florence, renvoie non seulement au thème du double qui régit toute l'œuvre d'Henry Bauchau, mais aussi à la ville natale de Michel-Ange qu'il appelait sa « bien aimée »¹⁰.

L'écrivain juxtapose la création du monde et celle de l'homme dans une scène qui,

symboliquement, se déroule un dimanche, dans l'atelier qui forme un triangle avec des murs de deux cotés et des vitrages au nord. Lorsque Florian, en compagnie de Florence, s'assied devant une toile blanche, il est *tout entier dans l'acte d'inspirer et d'expirer sans effort et envoie [à Florence] du bleu, du rouge, des noirs très limpides, des couleurs de fleurs, de poissons, de lions* (Bauchau, 2010 : 34). Les couleurs noires, très limpides, renvoient au premier jour de la création lorsque Dieu dit : *Que la lumière soit ; et la lumière fut* (Genèse I, 3). Le bleu est la couleur des Eaux qui précèdent l'organisation de l'univers ; le rouge s'associe à la terre qui est encore déserte, mais qui va se couvrir de verdure. Enfin, la terre va produire des formes vivantes selon leur espèce, ce qui correspond aux couleurs de poissons (animaux marins) et à celles de lions (animaux terrestres). Si Michel-Ange peint une fresque représentant la création du monde, Bauchau crée l'univers imaginaire de deux êtres plongés dans une vie sombre et, pour paraphraser l'écrivain, ce monde imaginaire est peut-être leur vrai monde. En s'inspirant d'une pensée orientale qui postule « l'inséparabilité » du moi et du cosmos et l'échange entre sujet et objet, Bauchau représente Florian dans *l'acte d'inspirer et d'expirer sans effort* (Bauchau, 2010 : 47). Il est donc en même temps celui qui transmet à sa créature le souffle de l'Esprit et celui qui est créé.

La vision du monde nouveau est pourtant accompagnée de la prophétie du déluge, ce qui correspond à l'image bauchaulienne de l'artiste qui porte toujours en lui la force à la fois créatrice et destructrice. Florian transmet donc à Florence l'image *d'un grand lion se noyant dans la mer, qui submerge irrésistiblement tout* (Bauchau, 2010 : 40), en annonçant ainsi leur chute ; c'est d'ailleurs le sujet de la dernière fresque du cycle des premiers hommes de Michel-Ange.

3. 1. Création de l'artiste androgynique

La scène analysée fait également référence à la fresque de Michel-Ange, intitulée *La création de l'homme*. Florian, assis en face des toiles, demande à Florence la permission de mettre sa main sur son bras. *Je sens que c'est avec sa main qu'il pense, très confusément, à un tableau. J'ai le sentiment d'y penser avec lui*, avoue Florence (Bauchau, 2010 : 47). En lisant ce fragment, nous pensons immédiatement à une étincelle créatrice qui passe par les mains et les bras du Créateur et de la créature¹¹ sur le fameux panneau de l'artiste florentin.

De plus, la figure du personnage, enlacé par le bras gauche du Créateur sur la fresque de Michel-Ange (que les commentateurs attribuaient à Ève encore non créée ou à Sophia la sagesse divine) est explicitement identifiée à Florence¹² dans le roman analysé. Entourée par la main de Florian, Florence participe à l'acte de création et, à partir de ce moment-là, Florian et Florence *respirent ensemble de [leurs] quatre poumons*

(Bauchau, 2010 : 54). Ils forment, ce que Michel Ange a représenté sur sa fresque comme l'éternel, entouré d'ellipse, symbolisant « l'œuf cosmique »¹³.

Bauchau recourt ainsi au thème obsédant de son œuvre, celui de l'androgynie¹⁴. Selon l'écrivain, *il y a une certaine androgynie de l'écrivain et de l'artiste. On ne peut éclairer totalement ce fait qui doit demeurer dans le questionnement, parfois dans la Question - que nous pose l'ami ou le tortionnaire - que chacun porte en soi* (Bauchau, 2007 : 82). Florian et Florence forment donc ensemble l'idéal de l'artiste, un être double, à la fois masculin et féminin, humain et divin, apollinien et dionysiaque. Cet idéal androgynique de l'homme fait penser à la fascination de Michel-Ange pour le caractère bisexuel de l'être humain. En effet, l'artiste italien a peint de nombreux nus masculins sur la voûte de la chapelle Sixtine (*ignudi*) avec quelques traits féminins ; il en est de même de ses personnages féminins (Ève, Sibylle) qui présentent quelques traits masculins. La scène analysée se termine par l'élaboration du tableau représentant un zèbre¹⁵, symbole de l'unité de deux artistes que Florence *souille* (Bauchau, 2010 : 134) sur la toile. Ainsi, revenons-nous non seulement à la fonction libératrice de l'art, mais aussi à la notion de beauté excrémentielle – tellement caractéristique de la création bauchaulienne¹⁶.

3. 2. La chute d'Adam et Ève

Florian et Florence sont séparés comme le premier homme sur la fresque de Michel-Ange, parce qu'ils ne forment qu'un ovale inachevé. En fait, l'unité de l'être n'est possible, selon l'écrivain, que dans de rares moments d'ivresse créatrice. L'artiste vit donc dans un constant déchirement. Mais pour mieux supporter cette déchirure, il faut faire face à notre moi caché, à cette part noire, à ce double sauvage et terrifiant que chacun porte en soi. Bauchau décrit cette étape, indispensable à l'œuvre de Florian, en se référant à la dernière fresque du cycle des premiers hommes, intitulée *Adam et Ève chassés du Paradis*.

Florian, après avoir peint le portrait de son double, c'est-à-dire de Florence (en la représentant comme un oiseau en feu d'une beauté éclatante), force la femme à regarder les dessins des *abominations, des déchirements, des éruptions, des accouplements affreux* (Bauchau, 2010 : 81) qu'il est en train de peindre. L'artiste tient donc le rôle d'un serpent bauchaulien qui pousse Florence à faire face au côté sombre de l'homme. Quand la femme ne peut plus supporter les visions épouvantables de Florian, elle s'enfuit, mais le protagoniste l'atteint et, finalement, ils sortent ensemble de la fête où ils ne retourneront plus (Bauchau, 2010 : 92). Le vieux peintre joue donc en même temps le rôle du serpent et d'Adam pour montrer, à l'instar de Michel-Ange, qu'Adam partage à égalité la responsabilité du péché avec Ève. De plus, les deux

artistes soulignent le libre-arbitre de l'homme puisque Florence, bien qu'elle souffre, n'accuse pas Florian. Elle ne cherche pas en lui le responsable de sa douleur ; elle dit tout simplement : *Vous êtes comme vous êtes* (Bauchau, 2010 : 102).

3. 3. Beauté foudroyée

Chez Bauchau, la chute dans le noir, dans l'effroyable sert également à dévoiler sa conception du Beau, car *la beauté de notre temps est une beauté foudroyée qu'on ne peut atteindre qu'à travers le noir, toujours plus noir* (Bauchau, 2010 : 55), ainsi que le thème crucial de son œuvre : celui du double. Sur la fresque de Michel-Ange, à côté du serpent¹⁷, du côté droit du panneau, nous voyons un ange qui, brandissant son épée, chasse pour toujours Adam et Ève du Paradis. Dans cette scène, nous découvrons un grand message un peu caché : l'ange vertueux qu'on peut associer à Florence, cet oiseau d'une beauté pure, est le jumeau parfait du serpent démoniaque qui renvoie, à son tour, à Florian. Leurs gestes et la position de leurs corps sont en miroir, ce qui correspond à la scène où Florian poursuit d'abord Florence en fuite et, lorsqu'il attrape sa main, elle *cherche à se dérober* (Bauchau, 2010 : 56). Comme chez Michel-Ange, leurs corps forment, ensemble, une sorte de peau humaine.

Nous revenons donc à l'omniprésence de l'altérité, caractéristique également de l'œuvre bauchaulienne, d'où résulte la beauté foudroyée de ses héros. Ainsi, Florian est Noé, en même temps *rescapé du déluge* et pyromane, prophète biblique et Don Quichotte (Bauchau, 2010 : 149) tandis que le portrait final de Florence la représente comme Ève d'une beauté éclatante dont certaines parties du corps sont *roussies par le feu* (Bauchau, 2010 : 157).

Chassés du paradis, les protagonistes se plongent de nouveau dans *une sorte d'ivresse, une allégresse* (Bauchau, 2010 : 56) – qui les pénètrent et les illuminent. La dernière fresque du troisième cycle, celle de la chute des hommes, est donc suivie de la première, c'est-à-dire celle du premier cycle de Noé. L'histoire de l'humanité recommence car, à l'instar du mythe diluvien, elle est cyclique, comportant pourtant un mouvement en avant.

4. Jugement dernier

Le chapitre, intitulé *Chaos*, marque le début de l'élaboration d'une grande œuvre que Florian, après avoir subi plusieurs chutes et rédemptions, est prêt à effectuer. À partir de ce moment-là, la description est subordonnée au mouvement vertical qui caractérise aussi bien la fresque du *Jugement dernier*, peinte sur le mur de l'autel, que

la vie de Florian et de ses deux compagnons, Florence et Simon, dans l'atelier où, face à une grande toile, ils vont se déplacer sur un échafaudage roulant.

La chute des damnés, au-dessous de l'autel, qui tombent entre les griffes des démons dans l'œuvre de Michel-Ange, correspond chez Bauchau à l'écroulement des grandes villes, mythiques ou réelles, de différentes civilisations, parmi lesquelles on peut mentionner Troie, Babylone, Rome, New York ; dans ce cas-là : *[t]out devient vite aigu, zébré, les voitures envahissent l'espace, sous le poids les trottoirs et les façades des maisons s'écroulent dans les égouts [...]. On passe sur les bidonvilles avec des bulldozers, les autoroutes se superposent* (Bauchau, 2010 : 146). De plus, les démons bibliques sont remplacés, dans le roman bauchaulien, par *les machines de plus en plus fines, pointues [qui] percent tout* (Bauchau, 2010 : 82).

En suivant le modèle de Michel-Ange, qui atteint dans la fresque du *Jugement dernier* un sommet de *terribilité*, effet grandiose suscitant une admiration mêlée de terreur, Simon et Florian, en peignant des scènes apocalyptiques, *sont contents tous les deux, contents de la fureur de l'autre* (Bauchau, 2010 : 83). Cet effet est renforcé par *les histoires cruelles de la Grèce et de Rome* (Bauchau, 2010 : 89) comme c'est le cas de *l'Odyssée* d'Homère ou de *l'Agamemnon* d'Eschyle, lus par Florence chaque soir.

4. 1. Abel ressuscité ?

Bauchau recourt simultanément à la fresque du *Déluge*, peinte comme la première par Michel-Ange, mais, cette fois-ci, il le fait, paradoxalement, pour nous donner de l'espoir face à cet horrible spectacle, auquel nous participons. L'écrivain se focalise sur l'un des mythes qui hante et structure toute son œuvre, celui des frères ennemis. Si chez Michel-Ange, Abel assassiné, a laissé pendre sa tête et son bras, sans vie, au côté droit de Caïn, Florian en tant que peintre inverse ce mythe, parce que son Caïn *n'est pas parvenu à tuer Abel* (Bauchau, 2010 : 84) et, contrairement au récit biblique et à la version picturale de Michel-Ange, c'est Abel qui est responsable d'une tentative de meurtre. Bauchau nous livre donc une nouvelle interprétation du mythe où Abel, *qui n'a pas suffisamment montré son amour à Caïn* (Bauchau, 2010 : 86), doit faire *le premier pas [et], on pourrait dire que c'est pour ça qu'il ressuscite, dans le tableau* (Bauchau, 2010 : 86). Ainsi, Bauchau transforme le mythe des frères ennemis pour nous montrer la possibilité de la réconciliation des hommes des métaux, de la forge et du feu qui descendent de Caïn avec les hommes de la terre, de l'esprit et des eaux. Pourtant, cet espoir de l'union ne reste que dans le registre fantastique, car *le tableau ne le montre pas* (Bauchau, 2010 : 86).

4. 2. Construction de l'Arche

L'art est considéré par Bauchau comme un important facteur d'intégration sociale, nécessaire au mieux-être et au mieux-vivre de l'individu. Contrairement à Michel-Ange, qui travaillait seul la fresque de la chapelle Sixtine, Florian noue une amitié avec Florence et Simon¹⁸. En s'inspirant de l'amour, qui naît entre ses deux compagnons, le vieux peintre les imagine d'abord comme Ève et Adam et ensuite comme Marie et Joseph qui viennent chez Noé pour l'aider à la construction de l'arche. Ils deviennent donc le symbole de l'espoir, comme l'affirme d'ailleurs Bauchau : *Sans Florence et Simon, le Déluge est impossible* (Bauchau, 2010).

La transformation imaginaire de Florence/Ève et Simon/Adam en Marie et Joseph nous permet de les assimiler à Marie et Jésus qui représentent la scène centrale de la fresque du *Jugement dernier* et constituent la force motrice de toute la composition. De même que le Christ de Michel-Ange rejette les damnés de sa main droite élevée par-dessus la tête, de même, le Joseph de Bauchau coupe les arbres dont les troncs continuent à descendre de la montagne. Comme le Christ qui, de sa main gauche, semble appeler les élus, Simon/Joseph, à son tour, *met la main sur l'épaule [des hommes du clan de Noé qui ne veulent pas travailler] avec un sourire et dit : "En route", et les hommes [l]e suivent* (Bauchau, 2010 : 132).

Contrairement à la Vierge de Michel-Ange qui, sur la même fresque, penche la tête en signe de résignation, la Florence/Marie de Bauchau *nous émerveille en prenant la direction des femmes et en commençant tout de suite à mettre de l'ordre dans l'encombrement des tentes et des cuisines du clan [de Noé]* (Bauchau, 2010 : 131). Ainsi, l'écrivain belge revalorise une fois de plus les valeurs féminines. La Marie bauchaulienne ne joue plus un rôle d'observateur, elle est aussi active que Joseph.

4. 3. Noé enfermé dans l'Arche

Afin de survivre aux flots diluviens qui suivent le jour du Jugement, les protagonistes doivent *se trouver spirituellement dans l'Arche, c'est-à-dire enfermés dans le noir et, de là, faire jaillir les couleurs* (Bauchau, 2010). Conformément au concept bataillien de *l'homme de la tragédie* (Bataille, 1993 : 53), les héros de *Déluge* acceptent donc de faire face à l'Autre en eux-mêmes. Ils sont capables de prendre le risque d'être tués par le monstre intérieur pour parvenir à la rencontre du sacré.

Le trajet des protagonistes constitue une sorte de transposition du chemin que Bauchau, en tant qu'artiste, a dû effectuer. Lorsque l'écrivain réfléchit sur le sort de Noé, enfermé dans l'Arche, il écrit : *J'ai fait lentement, et sous le poids de l'âge, la même expérience. Certes, il faut vivre, l'action, les rencontres, les voyages nourrissent*

notre expérience mais pour l'œuvre nous avons avant tout besoin de temps, de concentration, de recueillement (Bauchau, 2007 : 108).

Après avoir survécu au déluge, les trois artistes peuvent enfin passer du procès de l'(auto)création à l'étape de la réalisation de l'œuvre finale car, à part l'ivresse au sens nietzschéen, ils continuent d'échapper à l'horrible fardeau du Temps de la façon indiquée par Baudelaire dans son poème en prose : *Enivrez-vous* (Baudelaire, 1993 : 23). Selon sa leçon, sauf le vin et l'enthousiasme créateur, c'est la vertu, comprise comme volonté et goût du travail, qui constitue le troisième moyen pour atteindre l'ivresse créatrice.

5. Œuvre infinie

La fresque de Michel-Ange, structurant jusqu'à présent le récit de Bauchau, trouve ainsi son prolongement dans l'œuvre conçue par les protagonistes bauchauliens. Suivant le chef-d'œuvre de l'artiste italien qui y a synthétisé avec force et détermination les nombreux apports iconographiques, littéraires, antiques et personnels, la fresque de Florian, Florence et Simon, intitulé *Œuvre infinie*, représente *le déluge, notre planète et sa courte histoire. La Bible, la Grèce, Rome, l'islam y ont leur place. Le Vedânta, la Bhagavad-Gîtâ, les Royaumes combattants, le Tao, les monastères cisterciens, les Indiens d'Amérique et les mythes de l'Afrique, tout y figure dans un entremêlement sacré* (Bauchau, 2010 : 153).

Ainsi, l'œuvre finale, soumise à l'esthétique de l'inachevé, propre également à Michel-Ange, conçue comme la chapelle Sixtine *selon les règles invisibles du nombre d'or* (Bauchau, 2010 : 166), constitue un monde plein de références, d'allusions, d'analogies thématiques et d'homologies structurales entre la narration, l'image et le mythe, qui fonctionnent comme trois vecteurs d'immersion dans l'univers imaginaire des protagonistes. Si l'œuvre décrite dans le texte rappelle son modèle, celui-ci fait l'objet d'une réappropriation assumée de la part de l'écrivain. En résulte une adaptation de l'œuvre ouverte ainsi aux enjeux propres à la création bauchaulienne. C'est par le biais des tableaux et des récits mythiques remodelés et réinterprétés que les personnages font face à l'inconnu et cherchent l'essence de leur vie.

En guise de conclusion

Henry Bauchau, qui termine son texte en 2009 – à l'âge donc de 96 ans – semble réaliser avec ce petit livre son immense projet de 1980 : *une œuvre, correspondant à la construction en cathédrale de Proust, avec de nombreuses ouvertures sur le monde, de nombreuses chapelles latérales, un grand nombre d'autels où le présent*

se mêle avec le passé. Il s'agit donc de l'édifice littéraire qui pourrait *aider les gens à comprendre le monde, le sens de leur vie, les obstacles, leurs défenses*, et qui refléterait un mouvement général de la vie, celui de la mort, qui crucifie le temps. Qui suppose la souffrance pour la découverte (Bauchau, 2009 : 354). Bauchau dut attendre de nombreuses années pour réaliser cet édifice, plein de contradictions, par Florian, peintre pyromane, et ses deux compagnons. Car, comme il l'écrit à la fin de *Déluge*, dans la vie de l'artiste, *il n'y a pas de miracle, rien que le lent apprentissage de la vie et de l'art [...], sa lutte pour la liberté de l'imagination et la transmission* (Bauchau, 2010 : 168), et c'est dans l'œuvre que le mystère se joint à la clarté promise à ceux qui viendront la contempler (Bauchau, 2010 : 168).

Bibliographie

- Amatulli M. 2012. « *L'Enfant bleu* et *Déluge* d'Henry Bauchau, « sur le terrain miné de l'art et de la psychanalyse » », [ds] <http://narratologie.revues.org/6612>, consulté le 21 février 2013.
- Bataille G., 1993. *L'histoire de l'œil*. Paris : Gallimard.
- Bauchau, H. 1986. *La Déchirure*. Bruxelles : Labor.
- Bauchau, H. 1987. *Le Régiment noir*. Bruxelles : Les Éperonniers.
- Bauchau, H. 1999. *Journal d'Antigone (1989-1997)*. Arles : Actes Sud.
- Bauchau, H. 2004. *L'Enfant bleu*. Arles : Actes Sud.
- Bauchau, H. 2005. *La Grande muraille. Journal de La Déchirure (1960-1965)*. Arles : Actes Sud.
- Bauchau, H. 2007. *Le Présent d'incertitude. Journal 2002-2005*. Arles : Actes Sud.
- Bauchau, H. 2009. *Les années difficiles. Journal 1972-1983*. Arles : Actes Sud.
- Bauchau, H. 2010. *Déluge*. Bruxelles : Labor.
- Bauchau, H. 2011. *Dialogue avec les montagnes. Journal du Régiment noir (1968-1971)*. Arles : Actes Sud.
- Baudelaire Ch. 1993. *Les fleurs du mal*. Paris : PUF.
- Baudelaire, Ch. 2010. *Le peintre de la vie moderne*. Paris : Fayard.
- Buonarroti M. 1991. *Poèmes*. Paris : Gallimard
- La Bible : Ancien et Nouveau Testament avec les livres Deutérocanoniques*, 1997. Villiers-le-Bel : Société biblique française.
- Nietzsche, F. 1983. *Le Crépuscule des idoles*. Paris : Hatier.

Notes

1. Bauchau recourt à cette expérience pénible dans son premier roman *La Déchirure* en disant : *Il y avait donc la fumée, celle d'une ville qui brûle avec tous ses meubles et tous ses greniers. C'est à cause de cette fumée que j'ai toujours une vision confuse de la réalité* (Bauchau, 1986 : 31).
2. La majorité des protagonistes bauchauliens doivent passer, pour survivre, par l'épreuve du feu et/ou par celle du submergément, qui devient une métaphore récurrente dans son œuvre.
3. L'un des derniers tableaux de Poussin est intitulé *Déluge*.
4. *L'Enfant bleu* (2004) décrit l'évolution d'Orion, adolescent psychotique doué d'une imagination fertile qui a peur de devenir *un incendiaire en prison* (Bauchau, 2004 : 119). C'est par la voie d'art que Véronique, sa psychanalyste, réussit à canaliser ses pulsions et à favoriser son processus d'individuation en tant qu'homme et artiste. Dans *Déluge* (2010), Bauchau semble reprendre la

destinée d'Orion sous le nom de peintre pyromane Florian, devenu célèbre, considéré comme fou, passé par l'hôpital et la prison. Comme l'écrit Margherita Amatulli, [l]es résonances qui unissent les deux romans incitent à considérer *Déluge* comme la suite de *L'Enfant bleu*. Quand Florian, peintre, prophète et naufragé comme Orion, prend la parole et raconte sa vie, c'est aussi le destin d'Orion qui est rappelé : la peur qui le persécute et le pousse à agir violemment, la rencontre avec "un prof" qui découvre son talent, le succès de son art. Comme dans *L'Enfant bleu*, c'est l'art qui permet de sonder la vie intérieure et qui bouleverse l'existence de l'artiste et de son entourage (Amatulli, 2012).

5. Le prénom de Florian provient de « Florianus », dérivé d'un terme latin dont le sens serait « fleur » ou « fleurir ». Bauchau signale que sa passion pour les couleurs et pour la peinture est née, peut-être, de ces dimanches matin d'automne ou d'hiver où mon père nous emmenait au marché des oiseaux [...] et terminait la promenade en passant par le marché aux fleurs. Il nous les faisait admirer [...]. C'est ainsi que la Grand-Place, grise et dorée dans la réalité, est devenue en moi le lieu et l'origine des couleurs [...] (Bauchau, 2009 : 17).

6. Il faut préciser que c'est au cœur des mythes bibliques que s'établit le dialogue, sans doute le plus constant dans l'histoire occidentale, entre littérature et peinture.

7. En partant de l'entrée et en progressant vers l'autel, on fait se succéder : le cycle de Noé, symbole de la chute de l'humanité et de sa renaissance : le sacrifice de Noé (Genèse VIII, 15-20), le déluge (Genèse VI, 5-8) et l'ivresse de Noé (Genèse IX, 20-27). Le cycle d'Adam et Ève avec la création d'Adam (Genèse I, 26-27), la création d'Ève (Genèse II, 18-25) et le Pêché originel (Genèse III, 1-13), suivi de l'expulsion du Paradis Terrestre (Genèse III, 22-24). La création de l'univers en trois scènes : séparation de la lumière et des ténèbres : (Genèse I, 1-5), création des astres et des plantes (Genèse I, 11-19), séparation de la terre et des eaux (Genèse I, 9-10).

8. À la fin du roman *La Déchirure*, le narrateur brûle le chapeau noir, le plus laid et le plus cher (Bauchau, 1986 : 231), qu'il a dû acheter pour les funérailles de sa mère. Par cet acte symbolique, le héros baudoulien se libère définitivement du monde comme ça (Bauchau, 1986 : 24), celui des convenances et des contraintes de la vie familiale et sociale dans lequel il était enfermé.

9. Dans le *Journal d'Antigone*, Bauchau évoque Michel-Ange et sa colère contre le marbre qui le séparait de sa statue (Bauchau, 1999 : 484).

10. Le départ de Florian et sa rencontre avec Florence qui souffre d'une maladie mortelle correspondent à un événement important dans la vie de Michel-Ange : en 1527, les citoyens de Florence - encouragés par le sac de Rome - renversent les Médicis et restaurent la République. Pendant le siège de la ville, Michel-Ange vient en aide à sa Florence bien-aimée, en travaillant aux fortifications. La ville tombe en 1530, le règne des Médicis est restauré.

11. L'aspect corporel de la création est mis en relief dans tous les livres de Bauchau dont les personnages principaux suivent la voie artistique, comme *Œdipe sur la route*, *Antigone*, *L'Enfant bleu*. Il s'agit à la fois du contact de l'artiste avec la matière de l'œuvre et de l'importance du toucher entre les hommes - contact qui inspire, assure la confiance et l'équilibre.

12. Florian peint plusieurs portraits de Florence ; en s'inspirant de différentes cultures, époques et croyances, il la présente comme un oiseau en feu, un violon, une statue égyptienne, Ève ou Marie.

13. Le motif de l'œuf d'où naît le monde, idée commune aux Grecs et aux Égyptiens, apparaît dans les romans *La Déchirure* et *Le Régiment noir*. Il devient également le sujet d'un tableau de Bauchau, intitulé *Mon enfance*.

14. Ainsi, Bauchau renoue avec l'esthétique de la diversité baudoulienne et semble s'inspirer des mots de son maître spirituel : *l'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature* (Baudelaire, 2010 : 45). Dans son livre, *Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau. Les enjeux d'une création*, Emilia Surmonte a montré comment la figure d'Antigone conjoignait les deux aspects d'Henry Bauchau.

15. Nous pouvons supposer que le zèbre peint par Florence annonce sa future voie, celle de l'écriture. Pour Bauchau, l'écriture est une matière féminine et c'est pourquoi Florian dit à son amie : *Tu as les mots. Tu peux écrire comme on peint. Nous [Florian et Simon] pas* (Bauchau, 2010 : 120).

16. Cette notion, qui fait référence au Beau baudoulien, apparaît pour la première fois dans *Le*

Régiment noir lorsque le narrateur constate : *La beauté révèle alors sa vraie nature et son origine excrémentielle* (Bauchau, 1987 : 188).

17. Le serpent de Michel-Ange, contrairement à l'imaginaire traditionnel du Jardin, a des bras et des jambes comme Florian, qui peut suivre Ève *en bousculant les gens, en renversant des sièges sur son passage* [...] (Bauchau, 2010 : 54).

18. À la fin de sa vie, Michel-Ange, solitaire, s'est lié d'une forte amitié avec la belle poétesse Vittoria Colonna, ainsi qu'avec Tommaso de Cavalieri, à qui correspondent deux êtres imaginaires chez Bauchau : Florence et Simon.

Entre l'art et le corps, ou la synthèse des arts dans les romans de Sophie Buyse



Judyta Zbierska-Mościcka

Université de Varsovie, Pologne

j.zbierska-moscicka@uw.edu.pl

Reçu le 21-03-2013/ Évalué le 09-01-2014 / Accepté le 19-09-2014

Résumé

La synthèse des arts (écriture, peinture, musique) se laisse comprendre, dans les romans de Sophie Buyse, comme un phénomène esthétique pluriel (dessin sonore, écriture spatialisée) ou comme un outil permettant d'examiner les différents aspects du processus créateur : traits de l'œuvre d'art, limites de la création, lieu de la création. La figure de synthèse permet aussi une fusion du corps et de l'œuvre d'art, confère au corps la fonction du lieu primitif de toute création et apporte des éléments de définition d'une œuvre d'art archétypique.

Mots-clés : synthèse, correspondance, œuvre d'art, écriture, corps

Between Art and Body, or the synthesis of arts in Sophie Buyse's novels

Abstract

Synthesis of arts (literature, painting, music) in Sophie Buyse's novels can be interpreted as an aesthetic experience in various forms (spatial writing, sound graphics) or as a tool helping to identify multiple aspects of the process of creation: features of a work of art, borders and places of creation. The synthesis also helps to combine - a concept broadly used by Buyse - body and work of art. Body is assigned with a function of an original place of birth of art as a whole. The body also provides primary components of definition of an archetypal work of art.

Keywords: synthesis, correspondence of arts, work of art, writing, body

Entre la synthèse et la correspondance des arts

Convoquer la notion de synthèse dans l'analyse des rapports entre les arts entraîne nécessairement une interrogation portant sur la correspondance, tant ces deux termes semblent fatalement liés depuis le XIX^e s. Mais faut-il effectivement, en choisissant la synthèse, exclure la correspondance ? Pour éviter d'éventuelles méprises, je préfère recourir à un classique commentant un autre classique et citer cette phrase de Charles Baudelaire, connue de nous tous, insérée dans son *Richard Wagner et Tannhauser à Paris* :

[...] car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées ; les choses s'étaient toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité. (Baudelaire, 1861 : 14)

Les deux notions se trouvent ici conciliées, les deux reçoivent le même droit de produire l'effet attendu : une œuvre d'art symphonique, miroitante de significations nouvelles. La correspondance semble effectivement un outil plus prudent qui, manié avec ingéniosité, réussit à obtenir un résultat original. La correspondance, dans le commerce des arts, permet des affinités, des rapprochements, voire des échanges, mais elle veille en même temps à garder l'intégrité et l'autonomie des domaines. La correspondance autorise une lecture musicale, une audition colorée ou une peinture littéraire. Elle est un instrument commode d'une analyse biaisée qui contourne une approche classique de l'œuvre littéraire et permet de la voir dans un éclairage inhabituel. Elle élargit la signification d'une œuvre en construisant des passerelles vers des territoires (peinture, musique, architecture) où elle s'enrichit de sens nouveaux.

La synthèse va plus loin, elle franchit ce qui pour la correspondance reste infranchissable. Elle abolit les frontières et ignore les contraintes qui décident de l'identité de tel ou tel art. Elle libère les arts et les fait circuler entre eux, s'interpénétrer et se figer enfin en des créations inédites qui demandent une approche nouvelle. Elle est fusion, métissage, hybridité, compénétration (le mot est de Verhaeren). Elle permet à Camille Lemonnier ou à Georges Eekhoud le style coruscant ou, plus encore, à Christian Dotremont - le logogramme. Elle produit, comme le voulait Baudelaire, la sensation du neuf et bouscule nos routines.

Sophie Buyse se situe du côté de la synthèse. Dans sa trilogie, *La Graphomane* (1995)¹, *L'Escarbilleuse* (1995)² et *L'Organiste* (2002)³, que complètent les nouvelles « Mara » et « Veilleur de nuit » du recueil *Autopsy* (2007), elle s'en prend aux arts pour en inspecter les profondeurs et les confins. Et même si le roman *La Graphomane* est essentiellement voué à l'écriture, *L'Escarbilleuse* à la peinture et *L'Organiste* à la musique, les différents arts n'arrêtent pas de voyager entre les textes en aboutissant à une symphonie inextricable de voix ou de voies par lesquelles s'élaborent l'identité et le sens de l'œuvre d'art.

La notion de synthèse que la trilogie de Sophie Buyse examine généreusement se laisse saisir ici par deux perspectives. D'abord comme phénomène esthétique revêtant des formes variées, allant d'une écriture plastique au dessin sonore ou permettant une fusion du corps et de l'œuvre d'art. Ensuite comme outil susceptible de cerner les différents aspects du processus créateur, tels que : caractères de l'œuvre d'art, limites de la création, conditions de la représentation ou lieu de la création.

La synthèse comme phénomène esthétique

Il y a en effet chez Buyse une variété impressionnante de rencontres fusionnelles entre les différents domaines de l'art, rencontres qui, ingénieusement, défient les étanchéités entre les arts et invitent ces derniers à abandonner leur terrain. Dès *La Graphomane*, nous observons cette porosité du domaine des lettres qui l'ouvre à la métamorphose. L'échange des missives, le dynamisme de ce processus y est certainement une circonstance favorable. L'absence physique du correspondant mobilise des formes d'expression susceptibles de combler ce manque du référent visuel. Le portrait, le dessin prend la forme d'une lettre, d'un signe graphique. Il s'intègre au corps même de l'écriture, pénètre son tissu, se mêle aux particules qui la constituent. « Je me suis mis à scruter la silhouette de votre écriture à la loupe » - écrit Sébastien à Mara dans *La Graphomane*, qui présente ensuite quelques suppositions concernant l'apparence physique de sa correspondante, qu'il devine à partir de l'apparence de ses lettres :

Je me fie à la forme de vos F pour figurer l'ensemble de votre corps : initiale de femme et de féminité. Cette lettre se confond parfois avec votre « J » : pronom personnel, ce « je » dont j'ai désormais fait mon « vous ». Seriez-vous à l'image de ces deux lettres : longue et effilée, avec deux arrondis discrets dans le haut et vers le bas ? Je vois vos cheveux d'un blond vénitien, je le devine à vos « V » lisses et voluptueux tels les vagues tranquilles de la lagune. [...] Et que penser de la quasi-similitude entre la rondeur de vos « a » et celle de vos « o » minuscules ? Serait-ce l'indice d'une pupille ronde, d'un visage rond ? (Buyse, 1995 : 56)

L'écriture se trouve ainsi spatialisée, elle reçoit un relief presque sculptural qui révèle la figure de la correspondante de Sébastien.

Dans *L'Organiste*, cette écriture en relief se complique de l'élément musical quand Abel décide de dresser un « portrait sonore » d'Ambre, qu'il voit plongée dans l'écoute de la musique de l'orgue de glace :

Yeux : La

Bouche : Do

Cheveux : Mi

Bras : Ré

Buste : Fa #

Ventre : Si b

Jambes : Sol (Buyse, 2002 : 184)

Un portrait véritablement wagnérien en résulte, qui se prête à tout type de réception.

Pareillement, le héros de la pièce écrite par la narratrice du *Veilleur de nuit*, Vladimir, tente une sculpture sonore du corps de Silla. Il l'allonge, toute nue, sur le

socle du piano et, tout en jouant, décrit son corps à haute voix, en termes précieux et passionnés.

Chez Sophie Buyse, le dessin spatialise l'écriture, la peinture présentifie la musique. Dans un passage de *L'Organiste*, le père Colon, qui initie Abel au fonctionnement de l'orgue, instrument par ailleurs fort emblématique pour le sujet qui nous intéresse, lui décrit cet instrument en termes plastiques :

Promenons-nous dans un musée des beaux-arts, dont les salles correspondraient à nos cinq claviers ; et sa réserve précieuse deviendrait le pédalier. Dans la première salle se trouvent les esquisses. On y passe des traits de crayon les plus fins aux plus marqués, comme on va des entailles acérées d'une Flûte harmonique aux empreintes grasses et charbonneuses du Cromorne, en passant par les demi-teintes sensibles, raffinées et intimistes du Hautbois. Les ombres du croquis peuvent être figurées par l'intervention du Bourdon, qui se fond aux tessitures du dessin. Les dégradés de gris se démarqueront, se dédoubleront comme Basson et Plein-Jeu. (Buyse, 2002 : 63)

Dessin, musique, sculpture, peinture et écriture participent de plain-pied à la représentation et s'organisent en un palimpseste dans lequel les différentes formes d'expression, différentes voix se disputent la primauté. Aucune de ses voix ne se tait jamais, l'une se devine derrière l'autre, chacune ayant sa partition à chanter ou sa palette à étaler, pourquoi pas les deux à la fois...

Un palimpseste esthétique, mais aussi un palimpseste sensuel, car l'art, chez Sophie Buyse, peu importe s'il prend une forme écrite, peinte ou sonore, est surtout passionnel et sensuel. La rencontre fusionnelle ne réunit pas uniquement les domaines de l'art mais aussi l'art et son créateur ou bien l'art et son destinataire. Toute émotion, souvent initiatrice du processus créateur, qu'elle soit curiosité intellectuelle (*La Graphomane*), deuil et nécessité de refaire sa vie (*L'Escarbilleuse*) ou amour pour une femme (*L'Organiste*), toute émotion devient chez Buyse passion souvent portée au paroxysme. Toute passion mène ici à la sensation qui conduit, nécessairement, au corps. « Au centre, il y a le corps : comme langage, comme buvard de la vie, comme espion de l'âme, comme délateur, comme enchantement et comme pensée en acte » (Cotton, 1995 : 107), dit Ghislain Cotton à propos de *L'Escarbilleuse*, mais le jugement se laisse facilement étendre aux autres récits de Buyse. L'écriture fait corps avec le scripteur : dans *Le Veilleur de nuit*, l'un des personnages est « vêtu de calligraphie » (Buyse, 2007 : 120), dans *La Graphomane*, l'écriture adhère au corps de l'autre dans une image-palimpseste qui confond le graphisme et la physis :

J'accroche l'illusion de la proximité en écrivant par transparence juste au-dessus de votre écriture. Mon papier est si fin qu'il laisse apparaître le tracé de vos phrases et que je puis m'allonger sur vos mots en écrivant. (Buyse, 1995 : 101)

L'écriture se fait non seulement sensuelle, physique ou corporelle, quand elle adhère,

enveloppe ou explore physiquement - encre et papier compris - le corps de l'écrivain, mais, bien plus, elle se fait viscérale quand elle revêt, comme dans *La Graphomane*, une dimension scatologique. Chose la plus intime qui soit, elle est sécrétée, évacuée.

Le corps comme lieu de la réflexion sur l'art

En dehors d'être ce lieu d'une union intime de l'artiste et de l'œuvre, le corps apparaît comme une métaphore du lieu primitif d'où émerge l'œuvre d'art, où s'esquisse ce geste primaire. La trilogie de Buyse thématise en effet la réflexion sur l'art en général. La recherche des traces d'un premier réflexe créateur apparaît ici comme le premier élément de la description d'une œuvre d'art modèle ou archétypique. La figure de synthèse s'avère particulièrement utile dans cette tâche quand elle définit le corps comme la matrice de l'œuvre.

Très tôt dans son itinéraire d'artiste, Abel découvre que le corps participe intimement à la gestation de l'œuvre, car son architecture intérieure (tubes, tuyaux, circuits, cordes, membranes) l'apparente à un instrument de musique. Quand sa bien aimée Giorgia avale par mégarde l'un des détecteurs de son qu'Abel a disposés un peu partout dans son appartement pour pouvoir écouter sa vie, émerge devant lui un univers fascinant de sons primaires qui viennent de l'intérieur du corps. L'écoute, pour lui envoûtante, de ses bruits intérieurs lui inspire « une musique viscérale, scandée de rythmes tribaux, de borborygmes primitifs et anhéphants. » (Buyse, 2002 : 121) En analysant *a posteriori* son idée autant instinctive que stupéfiante de construire l'orgue à partir d'ossements et de tendons de Giorgia morte, auxquels se joindront par la suite les os de Murmurants et d'Échocides tués lors de la guerre, Abel justifie son geste par la quête des origines de l'art.

Peu à peu, il prenait conscience qu'une musique primitive, archaïque guidait peut-être sa main. Abel reproduisait les gestes des premiers hommes de la préhistoire, façonnant une Flûte dans un tibia, métamorphosant une phalange en un sifflet [...]. Tout instrument de musique ne trouve-t-il pas son origine dans le corps ? (Buyse, 2002 : 176)

Une même quête du premier geste créateur est représentée dans *La Graphomane*. Mara est stagiaire dans un Institut psychiatrique et rédige en même temps une thèse sur la lettre d'amour. Le contact avec les malades mentaux la met sur la piste de cette création primaire, libérée de toute contrainte. « Grâce à eux, je crois pouvoir découvrir les traces d'une écriture primitive » (Buyse, 1995 : 15) écrit Mara à Cassandre, et elle développe en ces termes ses pressentiments sur l'écriture primitive :

À l'origine, l'écriture devait n'être que juxtaposition de signes, sur un mur, un sol ou toute surface plane. Les psychotiques laissent des messages illisibles pour nous mais qui ont un sens certain à leurs yeux. Ils utilisent pour cela tout ce qui se trouve à leur portée : terre, miettes, poussières, sang, excréments... J'ai l'impression que

leurs doigts réunissent, par le toucher, l'intérieur à l'univers extérieur. [...] C'est leur peau qu'ils étendent au-delà du corps. C'est d'eux-mêmes qu'ils tapissent les murs, jonchent le sol. (Buyse, 1995 : 15-16)

Une jolie trouvaille en résulte qui permet à Mara de comparer ses patients aux « êtres de l'alphabet » (Buyse, 1995 : 16). Cette heureuse ambiguïté entre « être » et « lettre » nous mène droit au cœur de l'image initiale, celle de l'œuvre émergeant du corps, de l'œuvre façonnée par le corps, enfin de l'œuvre fusionnant avec le corps. L'écriture primitive serait ainsi ce fond viscéral qui transparaît et sur lequel on écrit ou, mieux, sur lequel on *sur-écrit*.

Et enfin une dernière image qui nous renvoie vers les profondeurs gestatrices de l'art : la cave de Franco Cenera dans *L'Escarbilleuse*. Celui-ci, ouvrier mais aussi artiste à ses heures, essaie de pallier le sentiment de désarroi existentiel en s'adonnant à la sculpture. Pareil, comme il l'entend, aux « premiers hommes qui peignaient et sculptaient les cavernes » (Buyse, 1995, E : 107)⁴, il creuse, dans les parois d'une galerie de mine désaffectée, des figures d'hommes, de femmes et d'enfants. Une sculpture se dégage progressivement des entrailles, du corps même de la terre, en silence, dans les ténèbres. Cette sculpture est par ailleurs conçue à la manière d'un récit et, en dépit des définitions de Lessing, se déploie non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps. La famille représentée sur les bas-reliefs évolue : « L'histoire débute ici ; au fur et à mesure que vous avancerez le long du mur, vous pourrez sentir le ventre de la femme grossir [...]. Je veux poursuivre le récit sur les parois des galeries adjacentes, en y faisant déambuler mes personnages. Chaque jour ils progressent dans le temps et dans l'espace » (Buyse, 1995, E : 106), lisons-nous dans le roman.

L'œuvre d'art postulée portera donc le sceau des origines de la création artistique et saura conserver, dans ses développements et métamorphoses ultérieurs, l'élément pulsionnel ou instinctif qui devait caractériser l'art primitif. Elle maintiendra un rapport privilégié, fusionnel au corps qui, réceptif et malléable, pourra devenir l'œuvre même. Ceci nous amène par ailleurs à nous interroger sur les limites de la création et sur les aspects éthiques de l'exploration de l'intimité. Jusqu'où peut-on aller en effet dans l'appréhension de l'autre ? Chez Buyse, l'art représente essentiellement l'individu, non pas la nature ou l'objet. Il met en scène ses émotions, ses instincts, son désarroi, il le saisit à un moment de fragilité pour scruter les mouvements secrets de son âme. Il répond aussi, parfois de manière oblique, à un appel à l'aide lancé en désespoir d'identité, perdue ou trop lente à se former. La première scène de *L'Escarbilleuse*, où Marcia Rubis apparaît dans la morgue, au chevet de sa patiente Julia avec laquelle elle s'est liée d'amitié⁵, nous la révèle endeuillée mais aussi pénétrée de l'image de son amie défunte à ce point qu'elle en perd sa propre physionomie. Quand le peintre Datura, qui au même moment, dans la morgue, déplore sa femme, fait le portrait de Julia, il découvre à sa surprise que le croquis confond les visages des deux femmes,

Julia et Marcia. « Vous devez libérer votre visage, réintégrer votre propre caractère, votre personnalité à vous » (Buyse, 1995, E : 13), dit-il à Marcia, et il lui propose, par la suite, en guise de cure, des séances de pose dans l'atelier qu'il dirige. S'ensuivra une aventure difficile de libération et d'initiation à soi que Marcia vivra comme en dehors d'elle-même. Dépossédée de soi-même mais en vue d'en reconquérir des parcelles égarées, nue et vulnérable, elle s'expose au regard attentif, impitoyable, parfois même obscène et violent, comme celui du photographe qui abuse d'elle lors d'une séance de pose forcée. Marcia, affrontant, dans l'atelier de Datura, les regards d'élèves se voit partagée entre ce sentiment angoissant et inconfortable d'être « morcelée, disloquée, éparpillée de ci, de là » (Buyse, 1995, E : 18), comme elle dit, et l'intuition que c'est justement le regard des autres qui lui permet de se recomposer. Quand Datura installe Marcia le dos tourné aux élèves, elle « comprend le sens du mot 'dévisager' dès l'instant où elle ne croise plus le regard des élèves : elle a l'impression que ses traits se sont effacés, qu'elle n'a plus qu'un masque très légèrement rosé à la place du visage. » (Buyse, 1995, E : 35) Un pareil sentiment de délaissement l'accompagne au moment où lors d'une autre séance de pose Datura l'installe face au mur et dessine, en la faisant changer de pose, plusieurs contours de son corps, l'un à côté de l'autre. Lorsque Marcia examine ensuite les différentes découpes de sa personne sur le mur et voit les élèves les analyser attentivement, elle « a conscience d'être désertée, et traverse un long moment de tristesse. » (Buyse, 1995, E : 91)

L'artiste, tel un chirurgien, pénètre dans le corps, dans l'âme du modèle, il en inspecte les plis, dévoile les refoulements, dépiste l'inavoué et l'enfoui. La scène du viol, dans *L'Escarbilleuse*, éprouvante et cruelle, est certainement là pour interroger les limites de cette inspection dans l'intimité de l'être. Les limites que franchissent Abel avec son orgue humain ou Lazzaro qui écrit sur le mur avec un morceau ensanglanté du corps de Mara, se servant de la plaie vive de son corps comme d'un encrier.

À cette œuvre d'art que l'on veut viscérale, en union intime avec le corps, semble s'opposer l'idée d'une œuvre autonome, libérée de la tutelle de l'artiste, une œuvre capable d'une évolution ultérieure sans que l'artiste intervienne. Abel fait le projet d'une série d'orgues construites en plein air qui exploiteraient la force des éléments - orgues de glace creusées dans les icebergs ou bien orgues volcaniques, bref, des instruments qui « pourraient se détacher de lui et se perpétuer après sa mort » (Buyse, 2002 : 181). Franco, de son côté, tient à ce que les personnages qu'il sculpte décident de leur devenir : « [...] je préfère demander aux personnages de se servir de moi, de mon corps, de mes mains pour s'exprimer. Ce n'est pas moi, le créateur : je ne suis qu'un intermédiaire, un outil à leur service. » (Buyse, 1995, E : 105). Dans les deux cas, l'œuvre d'art, en s'autonomisant se condamne à l'inachèvement, à une évolution constante. Chaque lecture renouvelle l'œuvre, chaque écoute et chaque regard la transfigure.

Et enfin, la dernière question que la notion de synthèse, en l'occurrence la notion de correspondance, permet de thématiser, à savoir le problème de la représentation et du rapport qu'on interroge ici entre l'objet représenté et sa représentation. Pour en parler, il nous faudra revenir à cette première idée de l'art viscéral, qu'il s'agira de comprendre en tant qu'art ultimement intériorisé. Il semble, en effet, que pour Sophie Buyse l'art s'alimente essentiellement d'une vision intérieure pour laquelle le monde extérieur n'est qu'un prétexte à un travail de transfiguration ou de déploiement qui s'effectue dans l'esprit (chez Buyse, avec la participation du corps). On reconnaît ici aisément l'héritage incontournable de Baudelaire ou de Rimbaud. Quand Abel découvre les correspondances entre les voyelles et les sons et devine dans la prononciation des voyelles isolées « les vestiges primitifs du langage » (Buyse, 2002 : 206) se fait entendre un écho des « naissances latentes » des voyelles du sonnet rimbaldien. Cette intériorisation du processus créateur soutenu par une puissante émotion personnelle semble amoindrir l'importance de la présence matérielle de l'objet représenté.

Dans les trois volumes de la trilogie nous retrouvons cette même idée de l'absence stimulante de l'objet représenté qui loin de nuire à sa représentation, l'investit, au contraire, d'une force certaine. Dans *L'Escarbilleuse*, Datura raconte à Marcia l'histoire d'une jeune corinthienne de l'Antiquité, Dibutade, qui trace le contour de l'ombre de son amant, que la lumière d'une lampe dessine sur le mur. Pour le faire, elle doit détourner le regard de son bien-aimé, « comme si l'origine de la représentation provenait de l'absence ou de l'invisibilité même du modèle. » (Buyse, 1995, E : 96) Datura enseigne à ses élèves la possibilité, voire la nécessité de peindre sans ou en dépit du modèle. « [...] La peinture n'est pas un art de surface, une technique qui resterait à la superficie des choses » (Buyse, 1995, E : 35) leur dit-il en leur enjoignant de peindre le visage de Marcia qu'ils voient de dos seulement.

La visibilité, la lumière, la présence trop manifeste enlève à l'œuvre une vérité qu'elle reçoit quand elle est conçue dans l'obscurité. Franco est convaincu que ses sculptures perdraient en beauté et en authenticité, si on les voyait en pleine lumière. « À la clarté du jour, on se contente de voir avec ses yeux ; dans le clair-obscur ou dans l'ombre, on s'aide de ses mains, on dédouble ses sens. Je sculpte grâce aux yeux qui se trouvent au creux de mes paumes. » (Buyse, 1995, E : 117)

L'absence dynamise et épaissit avec des contenus de plus en plus inventifs l'échange des lettres entre Mara et Sébastien : pour preuve, les portraits imaginés à partir du style de l'écriture ou les moulages en silicone de la main, du nombril, soit un portrait en « pièces détachées » que Mara envoie à son correspondant à la place d'une photographie, trop littérale celle-ci. Sébastien convoque le mythe d'Orphée dont le chant est conditionné par l'absence d'Eurydice et cite Bram Van Velde : « Peindre, c'est chercher le visage de ce qui n'a pas de visage. » (Buyse, 1995 : 74) Mara, enfin, dans l'une de ses dernières lettres à Sébastien, avoue que l'ayant vu, elle n'est plus capable de lui écrire.

« J'ai perdu l'absence, qui m'est indispensable pour vivre » (Buyse, 1995 : 214)... et, ajoutons-le, pour écrire.

Conclusion

Pour terminer, rappelons encore l'exemple d'Abel qui grâce à une technique sophistiquée, un transducteur, atteint la possibilité d'entendre l'inaudible : « le fracas des poussières dans l'air ambiant, le martèlement des pattes de fourmis sur la table, la chute d'un cheveu, les mâchoires des termites dévorant le bois... » (Buyse, 2002 : 111) Cette trouvaille lui permet un jour de composer une musique inouïe, serait-on tenté de dire, un véritable « séisme sonore » (Buyse, 2002 : 174), qui, jouée lors d'un concert commémorant la fin de la guerre, produit sur l'auditoire une impression fulgurante.

La présentation de la trilogie de Buyse n'épuise pas la richesse des motifs liés à l'art ou aux arts qu'on y trouve. Reste tout un volet de son œuvre romanesque qu'elle consacre au problème de l'identité. Celle de l'artiste qui se cherche à travers la création et celle de l'individu qui dans la fréquentation de l'art devine la possibilité de sa propre re-création ou, pour le moins, d'un dévoilement révélateur qui se ferait un peu malgré lui. L'auteur souligne à plusieurs reprises la fonction, comme elle dit dans *L'Escarbilleuse*, de « purification » (Buyse, 1995, E : 59). Nous laissons aussi de côté le thème de la relation entre la création et la mort, la mort et tout son corollaire de questions accessoires : maladie, souffrance, folie qui préoccupent tout particulièrement l'écrivain. L'aveu de Mara « j'aime le fou, le maladif, le perturbé » (Buyse, 1995 : 187) se lit en filigrane dans presque tous les textes de Sophie Buyse. Sa réflexion sur l'art continue, sous plusieurs rapports, le chemin tracé par les illustres noms de Baudelaire, de Wagner, de Maeterlinck lisant Novalis, ou encore de Verhaeren méditant sur la compénétration des arts, mais, avec sa préoccupation de la corporéité, elle réussit à la renouveler. La synthèse de l'art et du corps est certainement la trouvaille la mieux réussie de Sophie Buyse.

Bibliographie

- Baudelaire, Ch. 1861. *Richard Wagner et Tannhauser à Paris*. Paris : E. Dentu.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6221355j/f26.image.r=richard%20wagner%20et%20tannhauser%20.langEN> [Consulté le 8 avril 2013].
- Buyse, S. 1995. *La Graphomane*. Toulouse : L'Ether Vague, Patrice Thierry.
- Buyse, S. 1995. *L'Escarbilleuse*. Bruxelles : Talus d'Approche.
- Buyse, S. 2002. *L'Organiste*. Bruxelles : Maelström, Images d'ivoires.
- Buyse, S. 2007. *Autopsy*. Bruxelles : Maelström.
- Cotton, Gh. 1995. « Orphée aux enfers ». In : *Le Vif. L'Express*, 1 décembre 1995, p. 107.

Notes

1. *La Graphomane* est une variation psychanalytique sur le thème des *Liaisons dangereuses*. Deux correspondants, Mara Kaki et Sébastien Cassandre, échangent des lettres sur le thème de la lettre d'amour. Une correspondance d'abord professionnelle et érudite se mue progressivement en une correspondance passionnée, engageant corps et âme, pour virer finalement dans une folie épistolaire tragique.
2. Dans *L'Escarbilleuse*, Marcia Rubis, installée à La Docherie (Pays noir en Belgique) partage sa vie désertée par la mort de son amour, entre l'hôpital où elle soigne les cancéreux et l'atelier du peintre Datura où elle pose comme modèle. Cette expérience s'avère pour elle formatrice et la rencontre de l'ouvrier-artiste Franco lui révélera la possibilité d'un autre regard.
3. *L'Organiste*, le plus fantaisiste des trois romans évoqués, met en scène Abel, fils métis d'une Échocide et d'un Murmurant (deux peuples ennemis), pour qui le son est l'unique réalité valable. Il subordonne sa vie à l'amour pour la musique, pour Giorgia, pour l'orgue et, après la mort de Giorgia, pour Giorgia incorporée à l'orgue (il construit, en effet, un orgue en se servant d'os, de tendons et de la peau de Giorgia).
4. Étant donné que *La Graphomane* et *L'Escarbilleuse* ont paru la même année, le renvoi au second roman sera accompagné de la lettre « E ».
5. Le récit « Épitaphe » dans *Autopsy* nous raconte l'histoire de cette amitié.

Synergies Pologne n°11 / 2014



Varia



Constructions factitives avec le verbe *tomber* et leur traduction en polonais



Joanna Cholewa

Uniwersytet w Białymstoku, Pologne

j.cholewa@uwb.edu.pl

Reçu le 19-01-2014/ Évalué le 27-02-2014/ Accepté le 19-09-2014

Résumé

Le but du présent article est de faire une étude des constructions factitives *faire/laisser tomber* et de démontrer que certaines peuvent se réduire à deux éléments simples, où le verbe *tomber* a les sens que lui attribuent les dictionnaires, et où *faire/laisser* ne sont que des opérateurs.

Les équivalents polonais de ce type de constructions (verbes causatifs) peuvent eux aussi se réduire à deux éléments analogues : opérateur *powodować/pozwalać* et phrase élémentaire avec *paść/padać* ou l'un de ses dérivés.

Mots-clés : constructions factitives, opérateur causatif, linguistique cognitive ;

Causative constructions with the French verb *tomber* and their Polish translations

Abstract

The aim of this paper is to study French causative constructions *faire/laisser tomber* in order to show that some of them can be reduced to two simple elements, where *tomber* has its usual meanings and *faire/laisser* are simply causative operators.

Polish equivalents of this kind of constructions (causative verbs) can be also reduced to two simple elements: the first one is the operator *powodować/pozwalać*, and the second one - clause with verbal form derived from *paść/padać*.

Keywords: Causative constructions, causative operator, cognitive linguistics.

1. Introduction

Le verbe *faire* s'applique en français à de nombreux verbes, et forme avec eux des constructions causatives. Pour commencer, nous allons nous servir de la réflexion que Maurice Gross (Gross, 1981) a faite à propos de ce genre de locutions. Ainsi, les phrases *Max fait dormir Luc* et *Max fait boire du vin à Luc* peuvent s'analyser réciproquement comme : *Max fait # Luc dort* et *Max fait # Luc boit du vin*.

La caractéristique de faire est qu'il constitue un élément verbal avec l'infinitif qu'il accompagne (faire est quasi unique de ce point de vue ; il n'y a guère que laisser, entendre et voir qui aient des constructions analogues, mais d'extensions moindres). Cette observation est en particulier justifiée par l'organisation des arguments autour de faire V-inf, avec pour conséquence la position des Ppv à gauche de faire :

Max le fait dormir

Max lui en fait boire

Dans les autres séquences V V-inf, les Ppv se placent à gauche de leur V-inf :

Max déteste boire du vin

*Max déteste en boire ; *Max en déteste boire. (Gross, 1981 : 24).*

L'entrée *tomber* du *Trésor de la langue française informatisé* (désormais TLFi) présente, à côté des sens spatiaux et abstraits du verbe, plusieurs locutions verbales, dans lesquelles les verbes *faire* et *laisser* régissent le verbe *tomber* à l'infinitif et s'analysent comme des semi-auxiliaires, formant, avec l'infinitif, des constructions appelées factitives. Loin de former un groupe homogène, aussi bien du point de vue de sens que de la construction, ces locutions peuvent être considérées comme figées à des degrés variables en fonction du degré d'autonomie de la phrase élémentaire vis-à-vis de l'opérateur causatif (soit du semi-auxiliaire *faire/laisser*). Ainsi, *faire tomber* n'a pas le même sens dans : *Paul m'a fait tomber de l'escalier* (F), et dans : *faire tomber son enfant* (TLFi). A partir de la première phrase, il est possible de tirer une phrase élémentaire : *Je suis tombé de l'escalier*, tandis que pour la seconde, une telle opération est impossible ou tout au moins délicate, parce que, si on le fait, la phrase élémentaire *Son enfant est tombé* s'assimilerait du point de vue du sens à la première. Dans *Paul m'a fait tomber de l'escalier*, il existe une combinaison de l'opérateur causatif et d'une phrase élémentaire, tandis que dans *faire tomber son enfant* on observe le figement de tout le groupe verbal à l'infinitif avec le verbe *faire*. Dans le cas des constructions figées, la phrase prend un sens global, non réductible à celui d'un opérateur causatif appliqué à une phrase élémentaire.

Dans la suite, nous allons présenter les constructions *faire/laisser+tomber*, en les divisant en deux groupes : dans le premier se trouveront celles susceptibles d'être analysées comme combinaisons d'un opérateur causatif et d'une phrase élémentaire. Pour chacune des phrases élémentaires, nous chercherons le sens dans lequel le verbe *tomber* est utilisé (et qui entre en combinaison avec l'opérateur causatif *faire/laisser*). Pour ce faire, nous allons nous servir du dictionnaire *Les Verbes Français* (LVF), qui distingue 33 emplois de *tomber*. Nous tenterons aussi de voir, grâce à la traduction des constructions factitives analysées, s'il existe des régularités pareilles parmi leurs correspondants en polonais.

Si l'extraction d'une phrase élémentaire n'est pas possible, il n'empêche qu'elle est apparemment faisable, mais le sens de *tomber* dans la phrase extraite est en désaccord avec celui de la construction factitive, cela signifie que le verbe *faire/laisser* ne garde plus son rôle d'opérateur causatif et que la locution analysée est figée. Les constructions de ce type se trouveront dans le deuxième groupe.

2. Constructions opérateur causatif + phrase élémentaire

Dans cette partie, qui comprend les emplois de *tomber* avec l'opérateur causatif *faire/laisser*, nous proposerons, pour chacun, sa traduction en polonais, le sens que *tomber* sélectionne dans la phrase élémentaire extraite, ainsi que le verbe utilisé dans la phrase élémentaire polonaise.

2.1. Constructions de type *qqn fait tomber qqn*.

(1) $X_{[+humain]}$ fait tomber $Y_{[+humain]}$

Faire tomber qqn, 'provoquer la chute de quelqu'un en le bousculant, involontairement ou non' (TLFi) : *Je pressai maman contre moi. - Qu'est-ce qui te prend, ma petite Geneviève? Mais tu vas me faire tomber!*', peut se réduire aux deux éléments suivants:

$X_{[+humain]}$ fait # $Y_{[+humain]}$ tombe.

Tomber de la phrase élémentaire est utilisé au sens de 'choir, chuter' (présenté dans le dictionnaire LVF sous le numéro 1, avec le domaine d'application 'physiologie'), désignant un mouvement physique sur place. Il est intransitif, utilisé avec le sujet humain, sans circonstant ou avec celui-ci, précisant le lieu ou la manière : *tomber par terre, sur la tête* (LVF).

Cet emploi de *qqn fait tomber qqn* se traduit en polonais par *ktoś przewraca kogoś*, le verbe *przewrócić/przewracać* signifiant 'powodować upadek (czyj lub czego)', DOR ('causer la chute de quelqu'un ou de quelque chose'). Le mot *upadek* ('chute') est formé sur la base du verbe *paść/upaść/padać* (cf. Cholewa, 2012a : 47), et la locution *ktoś przewraca kogoś*, $X_{[+humain]}$ *przewraca* $Y_{[+humain]}$, peut se réduire aux éléments suivants :

$X_{[+humain]}$ powoduje # $Y_{[+humain]}$ pada.

(2) $X_{[+humain]}$ fait tomber $Y_{[+humain]}$

Faire tomber qqn au sens de 'provoquer chez quelqu'un une perte de pouvoir ou

une dégradation d'ordre moral ou psychologique ou l'entraîner dans quelque chose de néfaste' (TLFi), se réduit, comme l'emploi précédent, à deux éléments, mais le verbe *tomber* d'une phrase élémentaire exprime le mouvement abstrait, conceptualisé comme une dégradation de l'état moral de la cible (Cholewa, 2012b : 13-14) :

$X_{[+humain]}$ fait # $Y_{[+humain]}$ tombe.

Le sens de *tomber* d'une phrase élémentaire peut s'illustrer par des exemples suivants : *il est tombé bien bas, femme qui tombe* (WSFP), *Si maintenant «Gégé» est dénigré par son Pays sous prétexte qu'il a fait le choix de vivre en Belgique, je dirais que les Français sont tombés bien bas* (www.lexpress.fr), *Car, aujourd'hui, c'est saugrenu, / Sans être louche, on ne peut pas / Fleurir de belles inconnues. / On est tombé bien bas, bien bas...* (Georges Brassens, *La rose, la bouteille et la poignée de main*).

Le sens analysé de *qqn fait tomber qqn* se traduit en polonais par les verbes *upodlić/upadlać* : 'czynić podłym, nikczemnym, wpływać deprymująco; pozbawiać godności, ambicji' (DOR), (rendre quelqu'un odieux, indigne, avoir une influence déprimante ; priver de dignité, d'ambition), *poniżyć/poniżać* : 'upokarzać, hańbić, uwłaczać czyjejs godności' (DOR), (humilier, déshonorer, porter atteinte à la dignité de qqn.), ou bien *upokorzyć/upokarzać* : 'poniżać kogo, obrażać czyją godność' (DOR), (abaïsser qqn, blesser la dignité de qqn). Ces verbes, dont les emplois peuvent s'illustrer par $X_{[+humain]}$ *upadla/poniża/upokarza* $Y_{[+humain]}$, contiennent deux éléments analogues à ceux du français :

$X_{[+humain]}$ *powoduje* # $Y_{[+humain]}$ *jest upodlony/poniżony/upokorzony*.

(3) $X_{[+humain]}$ fait tomber des têtes

Nous avons mis cette expression dans la présente section en raison de son caractère métonymique. *Faire tomber des têtes*, signifiant originairement 'infliger la guillotine à quelqu'un', et par extension 'faire tuer des gens' (*faire tomber la tête du coupable; faire tomber trois têtes d'otages*, TLFi), est en lien avec le sens de *tomber* 'mourir, succomber' (n° 13 dans LVF). En effet, cette locution peut se réduire à :

$X_{[+humain]}$ fait # les têtes de $Y_{[+humain]}$ tombent.

La phrase élémentaire *les têtes tombent*, non attestée dans le TLFi, a de nombreux emplois sur Internet :

Les têtes tombent dans une BBC empêtrée dans les scandales (www.presseurop.eu/fr/),

Les têtes tombent au sommet du régulateur des télécoms (www.lesoir.be).

D'après le dictionnaire www.languefrancaise.net l'expression *des têtes vont tomber* signifie 'au fig. : quand on renvoie du personnel, quand on fait une purge ; pour dire qu'il va y avoir des sanctions professionnelles, que des responsables vont être punis et renvoyés'. Il est clair que la locution s'emploie actuellement au sens métonymique, ayant perdu le sens d' 'être tué'.

Faire tomber des têtes se traduit en polonais par *ściąć kogoś, ściąć komuś głowę*, ou encore *skrócić kogoś o głowę*, ce qui veut dire 'zabić (kogo) przez odcięcie głowy', DOR ('tuer quelqu'un en lui coupant la tête'). L'expression polonaise se réduirait à :

$X_{[+humain]} \text{ powoduje \# (głowa) } Y_{[+humain]} \text{ (s)pada}$,

paść/padać étant utilisé au sens de 'mourir'.

Le sens figuré de la phrase élémentaire *les têtes tombent* aurait comme correspondant polonais l'expression qui s'utilise au passé *poleciały głowy* (*polecieć* - *pot.* 'zostać zwolnionym z pracy, zdegradowanym ze stanowiska', sjp - 'être licencié, destitué de son poste'), et que l'on trouve sur internet : *W Indiach poleciały głowy ministrów, Głowy nie poleciały. Będzie raport MSW.*

2.2. Constructions de type *qqn fait tomber qqc.*

(4) $X_{[+humain]} \text{ fait tomber } Y_{[+concret]}$

Qqn fait tomber qqc. ('provoquer la chute d'un objet', TLFi : *Une querelle affreuse (...) éclata entre Rose et une poissonnière, à propos d'une bourriche de harengs que celle-ci avait fait tomber d'un coup de coude*) se réduit à :

$X_{[+humain]} \text{ fait \# } Y_{[+concret]} \text{ tombe.}$

Cette construction, où *tomber* de la phrase élémentaire signifie 'choir, chuter' (n° 1 dans LVF), peut se traduire en polonais par plusieurs verbes, et notamment : *przewrócić/przewracać* : 'powodować upadek czyj lub czego', *strącić/strącać* : 'powodować upadek, spadnięcie czego', *zrzucić/zrzucić* : 'rzucając, spychając powodować spадanie, spadnięcie czego lub kogo' (DOR).

On traduirait donc :

j'ai fait tomber la statue préférée de mon père (internet) - 'przewróciłem/zrzuciłem/strąciłem ulubioną rzeźbę mojego ojca',

faire tomber cet instrument pendant son transport (internet) - 'przewrócić instrument podczas transportu',

des vents forts risquent de faire tomber des arbres ou d'autres obstacles sur la voie (internet) - 'silne wiatry mogą poprzewracać drzewa czy inne przeszkody na drodze'.

Pour d'autres exemples, le polonais sélectionnerait *upuścić/upuszcząć* - 'wypuścić z rąk, pozwolić upaść' (DOR) :

faire tomber votre Smartphone (internet) - 'upuścić swojego smartfona',

faire tomber l'appareil photo (internet) - 'upuścić aparat fotograficzny'.

Les définitions des verbes polonais apportent toutes une information identique (causer la chute de quelqu'un ou quelque chose), et dans chacune apparaissent les mots dérivés du verbe *paść/padać* (soit le substantif, soit le verbe), qui se trouverait dans la phrase élémentaire si l'on réduisait les verbes causatifs polonais en question, représentés par le schéma $X_{[+humain]} \text{przewraca/ strąca/ zrzuca/ upuszcza} Y_{[+concret]}$ à deux éléments :

$X_{[+humain]} \text{powoduje} \# Y_{[+concret]} \text{(s)pada.}$

Le même schéma sert à décrire un autre emploi de *faire tomber quelque chose*, où la construction factitive se traduit en polonais par le verbe *zburzyć* ('zniszczyć, doprowadzić do ruiny ; rozwalić, zrujnować' DOR - détruire, ruiner, démolir) :

comment faire tomber un mur porteur (internet) - 'jak zburzyć ścianę nośną'

faire tomber la cloison pour gagner de l'espace (internet) - 'zburzyć ściankę, aby zyskać więcej przestrzeni'.

Pourtant, dans la phrase élémentaire en polonais va apparaître le même verbe que précédemment :

$X_{[+humain]} \text{powoduje} \# Y_{[+concret]} \text{pada.}$

(5) $X_{[+humain]} \text{fait tomber} Y_{[+abstrait]} \text{sur}$

Faire tomber qqc. ayant un sens abstrait 'faire en sorte que quelque chose arrive (à la suite d'une décision)' : *Il résolut de faire tomber la conversation sur un point qui pouvait en attendant amener toujours l'éclaircissement de certains doutes* (TLFi), comprend les deux éléments suivants :

$X_{[+humain]} \text{fait} \# Y_{[+abstrait]} \text{tombe.}$

Tomber de la phrase élémentaire est utilisé au sens défini dans le dictionnaire LVF par 'tourner, rouler sur' : *La conversation tombe sur P, sur la situation* (sens n° 26), où *tomber* est transitif indirect, s'appliquant dans les domaines de la littérature ou de

textes.

La locution en question se traduit en polonais par le verbe *srowadzić*, *skierować* (*rozmowę*) *na*, où le verbe *srowadzić/srowadzać* signifie ‘zmieniać kierunek czego, kierować co na inne miejsce (...)’, DOR (changer la direction de qqc., diriger qqc. dans un autre lieu) et *skierować* ‘nadać pewien kierunek (w zn. fizycznym lub umysłowym), zwrócić w jakąś stronę, do czego, ku czemu’ (donner une direction, au sens physique ou intellectuel, diriger vers). $X_{[+humain]}$ *srowadza* $Y_{[+abstrait]}$ *na* se réduit à :

$X_{[+humain]}$ *powoduje* # $Y_{[+abstrait]}$ *schodzi na*.

2.3. Constructions de type *qqc. fait tomber qqn en/dans qqc.*

(6) $X_{[+abstrait]}$ *fait tomber* $Y_{[+humain]}$ *en/dans* $Z_{[+abstrait]}$

Faire tomber qqn (en/dans qqc.), emploi abstrait signifiant ‘entraîner quelqu’un dans un état différent’ : *Le genre de sa blessure l’aura fait tomber en enfance. Ce mot fit tomber la baronne dans une rêverie profonde* (TLFi), se réduit à l’opérateur causatif et la phrase élémentaire suivants :

$X_{[+abstrait]}$ *fait* # $Y_{[+humain]}$ *tombe en/dans* $Z_{[+abstrait]}$,

où *tomber* s’assimile à ‘plonger dans’ du LVF : *On tombe dans une dépression, dans le désespoir* (n°23). Cette construction correspond en polonais au verbe causatif *pogrążyć/pogrążyć* : ‘zagłębiać, zanurzać co w czym’, DOR (plonger, enfoncer qqc. dans qqc.), pouvant être réduit à :

$X_{[+abstrait]}$ *powoduje* # $Y_{[+humain]}$ *wpada/popada w* $Z_{[+abstrait]}$.

Le verbe *tomber dans* de la phrase élémentaire se traduit en polonais soit par *popaść/popadać w*, soit par *wpaść/wpadać w* (Cholewa, 2012b) : il nous semble que le polonais préfère le verbe *wpaść/wpadać (w)* quand il s’agit des circonstances créées par un agent extérieur, des sentiments positifs ou qui surviennent brusquement, tandis que le verbe *popaść/popadać (w)* se réfère plutôt aux états ou sentiments négatifs. Ainsi, on traduira *tomber dans l’abattement, le découragement* par *popaść w przygnębienie, zniechęcenie*, mais *tomber dans l’extase* par *wpaść w ekstazę*.

2.4. Constructions de type *qqn. laisse tomber qqc.*

(7) $X_{[+humain]}$ *laisse tomber* $Y_{[+concret]}$

Laisser tomber qqc. utilisé au sens spatial ‘laisser échapper quelque chose, volontairement ou par inadvertance’ : *Il laissa tomber une assiette qui se brisa. Le son de*

sa propre voix l'ayant tirée de sa torpeur, Laure Malaussène laissa tomber le livre qu'elle avait feint de lire, et parcourut des yeux la classe (TLFi), peut se réduire à deux éléments, où le verbe *tomber* de la phrase élémentaire est utilisé au sens spatial, le même que celui de l'exemple (4) :

$X_{[+humain]}$ laisse (permet) # $Y_{[+concret]}$ tombe.

Cette construction se traduit en polonais par *upuścić/upuszcząć coś* : 'wypuścić z rąk, pozwolić upaść', DOR (lâcher, permettre de tomber), réductible en :

$X_{[+humain]}$ pozwala # $Y_{[+concret]}$ (s)pada.

Existe-t-il une différence entre *faire tomber qqc.* et *laisser tomber qqc.* ? Il semble que dans *faire tomber qqc.*, l'implication de X est plus forte, ce qui surgit d'ailleurs dans la traduction polonaise : *upuścić/upuszcząć* (pozwolić upaść - permettre de tomber) laisse comprendre qu'il y a plus de hasard, d'inadvertance que dans *przewrócić/przewracać* de l'exemple 4 ('powodować upadek' - causer la chute).

(8) $X_{[+humain]}$ laisse tomber $Y_{[+abstrait]}$

Laisser tomber qqc. signifie selon le TLFi 'prononcer des paroles avec diverses nuances' : soit 'avec une nuance restrictive de retenue' : *Elle continua ainsi, élevant le ton, laissant tomber un à un les versets, lentement, comme des pleurs étouffés*, soit 'avec une nuance de sécheresse' : *Mon grand-père, du haut de sa gloire, laissa tomber un verdict qui me frappa au cœur*. Il est possible d'en tirer une phrase élémentaire, dans laquelle *tomber*

est utilisé au sens figuré, avec des mots abstraits appartenant à la classe 'acte de parole' en position de N0, que le dictionnaire LVF définit comme 'être dit sèchement' (*La sentence est tombée de sa bouche*, sens n° 8) :

$X_{[+humain]}$ laisse # $Y_{[+abstrait]}$ tombe.

La locution est traduite dans WSFP par *mówić niewyraźnie / od niechcenia, nonszlancko* (parler indistinctement, négligemment, nonchalamment). Nous proposons deux autres verbes: *wypowiedzieć* : 'wyrażać co słowami (zwykle w mowie) ; mówiąc oznajmiać co komu; wygłaszać co; podawać do wiadomości', DOR (exprimer quelque chose en paroles ; annoncer quelque chose à quelqu'un ; prononcer ; faire savoir) et *formułować* : 'ujmować co w odpowiednią formę słowną, wypowiadać jakąś myśl dokładnie, zrozumiale ; precyzować co, określać' (donner une forme verbale adéquate, exprimer une pensée avec précision, d'une manière compréhensible ; préciser, définir), tous les deux ayant en position de X un mot de la classe 'acte de parole'. Le sens de ces verbes peut être représenté par deux éléments:

$X_{[+humain]}$ powoduje/ pozwala # $Y_{[+abstrait]}$ pada,

où *paść/padać* signifie ‘être dit, prononcé’ (Cholewa, 2012b).

(9) $X_{[+humain]}$ *laisse tomber* $Y_{[+concret : partie du corps]}$

Laisser tomber qqc. signifiant ‘laisser pendre ou s’incliner une partie du corps’ : *Elle laisse tomber sa tête sur ce sein qui ne palpite plus et semble partager sa mort. Elle laissa tomber ses bras dans un geste de lassitude infinie* (TLFi), *pendant l’exercice, entrouvrir la bouche et essayer de «laisser tomber» le menton* (internet), *laisse tomber doucement les paupières* (internet), peut se réduire aux éléments, dans lesquels *tomber* de la phrase élémentaire décrit le mouvement cinématique virtuel, et qui est expliqué dans LVF par ‘pendre sur’ (sens n° 10) :

$X_{[+humain]}$ *laisse* # $Y_{[+concret : partie du corps]}$ *tombe*.

Laisser tomber qqc. se traduit en polonais par *opuszczać/opuszczając* : ‘skierować ku dołowi, zniżać, zwieszać, spuszczać na dół’, DOR (diriger vers le bas, baisser, descendre vers le bas), verbe causatif représenté par le schéma $X_{[+humain]}$ *opuszcza* $Y_{[+concret : partie du corps]}$, dont les deux éléments constitutifs sont :

$X_{[+humain]}$ *pozwala* # $Y_{[+concret : partie du corps]}$ *opada*.

avec *opaść/opadać* dans la phrase élémentaire, dérivé du verbe *paść/padać*.

(10) $X_{[+humain]}$ *laisse tomber* $Y_{[+inanimé : regards]}$ *sur*

Laisser tomber ses regards sur qqn ou qqc., construction signifiant d’après le TLFi ‘regarder quelqu’un ou quelque chose d’une certaine manière, avec tel ou tel sentiment particulier’ (*Laissez tomber vos regards sur le plus indigne de vos serviteurs. A l’heure de midi, elle voyagera par les routes poudreuses, laissant tomber ses regards sur la verdure des arbres, des prés!...*), est utilisée au sens abstrait, et le verbe *tomber* de la phrase élémentaire que l’on peut en tirer décrit le mouvement cinématique virtuel :

$X_{[+humain]}$ *laisse* # $Y_{[+inanimé : regards]}$ *tombe sur*.

Cette construction se traduit en polonais par *rzucać spojrzenie na* (‘spoglądać wymownie, mocno, ostro’ DOR - regarder d’une manière significative, forte, sévère), et deux éléments de sens constitutifs de cette locution seraient :

$X_{[+humain]}$ *pozwala/ powoduje* # $Y_{[+inanimé : spojrzenie]}$ *pada na*,

avec le verbe *paść/padać na* dans la phrase élémentaire (cf. Cholewa, 2012 : 48).

(11) $X_{[+humain]}$ *se laisse tomber sur/vers/dans*

Se laisser tomber sur/vers/dans, ‘cesser de se retenir, se laisser aller, pour faire quelque chose de précis ou à la suite d’un événement’ (*Sa physionomie devint si terrible que Timopht épouvanté se laissa tomber le nez sur les dalles, comme tombe un homme mort*, TLFi), ‘ne plus avoir la force de se tenir debout; s’asseoir ou s’allonger en abandonnant tout effort physique, par excès de fatigue ou d’abattement moral (*Colomba se laissa tomber sur une chaise (...), et on l’entendit sangloter. Il (...) s’était laissé tomber tout habillé sur le lit, où il s’était tout de suite profondément endormi*, TLFi), est une locution pronominale où l’on peut distinguer deux éléments constitutifs :

$X_{[+humain]}$ *laisse* # $X_{[+humain]}$ *tombe sur/vers/dans*.

Tomber y est utilisé au sens spatial de ‘choir, chuter’ (n° 1 dans LVF). Le polonais sélectionne pour cette construction factitive le verbe *osunąć się/osuwać się na* : ‘spaść bezładnie z góry w dół dowolnym ruchem; ześliznąwszy się przesunąć się w dół; opaść, obsunąć się’, DOR (tomber sans force de haut vers le bas d’un mouvement lent ; se déplacer vers le bas en glissant ; s’affaisser), proche du verbe de base *paść/padać* qui a déjà apparu dans plusieurs phrases élémentaires des emplois analysés ci-dessus. D’ailleurs, les traducteurs confondent les deux : le titre de la fable de La Fontaine *L’Astrologue qui se laisse tomber dans un puits* est traduit par *Astrolog, co wpadł do studni*. La différence entre *se laisser tomber sur/vers/dans* et *tomber sur/dans* (au sens de ‘choir, chuter’) ne consiste pas en résultat final de l’action mais en la manière de l’effectuer, et cette différence est bien exprimée par *osunąć się/osuwać się* d’un côté et *paść/padać* comme base de dérivation de l’autre. Ainsi, pour les exemples qui suivent, nous choisirons le premier pour la traduction :

il se laissa tomber vers le plancher - ‘osunął się na podłogę’,

il s’était laissé tomber sur le lit - osunął się na łóżko,

en optant parfois pour les deux à la fois :

il se laissa tomber le nez sur les dalles - osunął się i padł nosem na kamienne płyty.

Dans ce dernier cas, c’est l’élément *le nez* qui ne permet pas d’utiliser simplement le verbe *osunąć się/osuwać się* : on dirait *osunął się na kamienne płyty* (il se laissa tomber sur les dalles), mais **osunął się nosem na kamienne płyty* est impossible.

Le verbe *osunąć się/osuwać się* peut être réduit à deux éléments plus simples :

$X_{[+humain]}$ *pozwala* # $X_{[+humain]}$ *pada na*.

(12) $X_{[+humain]}$ *laisse tomber* $Y_{[+abstrait]}$

Laisser tomber qqc. signifie dans ce sens ‘laisser quelque chose baisser, s’arrêter

ou disparaître complètement' : *Laisser tomber le feu. Ne serait-il pas préférable de laisser d'abord tomber le tumulte?*, ou bien 'en baisser volontairement l'intensité, par nonchalance, affectation' : *laisser tomber sa voix* (TLFi). Dans la phrase élémentaire, obtenue par la réduction de l'expression en deux éléments :

$X_{[+humain]}$ laisse # $Y_{[-abstrait]}$ tombe,

tomber décrit le mouvement abstrait, conceptualisé comme une diminution de l'intensité de la cible ('disparaître', sens n° 17 dans LVF : *Sa prévention, sa colère, la fièvre est tombée*).

Laisser tomber qqc. utilisé dans ce sens a de nombreuses traductions en polonais, en fonction du caractère de la cible de la phrase élémentaire. Ainsi, on dira par exemple : *laisser tomber le feu* - 'przygasić ogień', *laisser tomber le tumulte* - 'uciszyć wrzawę', *laisser tomber sa voix* - 'zniżyć głos'. Dans tous les cas, il s'agit d'une diminution de l'intensité de Y, nous pouvons donc admettre que deux éléments de sens constitutifs des verbes de ce type seraient les suivants :

$X_{[+humain]}$ pozwala # $Y_{[-abstrait]}$ [zmniejsza intensywność],

où [zmniejsza intensywność] (diminue d'intensité) sera pour chaque cas différent. Ainsi :

laisser tomber le feu - przygasić ogień : $X_{[+humain]}$ pozwala # $Y_{[-abstrait]}$ gaśnie, przygasa,

laisser tomber le tumulte - uciszyć wrzawę : $X_{[+humain]}$ pozwala # $Y_{[-abstrait]}$ cichnie,

laisser tomber sa voix - zniżyć głos : $X_{[+humain]}$ pozwala # $Y_{[-abstrait]}$ cichnie/zniża się.

3. Constructions figées

Dans le cas des constructions présentées dans cette partie, la tentative de les réduire aux éléments 'opérateur causatif + phrase élémentaire' ne donne pas de résultats satisfaisants. En effet, si l'on essaie de séparer le verbe *faire/laisser* de la phrase élémentaire supposée, il s'avère que dans celle-ci, soit *tomber* n'a aucun des sens qu'on lui attribue en français, soit ce sens existe mais fonctionne dans un domaine différent de celui de la construction factitive.

(13) *Faire tomber son enfant*

Ainsi, si l'on divise *faire tomber son enfant* ('se faire avorter' de façon « naturelle », TLFi) en : X fait # *son enfant tombe*, le sens de la phrase élémentaire se rapproche de celui de l'exemple (1), utilisé au sens spatial, alors que dans *faire tomber son enfant* la spatialité n'existe pas. Il serait éventuellement possible d'envisager que *tomber* de

la phrase élémentaire signifie ‘mourir’, comme dans les emplois de type *Les malades tombaient, ils les entassaient sur des charrettes* (F).

(14) *Laisser tomber qqn* (fam.), signifiant ‘abandonner quelqu’un dans telle ou telle situation’ : *Je ne peux pas laisser tomber un camarade traqué par les flics, On ne laisse pas tomber une belle fille comme vous* (TLFi), se traduit en polonais par *zostawić, opuścić, (po)rzucić (kogoś)*.

Si nous divisons cette construction en deux éléments :

$*X_{[+humain]} \text{ laisse } \# Y_{[+humain]} \text{ tombe}$,

nous pouvons observer que *tomber* y est utilisé avec $X_{[+humain]}$. Or, selon LVF, il y a deux sens intransitifs de *tomber* avec N_0 [+humain] : ‘mourir, succomber’ : *Les soldats sont tombés sous les balles au combat* (sens n° 13) et ‘récidiver’ : *Le truand est tombé dès sa sortie de prison* (sens n° 15), dont aucun ne concorde avec celui de la construction factitive. *Tomber* ne forme donc pas dans ce cas de phrase élémentaire, mais constitue, avec le verbe *laisser*, une locution figée.

(15) *laisser tomber qqc.*

Laisser tomber qqc., ‘[Sans qu’il y ait notion de chute] abandonner, laisser de côté quelque chose que l’on tient et qui vous occupe : *J’avais mille fois laissé tomber ma plume ou mon livre pour demander des consolations à son image [un portrait de femme], comme un dévot à son saint patron* (TLFi), en polonais *zostawić, zarzucić coś, zaniechać czegoś, zrezygnować z czegoś, odłożyć coś*, se réduirait à :

$*X_{[+humain]} \text{ laisse } \# Y_{[+concret]} \text{ tombe}$.

Or, *tomber* intransitif, utilisé avec $N_{0[+concret]}$ peut avoir des sens suivants, dont aucun ne correspond à la construction analysée : ‘s’écrouler’ : *Le mur tombe, est tombé* (sens n° 3 dans LVF), ‘descendre vers le sol’ : *La neige tombe* (n° 4), ‘se détacher’ : *Les feuilles tombent des arbres* (n° 5), ‘se défaire’ : *Un carreau est tombé du mur* (n° 6), ‘paraître, être publié’ : *Le journal vient de tomber* (n° 9), ‘s’affaisser, s’avachir’ : *Ses épaules tombent* (n° 12).

Dans le même sens, est utilisée la construction *laisser tomber qqc.*_[+abstrait] en parlant de notions abstraites, d’idées qu’on abandonne (*laisser tomber une conversation*, TLFi) et *laisser tomber*, ‘Ne plus prêter attention ni intérêt à une situation donnée, ne plus s’en occuper’ (TLFi).

Conclusion

L'opération faite sur les constructions factitives de type *faire/laisser+tomber* a permis de constater que leur grande partie ne sont pas des expressions figées. En effet, il a été possible de les réduire à deux éléments dont le premier est l'opérateur causatif (*faire/laisser*), et le deuxième - la phrase élémentaire avec le verbe *tomber*, utilisés dans différents sens, décrits dans le dictionnaire *Les Verbes français*.

En polonais, les verbes qui correspondent à ces constructions factitives peuvent se réduire à deux éléments analogues à ceux du français : verbe causatif *Xpowoduje* (pour l'opérateur *faire*) et *X pozwala* (pour l'opérateur *laisser*), et phrase élémentaire, dans laquelle au verbe français *tomber* correspondent, dans la plupart des cas, les traductions par *paść/padać* et ses dérivés que l'on propose pour différents emplois de *tomber* (Cholewa, 2012a, 2012b). S'y ajoutent d'autres verbes : *schodzi na, jest upokorzony/poniżony*, et enfin ceux qu'il est possible de rassembler sous un dénominateur commun [zmniejszać intensywność] (diminuer d'intensité), comme par exemple *gasnąć, cichnąć, zniżać się et znikać*.

Bibliographie

- Borillo, A. 1998. *L'espace et son expression en français*, Ophrys, Paris.
- Cholewa, J. 2011. « Espace dans les sens abstraits de deux verbes de mouvement *descendre* et *tomber* ». *Romanica Cracoviensia*, n° 11, pp. 56-65.
- Cholewa, J. 2012a. Correspondants polonais du verbe français 'tomber' - emplois locatifs. In : *Aspects sémantiques et formels dans les recherches linguistiques*, Białystok : Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Cholewa, J. 2012b. « Le verbe polonais 'paść/padać' et ses dérivés qui traduisent les emplois non locatifs de 'tomber' ». *Białostockie Archiwum Językowe*, n° 12, pp. 11-23.
- François, J. et al. 2007. « Présentation de la classification des *Verbes Français* de Jean Dubois et Françoise Dubois-Charlier », *Langue française*, n° 2007/1, pp. 3-19.
- Gross, M. 1981. « Les bases empiriques de la notion de prédicat sémantique ». *Langages*, n° 63, pp. 7-52, doi : 10.3406/lgge.1981.1875, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726X_81_num_15_63_1875, consulté le 28 novembre 2012.
- Molinier, Ch. 2005. « Sur les constructions causatives figées du français », *Linx* [En ligne], 53 | 2005, pp. 197-216. URL : <http://linx.revues.org/284> ; DOI : 10.4000/linx.284, consulté le 20 octobre 2012.

Sites internet

- www.languefrancaise.net
www.presseurop.eu/fr/
www.lexpress.fr
www.lesoir.be

Dictionnaires et bases textuelles utilisés

DOR : <http://sjpd.pwn.pl/>

TLFi : *Trésor de la langue française*, atilf.atilf.fr

LVF: « Les verbes français » de Jean Dubois et Françoise Dubois-Charlier, <http://rali.iro.umontreal.ca/Dubois/>

Littératie informationnelle : outil d'une nouvelle culture d'enseignement des langues étrangères



Gabriela Meinardi

Université Pédagogique de Cracovie, Pologne
biblrom@up.krakow.pl

Reçu le 13-01-2014/ Évalué le 22-02-2014 /Accepté le 19-09-2014

Résumé

L'article se propose de retrouver et de mettre en évidence les éléments du concept de *littératie informationnelle* présents dans la nouvelle culture d'enseignement des langues étrangères.

Ils sont présentés sur un vaste fond historique et dans le contexte des directives européennes. L'auteur insiste sur le rôle des technologies informationnelles modernes qui sont un outil offrant de nouvelles possibilités de préparation linguistique des élèves à fonctionner dans une société du savoir. A la fin sont analysés les nouveaux défis qui se posent devant la didactique des langues étrangères.

Mots-clés : littératie informationnelle, base de programme, enseignement des langues, nouvelles technologies informationnelles (TIC)

Information literacy in a modern method of teaching foreign languages

Abstract

The main subject and aim of the article is to find traces and reveal the function of *information literacy* in a modern method of teaching foreign languages. The introductory part contains general information concerning sources of *information literacy* idea and points out how appropriate it is include it info education programs at all levels of schooling. The fundamental issue is his new goals of language education in Poland in the European context. The role of new information technologies as tool enabling the linguistic preparation of students for the knowledge society, develops the subject. As the summary, new challenges for the teaching languages are presented.

Keywords: information literacy, core curriculum, language teaching, new information technologie

*“Ce qu’il y a de mieux en dehors de savoir quelque chose,
c’est de savoir où le trouver”*

Samuel Johnson

Ces mots de l’écrivain et le lexicographe anglais, vivant au XVIII^e siècle, n’ont rien perdu de leur pertinence, et l’aptitude à traiter l’information de manière compétente est devenue une nécessité vitale dans la société moderne affectée par des transformations et des changements incessants. Chacun de nous est confronté chaque jour à une affluence grandissante de nouvelles informations et risque de se faire écraser par cette masse confuse. Cette aptitude, définie comme compétence informationnelle, ouvre aujourd’hui l’accès au savoir, permettant en même temps d’élargir des compétences déjà acquises.

Elle est devenue l’un des principaux outils pour faire face aux problèmes de la vie quotidienne dans tous les domaines ayant recours aux nouvelles technologies de l’information et de la communication, y compris l’apprentissage des langues étrangères. En effet, si l’on tient compte du concept de formation permanente, qui dure toute la vie, on comprendra la place de choix qu’occupent dans cette formation les compétences informationnelles.

1. Les sources du concept de littératie informationnelle

Les compétences nécessaires pour trouver des informations, les évaluer et en faire le meilleur usage sont appelées littératie informationnelle (désignée ci-après LI). Ce terme est fondé sur la conviction que l’aptitude à rechercher, à interpréter et à utiliser l’information est aussi importante dans le monde d’aujourd’hui que l’était l’aptitude à lire et écrire à l’ère industrielle.

Le terme même a été créé en 1989 et adopté par l’Association Américaine des Bibliothécaires (American Library Association), mais l’idée d’une formation à l’utilisation de l’information est apparue dans les années 70 du XX^e siècle dans le milieu des bibliothécaires et archivistes britanniques et américains, confrontés à une augmentation massive de ressources d’information bibliothécaire (catalogues, bases de données, presse, livres électroniques). Malheureusement, l’informatisation onéreuse des bibliothèques et le manque de personnel qualifié ont retardé les initiatives sérieuses dans ce domaine, qui n’ont donc commencé que dans les années 90. La généralisation d’Internet et des nouvelles technologies de l’information et de la communication (TIC) a privé les bibliothèques de leur fonction traditionnelle : celle de fournisseur principal de l’information. Il en résulte que l’accès des usagers à une information qualifiée est de plus en plus difficile. En même temps, les modèles de formation d’usagers utilisés

jusque-là (initiation générale à la recherche en bibliothèque) ne correspondaient plus aux nouveaux besoins de la société. Il lui fallait un nouveau modèle d'éducation informationnelle : la littératie informationnelle (*Information Literacy*), considérée comme une forme supérieure d'apprentissage, grâce à laquelle les usagers de l'information acquièrent des compétences pour apprendre, gérer le savoir, chercher et exploiter l'information et transmettre ces compétences aux autres. (Kurkowska, 2012 : 87)

A l'origine de la demande actuelle en littératie informationnelle il y a donc plusieurs processus: la révolution informationnelle et communicationnelle, une augmentation rapide de l'information accessible, la compétitivité croissante de l'économie de marché et les besoins de la société moderne de l'information.

2. La littératie informationnelle dans l'éducation scolaire

La société du savoir a non seulement besoin d'hommes capables de créer un nouveau savoir, mais aussi d'en faire le bon usage. Ces hommes doivent y être préparés dès le premier degré d'éducation, à l'école primaire. Selon Ewa Jadwiga Kurkowska :

un professionnel travaillant dans la recherche, l'interprétation et la transformation de l'information, sera parmi les spécialistes les plus importants de la société du savoir qui est en train de se construire. (Ibid. : 87)

Dans la société du savoir, où l'information est omniprésente et sans cesse transformée, une bonne préparation de ses usagers est indispensable. C'est un grand défi pour les systèmes éducatifs, car l'école est le premier échelon préparant les jeunes à fonctionner dans un monde en mutation. Selon Ewa Kurkowska, l'acquisition de certaines compétences informationnelles à l'école décidera du succès des élèves dans leur future carrière professionnelle. Il s'agit non seulement de leur faire acquérir les compétences de base concernant la recherche de l'information, mais aussi de leur apprendre à porter un regard critique sur celle-ci et à créer un nouveau savoir à partir de l'information sélectionnée. Dans la société moderne, les écoles sont censées former la créativité selon le concept d'apprentissage actif. Ce qui semble également très important, c'est la diversification du système éducatif : il faut assurer aux élèves une certaine liberté du choix des contenus, des méthodes et des outils, en privilégiant ceux qui leur conviennent le mieux. Dans ce contexte, la responsabilité de l'enseignant est très importante, car c'est à lui d'organiser les conditions d'apprentissage pour inciter les élèves à chercher ensemble des réponses aux questions qui les tourmentent, à exploiter leurs connaissances et à trouver eux-mêmes des vérités, des règles et des conclusions, plutôt que de recevoir passivement des informations. Les élèves ne font plus l'objet du processus éducatif ; ils en deviennent le sujet.

Plusieurs institutions s'intéressent aux questions de l'apprentissage à compétence

informationnelle. La première à élaborer les standards de LI au niveau de l'éducation scolaire a été l'Association Américaine des Bibliothécaires Scolaires (American Association of School Librarians, AASL), qui a conçu un document-cadre constitué de 9 standards et de 29 descriptifs et regroupant les compétences en 3 catégories :

Compétences informationnelles : la capacité de l'élève à savoir chercher et trouver l'information dont il a besoin, à savoir l'évaluer de façon critique et compétente, puis à savoir l'utiliser de façon exacte et créative,

Apprentissage individuel : la capacité de l'élève à faire usage de l'information, à trouver les informations liées à ses propres intérêts et passions, à apprécier la littérature et à générer de l'innovation,

Responsabilité sociale : la capacité de l'élève en tant que membre de la communauté scolaire et de la société à faire usage de l'information, à apprécier son importance dans une société démocratique et à avoir un comportement éthique face à l'information et aux technologies informationnelles, à participer efficacement dans la production de nouvelles informations. (Derfert-Wolf : on-line)

La formation aux compétences informationnelles a engendré la nécessité d'inclure les concepts de LI dans les programmes scolaires à partir du primaire, pour en faire un élément important de la formation continue. Le modèle idéal implique que cette formation soit établie sur les critères formels clairement formulés d'une politique ministérielle et qu'elle soit définie dans les missions des écoles.

En Pologne, un nouveau *Programme de base de formation générale*, conçu par le Ministère de l'Education nationale (Décret de 23.12.2008), qui est entré en vigueur le premier septembre 2009 a fait disparaître des programmes scolaires à tous les niveaux (primaire, collège, secondaire) les pistes éducatives, dont la piste « formation à la lecture et aux médias », confiée jusque-là aux enseignants - bibliothécaires. Les éléments de formation informationnelle contenus dans la piste liquidée ont été incorporés dans l'enseignement de quelques matières, principalement celui du polonais et dans les cours facultatifs ; au niveau du collège et dans le secondaire ces éléments ont également été intégrés dans l'enseignement des langues étrangères.

3. Les objectifs de formation linguistique en Pologne dans un contexte européen

La formation linguistique en Pologne est conforme aux recommandations européennes et basée sur le document élaboré par le Conseil de l'Europe dont le nom anglais est *Common European Framework of Reference of Languages : learning, teaching, assessment* (Cadre européen commun de référence pour les langues, dénommé ci-après CECL), publié en 2001. Ce document offre en effet à tous les pays membres une

base commune pour la conception de programmes, de recommandations, d'examens, de manuels, etc. Le cadre introduit une nouveauté importante : il définit les niveaux de compétence langagière, ce qui permet d'évaluer les progressions réalisées dans la maîtrise d'une langue, à chaque étape de l'apprentissage et durant toute la vie. Grâce aux descripteurs objectifs de compétences qu'il présente pour chaque niveau, il est plus facile de comparer et de mener à bien une reconnaissance réciproque des qualifications langagières acquises dans le cadre des différents systèmes éducatifs, ce qui est d'une importance capitale pour la mobilité des habitants de l'Europe unie.

Dans cet espace d'enseignement, le document insiste sur l'importance des facteurs suivants :

- Addition aux quatre compétences langagières de base relevant de la réception et de la production (compréhension de l'oral, lecture, expression orale, production écrite) de deux autres activités communicatives : interactive (initier, soutenir et terminer la conversation, prendre et rendre la parole) et de médiation (traduction/interprétariat, transformation de texte),
- Développement de compétences dites partielles (aptitude à communiquer et fluidité de l'énoncé),
- Un meilleur choix de sujets pour l'apprentissage des langues, adaptés aux intérêts et immergés dans la vie des apprenants,
- Diversification des programmes d'enseignement.

Dans l'espace d'apprentissage, les mots-clés sont : apprendre à apprendre et respecter les traits individuels de l'apprenant. Cette tâche incombe désormais à l'enseignant. Il doit non seulement décider de tout ce qui est en rapport avec le matériel et les méthodes didactiques, mais aussi veiller au processus même d'apprentissage dont dépend le succès ou l'échec final. La dynamique du marché du travail actuel dont l'une des conséquences est l'impossibilité de prévoir les futurs besoins en communication des élèves nous amène à reconnaître que le savoir acquis aujourd'hui peut s'avérer complètement inutile dans l'avenir. D'où la tendance à encourager le travail autonome de l'apprenant, présente dans les méthodes proposées par les auteurs de manuels de langues. Une aide didactique qui complète le manuel et accompagne l'acquisition de compétences langagières et (inter)culturelles en milieu scolaire et en dehors de l'école est *le portfolio européen des langues*, au moyen duquel l'apprenant documente ses activités en cours d'apprentissage (le profil linguistique de l'utilisateur, la biographie langagière, journal personnel dans lequel l'utilisateur fait le point sur ses expériences dans l'apprentissage de langues, formule des réflexions personnelles sur ses propres stratégies, besoins et objectifs d'apprentissage, le questionnaire et le dossier).

Dans l'espace d'évaluation, la nouveauté la plus importante est l'introduction de descripteurs de compétences pour chaque niveau (du A1 au C2). Cet outil permet d'éviter l'évaluation traditionnelle consistant à relever constamment les imperfections ou erreurs par rapport aux standards. A la place de cette approche démotivante on propose une approche positive, basée sur l'estimation de ce que l'apprenant a effectivement acquis.

Les références présentées ci-dessus ont fortement influencé les programmes polonais d'enseignement des langues à tous les échelons de l'éducation. Les experts estiment que, face aux innovations du Cadre commun de référence, les programmes polonais sont très modernes tant en ce qui concerne leur structure, la définition du contenu de l'apprentissage, les méthodes du travail, les techniques de contrôle et d'évaluation des résultats, que le positionnement de l'apprentissage de langues étrangères par rapport aux autres matières. (Komorowska, 2005 : 74-80).

L'un des objectifs du Programme de base de l'enseignement des langues étrangères établi en 2009 est de préparer les jeunes à savoir exploiter différentes sources d'information. Les enseignants ont dorénavant accès à ces sources pour transmettre aux élèves un savoir-faire concernant la recherche de l'information. Ils peuvent réaliser en classe des projets pour développer les intérêts et les besoins informationnels des élèves. Ces projets constituent une technique de travail préconisée par les nouveaux programmes d'enseignement de langues à toutes les étapes du parcours scolaire. En réalisant des tâches, plus compliquées et complexes que les devoirs traditionnels effectués en classe ou à la maison, engageant plus de temps, les élèves doivent chercher, trouver et sélectionner des informations sur le sujet choisi, afin de l'étudier en profondeur, de le décrire et de le transmettre aux autres. Chaque projet aboutit à un produit final. En classe de langue, ce produit peut prendre la forme d'un mini-spectacle, d'une exposition, d'un dossier, d'un reportage ou d'un dépliant. Cette technique, stimulant efficacement l'intérêt des élèves pour le sujet donné, permet en même temps de réaliser les objectifs de LI (acquisition, sélection et transformation de l'information).

L'apprentissage d'une langue nécessite une approche diversifiée en fonction du niveau d'éducation. Le programme prévoit que les élèves des classes I-III auront à leur disposition des dictionnaires illustrés, des livres et des dispositifs multimédia, favorisant leur capacité à rechercher et traiter l'information, adaptée au niveau d'apprentissage. Dans les classes IV-VI l'enseignement de la langue doit être relié au traitement des informations puisées dans les encyclopédies et les autres dispositifs de référence. Au collège et au lycée les exigences générales posées à la formation linguistique en matière de compétence informationnelle sont à peu près les mêmes que celles s'appliquant aux élèves du primaire. A chaque niveau de compétence, les apprenants sont censés savoir utiliser des sources d'information dans la langue qu'ils apprennent, en recourant

aussi aux technologies informationnelles et communicationnelles (les TIC). Ils doivent en outre réaliser systématiquement une auto-évaluation et utiliser des techniques de travail autonome sur la langue. Comme la formation au niveau du lycée a pour but de préparer les élèves à l'acquisition de certaines qualifications professionnelles, la nouvelle base laisse aux élèves le choix du niveau d'apprentissage (de base ou élargi) pour certaines matières, y compris les langues étrangères. Dans ce cas, le choix du niveau élargi permet une maîtrise approfondie de la langue et une meilleure auto-évaluation des compétences langagières (correction grammaticale et compétences communicationnelles). Comme le souligne Renata Piotrowska :

En classe de langue, les élèves (du lycée) ont les mêmes obligations en ce qui concerne la formation des aptitudes informationnelles que les élèves du primaire. Ils doivent notamment développer leur capacité à s'auto-évaluer et à appliquer les techniques du travail autonome sur la langue. Celles-ci impliquent la consultation de dictionnaires, et le recours aux informations diffusées par les médias, les encyclopédies, les modes d'emploi en langue étrangère, informations transmises également au moyen de technologies informationnelles et communicationnelles (les TIC). (Piotrowska, 2011 : 118)

La réalisation de l'objectif premier d'une didactique intégrée des langues qui consiste à développer une compétence communicationnelle globale (celle où toutes les expériences langagières de l'individu s'interpénètrent et se confondent), entraîne la nécessité d'une collaboration étroite et permanente entre didacticiens et enseignants de langues pour coordonner les buts, les contenus, les stratégies et les méthodes d'enseignement. Dans ce contexte, il est important d'intégrer les connaissances acquises lors de l'apprentissage d'une langue dans l'enseignement de la langue suivante (p. ex. le français, l'espagnol, l'italien - groupe de langues romanes).

4. Une nouvelle culture d'enseignement et d'apprentissage face aux nouvelles technologies informationnelles

Pour faire face aux exigences de la société du savoir, il faut tenir compte de l'ampleur et de la profondeur des changements qui sont survenus au cours des dernières années sous l'emprise des nouvelles technologies. L'école d'aujourd'hui doit apprendre à gérer de manière créative l'accès illimité à l'information. Ceci ne peut plus se faire au moyen d'un manuel. Une nouvelle culture d'enseignement et d'apprentissage nous oblige donc à recourir à d'autres modèles de comportement et nécessite une autre approche des nouvelles technologies. Selon Marzena Żylińska :

Le recours aux nouvelles technologies informationnelles en classe (non seulement celle de la langue) n'a pas pour but de techniciser le processus didactique, mais d'offrir une formation qui prépare les élèves à vivre dans un environnement technicisé. (Żylińska, 2007 : 8)

Internet et le numérique, en tant que nouvelles sources d'acquisition du savoir, engagent l'activité de l'élève plus que les sources traditionnelles. Il faut qu'il soit non seulement conscient de la nécessité de l'acquisition de l'information et qu'il connaisse les canaux de sa diffusion, mais il doit également posséder les compétences indispensables pour sélectionner et ordonner cette information. Toutes ces structures doivent être réunies et logiquement enchaînées pour générer le savoir. Les éléments de LI intégrés dans le programme d'enseignement sont là pour l'aider et l'accompagner dans cette tâche.

A l'heure actuelle, la langue de l'audiovisuel est devenue une langue universelle, transculturelle, du « village global » : celle du cinéma, de la télévision, de la publicité et des multimédia. Les nouvelles technologies imposent un mode visuel de perception, de pensée et d'expression de pensée. Il ne suffit plus de savoir chercher l'information ; il faut encore savoir la décoder et comprendre les informations « multimédiales » des sites web. Selon J. Kurkowska :

La mise à disposition aux apprenants et enseignants des informations sous différentes formes et par des voies différentes, influence et en même temps impose un changement de la méthodologie de l'enseignement. Se développe l'autonomie de l'apprenant qui peut à lui seul et à son gré profiter des ressources globales de l'information. Ce changement résulte aussi du développement des techniques d'apprentissage à distance grâce auxquelles un nombre croissant de personnes ont accès aux mêmes informations. (Kurkowska, 2012 : 65-66)

Les techniques numériques ont profondément transformé l'environnement du processus d'enseignement : le tableau noir se voit peu à peu remplacé par les vidéoprojecteurs, moniteurs, livres électroniques et tableaux interactifs (TBI). Ces outils introduisent une qualité toute nouvelle, requise par la nouvelle base de programme ministérielle. En effet, le tableau interactif habilement utilisé peut être un outil didactique très efficace, attractif et motivant. L'un de ses atouts majeurs est la facilité d'intégration du contenu multimédia, ce qui permet une utilisation didactique de documents complexes et en même temps proches des situations de communication authentiques. Un autre avantage du tableau interactif, c'est qu'il forme aux compétences langagières tout en développant les compétences informationnelles et médiatiques. Le travail avec cet outil est recommandé aux enseignants de langues par la nouvelle base de programme, répondant aux besoins d'une formation pluridimensionnelle qui vise à préparer les jeunes à vivre dans la société du savoir. Le recours à plusieurs canaux de perception augmente la concentration, influe favorablement sur l'appréhension des contenus, développe les compétences informationnelles et médiatiques des élèves. (Pieńkowska, 2012 : 119)

L'intégration des TIC dans le processus didactique s'expose cependant à des risques : les élèves sont bombardés d'informations qu'ils sont souvent incapables d'évaluer. Selon E. J. Kurkowska, pour savoir rechercher, analyser, évaluer et sélectionner/filtrer ces informations, une formation aux compétences informationnelles est indispensable. Ce n'est qu'à cette condition qu'Internet deviendra un véritable outil d'éducation, et les élèves apprendront à décoder et générer l'information. L'accès libre à l'information, observe E. Kurkowska, peut être une aide importante à l'éducation, mais un élève qui n'a pas reçu cette formation ne saura en profiter.

Dans ce contexte, la tâche principale de l'enseignant ne devrait plus être la seule transmission d'un savoir ; il lui faut aussi planifier le processus didactique de façon à permettre aux élèves de résoudre eux-mêmes leurs devoirs et problèmes au moyen d'outils de recherche de l'information. Pour pouvoir le faire efficacement, les problèmes et les devoirs doivent être choisis en fonction du niveau des élèves, ni trop difficiles ni trop ennuyeux. L'enseignant est aussi censé savoir initier les processus d'apprentissage en proposant des tâches intéressantes et en encourageant les élèves à utiliser les TIC.

5. La didactique des langues : les nouveaux défis

L'énorme potentiel des nouvelles technologies peut être très largement exploité à des fins didactiques ; il paraît cependant que c'est devant l'enseignement des langues que l'application des TIC ouvre des perspectives particulièrement prometteuses. La didactique des langues doit trouver une place de choix à l'ère du numérique dont l'avènement a fait accroître la demande en langues vivantes et en compétences inter-culturelles. En effet, pour bien fonctionner dans la société d'aujourd'hui on a toujours besoin de nouvelles compétences susceptibles d'être intégrées dans les programmes et objectifs éducatifs réalisés par l'école. Les nouveaux programmes doivent, comme le propose M. Żylińska :

être orientés vers la résolution des problèmes, favoriser un apprentissage en profondeur au lieu d'un apprentissage superficiel, permettre un enseignement intégré puisant dans toutes les matières, mettre en place des procédures d'examen orientées non seulement vers le produit, mais qui tiendraient compte des processus d'acquisition du savoir et seraient susceptibles de vérifier des compétences plus complexes, exigeant une compréhension en profondeur et une bonne coopération. (Żylińska, 2007 : 100)

L'apparition des TIC n'a pas pour autant changé l'objectif principal de l'enseignement des langues qu'est de former les aptitudes à communiquer avec d'autres personnes. En fait, tout apprentissage a toujours été et est toujours un phénomène social, surtout l'apprentissage d'une langue vivante qui nécessite l'interaction avec un autre locuteur.

Or, l'application des TIC en classe de langue élargit considérablement le cercle de ceux que nous pouvons contacter. Les nouvelles technologies offrent sans doute à l'élève une plus grande autonomie d'apprentissage et lui donnent la chance de développer ses propres stratégies d'apprentissage.

Compte tenu de l'âge des élèves apprenant une langue vivante qui sont nés à l'époque d'Internet et des technologies mobiles où toute information est accessible en un clic de souris, il faudrait leur offrir un cadre d'apprentissage proche de leurs expériences et intérêts, afin de leur montrer comment ils peuvent, de façon facile et rapide, en développer la connaissance en dehors de l'école. (Łuczak, 2010 : 48)

L'un des postulats de la didactique moderne est d'augmenter l'efficacité des processus d'enseignement et d'apprentissage. Dans l'enseignement des langues étrangères, un moyen important pour améliorer la performance est sans doute l'application des TIC. Ils introduisent une plus grande autonomie d'apprentissage qui développe la compétence médiatique de l'élève, c'est-à-dire sa capacité à rassembler, sélectionner, ordonner, exploiter et gérer l'information. Ayant accès à toutes sortes d'informations, vraies et fausses, utiles et inutiles, il apprend à faire de façon autonome des choix responsables et justes entre les informations qui lui sont offertes.

Certes, parmi les enseignants de langues, il y a autant de partisans que d'opposants de l'utilisation des TIC. La nouvelle culture d'enseignement intègre cependant les TIC dans l'enseignement tout en amenant les enseignants à modifier leur mode de travail et de pensée, à affronter de nouveaux défis face aux besoins toujours croissants des élèves de la génération numérique.

Bibliographie

Batorowska H. 2009. *Kultura informacyjna w perspektywie zmian w edukacji*, W-wa : Wydawnictwo SBP

Derfert-Wolf L., *Information literacy - koncepcje i nauczanie umiejętności informacyjnych*. "Biuletyn EBIB" [on-line] 2005, nr 1 (62) [dostęp 22 stycznia 2013] dostępny w World Wide Web : [http://ebib.oss.wroc.pl.2005\(62\)derfert.php](http://ebib.oss.wroc.pl.2005(62)derfert.php)

Jodłowiec M., Tereszkiwicz A. /réd., 2012. *Dydaktyka języka obcego w okresie przemian*. Kraków : Tertium

Europejski system opisu kształcenia językowego : uczenie się, nauczanie, ocenianie 2003, W-wa : Wydawnictwo CODN.

Kojsa W. / red., 2000 *Homo communicus : szkice pedagogiczne* . Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Jasiewicz J., 2012. *Kompetencje informacyjne młodzieży*, W-wa : Wydawnictwo SBP.

Języki obce w szkole, R. 2003, nr 6, R. 2010, nr 5.

Komorowska H., 2005. *Programy nauczania w kształceniu ogólnym i w kształceniu językowym*, W-wa : Fraszka Edukacyjna.

Kurkowska E.J., 2012. *Edukacja informacyjna w bibliotekach, a rozwój społeczeństwa wiedzy*, W-wa : Wydawnictwo SBP.

- Lewinson P., 1999. *Miękkie ostrze*, trad., H. Jankowska, W-wa : Wyd. Literackie Muza.
- Litteratie* [on-line] [consulté le 22 octobre 2012]: World Wide Web: <http://fr.wikipedia.org/wiki/litteratie>
- Łuczak A., *Innowacyjność uczenia się i nauczania języków obcych- szanse i bariery*, „Języki obce w szkole” 2010, nr 5.
- Migdalska G., Szczucka-Smagowicz M., 2002. *Interkulturowy i interdyscyplinarny program nauczania języka francuskiego dla LO, Liceum profilowanego i technikum : kurs podstawowy i rozszerzony*. W-wa: Wydawnictwo Szkolne PWN.
- Piotrowska E., 2011. *Edukacja informacyjna w polskiej szkole*, W-wa : Wydawnictwo SBP.
- Rozporządzenie MEN z dnia 23 grudnia 2008 w sprawie podstawy programowej*. Dz. U. 2009, nr 4, poz.17
- Żylińska M., 2007. *Postkomunikatywna dydaktyka języków w dobie technologii informacyjnych : teoria i praktyka*, W-wa : Fraszka Edukacyjna.

Les seuils démarcatifs dans le texte fragmentaire : le cas d'Annie Ernaux



Jolanta Rachwalska von Rejchwald

Université Marie Curie-Sklodowska, Lublin, Pologne

jola_rr@poczton.pl

Reçu le 01-03-2013/ Évalué le 09-01-2014 / Accepté le 19-09-2014

Résumé

L'écriture fragmentaire, cette nouvelle matrice scripturale de la modernité, se méfie de la linéarité, abandonne une discursivité argumentative et rompt avec les techniques classiques de raccord. En tant qu'agglomérat d'unités hybrides, le texte fragmentaire est ex-centrique, car il n'a pas d'extrêmes qui seraient début et fin. Existe-t-il donc des seuils intratextuels, au sein du dispositif scriptural aussi « textoclaste » (S. Rabau) que le fragmentaire, qui joueraient le rôle de ses lieux stratégiques et qui pourraient lui assurer sa cohésion interne ? Cette autre approche à l'égard de l'ordre textuel sera démontré à l'exemple de deux textes fragmentaires d'Annie Ernaux. Pour accéder à leur logique, il faut se rendre à l'évidence que nous avons à faire à une espèce de contre-structure textuelle, discontinue et travaillée de ruptures, capable, le cas échéant, de générer ses propres seuils (un contre-incipit et un contre-excipit) qui s'inscrivent dans une tout autre volonté organisatrice et instaurent un autre protocole de lecture.

Mots-clés : fragmentarité, seuils textuels, incipit, excipit, Annie Ernaux

The boundary thresholds in the fragmentary text: the case of Annie Ernaux

Abstract

A fragmentary form of text seems to reflect contemporaneity most adequately. Although, it both negates and acts against linearity and traditional narrative discourse, the lack of natural text borders - the beginning and the ending - does not harm the text's coherence. How is it possible? Perhaps due to the efficient intratextual borders, existence of which might be proven with the analyses of two Annie Ernaux's fragmentary texts. In order to decipher the fragmentary text' logic one needs to accept utterly different text regime. Instead of proving a lack of structure, why don't we try to talk about anti-structure of a fragmentary text? Nobody after all said that anti-structure cannot generate textual borders, in fact it does provide its own coherent system - with anti-incipits and anti-excipits.

Keywords : fragmentary, textual borders, incipit, excipit, Annie Ernaux

Je réalise une symétrie au moyen d'une infinité de désaccords, montrant toutes les traces du passage de l'esprit dans le monde ; je réalise à la fin une sorte de tout fait de fragments frissonnants.

(Woolf, 1982 : 6)

L'existence des seuils démarcatifs présuppose la volonté de poser des jalons, la tentation de maîtriser les limites. Ce geste qui vise à enclorre implique l'existence d'une unité qui appelle à être circonscrite. Cependant, cette unité dépend de ce qui, selon les classiques, est considéré comme la plus grande difficulté de l'Art : *Boileau estimait que le plus difficile de l'art consistait dans la liaison [...]* (Quignard, 2005 : 21). Or, suivant cette logique, l'unité de l'œuvre dépend de l'art de ménager les transitions, c'est-à-dire de faire disparaître le heurt, le hiatus qui, associé au vide, est capable de compromettre la perfection de l'œuvre.

Dans la troisième partie du *Discours de la Méthode*, Descartes recommande aux voyageurs, *égarés en quelque forêt*, de ne pas

errer en tournoyant tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, ni encore moins de s'arrêter en une place, mais marcher toujours le plus droit qu'ils peuvent vers un même côté [...]. Car, par ce moyen, [...] ils arriveront au moins à la fin quelque part où, vraisemblablement, ils seront mieux que dans le milieu d'une forêt (Descartes, [1637] 1934 : 31-32).

Nous proposons de faire asseoir notre argumentation sur ce passage qui constitue, à nos yeux, une illuminante métaphore du fonctionnement du récit traditionnel. Ce type de récit se manifeste, certes, comme un espace linéaire, mais avant tout comme un espace orienté qui, dès son début, tend téléologiquement vers sa fin. Barthes appréhende, lui-aussi, le récit traditionnel par le biais de la catégorie du continu, qui demeure, à son avis, *une valeur essentielle du discours littéraire*, car *[l]e Livre (traditionnel) est un objet qui enchaîne, développe, file et coule [...]* (Barthes, 1964 : 183).

Le texte traditionnel face à l'idée du continu et de la totalité

Nous nous référons à ce paradigme de la linéarité, qui sous-tend aussi bien la structure du récit traditionnel que de l'imaginaire occidental, pour en faire un contre-point conceptuel d'une tout autre écriture, celle qui a été faite des *hachures du discontinu* (Bachelard, 2001 : 112-113). Nous parlerons donc de l'œuvre fragmentaire dont la géométrie brisée semble le reflet d'une profonde crise culturelle et identitaire de la modernité. Par la nervosité de sa forme autistique, l'écriture fragmentaire reflète la fragmentation de la société moderne : *partout il n'est question que d'éclatement, de dispersion d'identités en déclin, d'atomisation des savoirs, des compétences, des*

individus et des objets eux-mêmes (Caquelin, 1986 : 7). La fragmentation traduit l'un des gestes les plus symptomatiques de la modernité artistique : faire exploser le *continu*, tant réclamé par la Tradition, remettre en question les transitions si péniblement huilées pour inventer une forme ample et généreuse qui puisse exprimer les contradictions des réalités postmodernes. En opposition à l'écriture traditionnelle qui développe et enchaîne, le texte fragmentaire qui, dans un geste insupportable pour quelques-uns, cherche à *ostendre* sa différence fondamentale - sa discontinuité, son morcellement, ses « miettes »¹ - apparaît comme une structure explosée et explosive, une véritable contre-structure, un scandale, voire un opprobre, jetée à la sacro-sainte tradition littéraire. Cette anti-œuvre - disjonctive, a-rhétorique, syncopée - composée de brisures², tend à dynamiter la représentation, ce qui implique une nouvelle forme de captation du réel basée sur la dislocation et la fragmentation, les gestes les plus emblématiques de la modernité. D'ailleurs, la linéarité a été remise en question par l'écriture fragmentaire non seulement comme symbole de l'Unité et de la complétude, mais aussi du bonheur. Il suffit de rappeler en ce lieu la formule du bonheur de Nietzsche qui se réfère à ce schème mental de la linéarité : *un oui, un non, une ligne droite, un but* (Nietzsche, 1993 : 1041).

Les lieux stratégiques du texte

Vouloir réfléchir sur les seuils textuels, c'est se poser la question sur la logique des articulations internes du texte, sur les balises qui jalonnent et circonscrivent sa construction. Dans les définitions encyclopédiques, l'incipit et l'excipit sont définis suivant la logique locationniste comme « lieux » : *ces deux lieux stratégiques qui entretiennent un rapport étroit et ne peuvent être étudiés indépendamment* (Biasi, 1990 : 26). Il résulte de ce qui précède que la structure du récit traditionnel est conçue comme un espace très hiérarchisé, dans lequel il y a des lieux stratégiques à haute concentration d'énergie narrative et d'autres dont le potentiel énergétique est moindre. Dans cette perspective, la structure du récit traditionnel s'écoule entre deux lieux textuels très énergivores : le Commencement et la Fin, c'est-à-dire entre la potentialité et son actualisation, qui sont données comme parties solidaires et indissociables. La fin réalise le contenu programmé par le début et, c'est là, au début, que la grande machine textuelle du Grand Livre traditionnel se met en branle.

Cependant, notre réflexion porte sur le texte dont la structure est fragmentaire. Nous proposons d'étudier une tout autre matrice scripturale dépourvue de finalité et de *télos*. Cette autre structure, qui régit une sorte d'anti-Livre, exhibe d'une manière ostentatoire ses fragments, considérés par certains comme absurdes et schizophrènes, mais qui composent son anti-structure morcelée.

Vouloir retrouver les lieux stratégiques qui concentrent l'énergie textuelle dans ce type de texte a tout d'une démarche paradoxale, car justement cette écriture va à l'encontre de la conception de l'œuvre dont le commencement tient en germe tous les enjeux de la fin. Le fragmentaire s'insurge contre la conception scripturale selon laquelle l'œuvre est essentiellement la médiation fonctionnelle : une sorte de parcours entre le début qui indique la direction et sa fin qui comporte sa réalisation ; ce dont témoigne Descartes quand il explique, dans l'extrait précité, qu'il ne faut pas s'arrêter en cours de route, parce qu'être à la fin de quelque part est mieux que de rester au milieu. Ainsi, le régime fragmentaire incarne un dispositif non narratif dont le *modus operandi* conteste cette ligne droite cartésienne et la conception du texte-algorithmique, à sens unique.

*Pourquoi faut-il qu'il y ait un commencement pour que j'aboutisse à une fin, s'interroge l'écrivain algérien Yacine Kateb, et il continue [...] Puisque je m'aperçois que ma pensée tourne sur elle-même, laissons-là tourner*³ (Salha, 1984 : 194). C'est justement ce genre de question que se pose le fragmentaire qui revendique pour son texte une autre finalité, pas forcément celle qui s'appelle la fin : [...] *ce vers quoi tend un texte ne sera pas forcément sa fin, et celle-ci peut produire un excès aussi bien qu'un défaut de sens. Une œuvre peut finir trop ou trop peu* (Duchet, 1996 : 8). Par ailleurs, nous l'avons prémédité, ce télescopage entre la pensée de Descartes et de Kateb Yacine pour démontrer la permanence de deux grands paradigmes qui fondent l'imaginaire occidental : la linéarité et la circularité, deux véritables schèmes conceptuels qui, tout en s'opposant, structurent le champ de notre imaginaire.

Ce qui nous semble intéressant dans le cas de la réflexion sur les seuils démarcatifs dans le texte fragmentaire, c'est la possibilité de s'affronter au caractère paradoxal d'une telle démarche. Nous avons déjà expliqué que l'écriture fragmentaire va à l'encontre de la conception de l'œuvre comprise comme unité figée et close, munie d'un commencement qui *plus qu'un embrayeur, [...] est une matrice formelle dont la dynamique informera l'ouvrage entier* (Demougin, 1985 : 757), qui conteste avec virulence la conception de l'œuvre qui nous *introduit dans un univers où le hasard est exclu et qui tire sa signification de la cohérence et des correspondances qui s'établissent entre les signes d'un langage spécifique* (Beaumarchais, 1984 : 1087).

C'est justement ce caractère prescriptif, préprogrammé, algorithmique de l'œuvre, ce fatalisme téléologique qui rebute le texte fragmentaire qui se veut un espace de liberté, un dispositif ouvert, un diagramme des possibles. Dans la perspective du régime fragmentaire tout lieu textuel fixe, comme en l'occurrence le début et la fin, fait stagner le sens. Par conséquent, ce qui nous semble particulièrement intéressant, c'est d'étudier le déplacement du point de gravité d'une clôture conclusive de l'écrit vers le devenir de l'écriture, de la structure qui retient et pétrifie le sens, vers l'instabilité

du processus. Mais, comment peut-on appréhender le fonctionnement des frontières textuelles dans un texte fondé sur la désintégration, la rupture et la dislocation ?

Annie Ernaux et fragmentation

Étant donné que les textes fragmentaires sont très diversifiés, d'emblée s'impose une explication pour savoir de quelle fragmentation on parle. Or, ce ne seront pas des textes lacunaires qui sont parvenus sous cette forme à cause de la destruction ou dispersion du corpus. Ce ne seront pas non plus les formes brèves telles que sentence, maxime, apophtegme, etc. Dans l'écriture fragmentaire qui nous intéresse, le fragment est le résultat d'une *construction-destruction volontaire* (Hamon, 2004 : 75) étant revendiqué comme un acte artistique à part entière. Pour appréhender la fragmentarité comme un acte scriptural à part entière, il est indispensable de se rendre à l'évidence que la fragmentation ne veut absolument pas dire l'absence de structure, mais une sorte de *contre-structure* régie par ses propres lois. Par ailleurs, nous préférons l'appeler la « contre-structure » pour éviter les implications à valeur péjorative que l'« anti-structure » pourrait faire naître.

Pour bâtir notre examen des seuils textuels au sein de l'écriture fragmentaire, nous puiserons des exemples dans deux textes d'Annie Ernaux⁴ - *Journal du dehors* (1993) et *La vie extérieure 1993-99* (2000) - dont la forme fragmentaire n'a rien d'un geste arbitraire, ni d'une fioriture stylistique, mais relève d'un acte artistique à part entière qui consiste à *atteindre la réalité de son époque au travers d'une collection d'instantanés de la vie quotidienne collective* (JD : 8-9). Son œuvre abonde d'ailleurs en des réflexions métatextuelles qui témoignent de tout le sérieux qu'elle porte à la problématique de la forme :

Je m'aperçois qu'il y a deux démarches possibles face aux faits réels. Ou bien les relater avec précision, dans leur brutalité, leur caractère instantané, hors de tout récit, ou les mettre de côté pour les faire (éventuellement) « servir », entrer dans un ensemble (roman par exemple) (JD : 85).

Dans les textes qui nous servent d'exemple, elle renonce au récit, et choisit la première démarche, choisissant *une écriture « enregistreuse » des faits seuls* (Douzou, 2004 : 87), celle de relater des faits bruts : *Aucun récit. Aucune description. Rien que l'ethnotexte* (JD : 85). Pour mettre en place son projet de la notation de la qualité brute de l'existence, elle n'a que sectionner le continu de l'observation et de produire des *fragments* (JD : 85), car c'est

le fragment qui rend le mieux la rencontre fugitive d'inconnus, leurs comportements, les rapports sociaux, l'époque où l'on est, au fil des jours. Des éclats de réels d'un présent insaisissable dans sa totalité (Million-Lajoinie, 2004 : 264).

Ces deux *ethnotextes* d'Annie Ernaux, qu'on désigne parfois comme des *journaux extérieurs* (Nguyen, 2009 : 181), sont basés sur la suite de fragments juxtaposés, structurellement autonomes, qui forment une sorte de kaléidoscope des brisures du quotidien. Ernaux adopte la posture d'observatrice face au *passage désespérément rapide des choses de la vie moderne* (VE : 91), essayant d'en extraire des éclats et bribes d'existences morcelées des gens anonymes. Or, comme un véritable *homo collector*, elle glane lieux, rencontres, gestes sans importance, regards furtifs, tout *ce qui semble anodin et dépourvu de signification parce que trop familier ou ordinaire* (JD : 9). Elle évoque par exemple « une femme avec un foulard sur la tête qui regarde par la fenêtre » (JD : 17) ou bien elle rapporte une altercation verbale entre une caissière et une cliente (JD : 24), note un graffiti urbain (JD : 31), cite des extraits de journaux d'annonces (JD : 30) ou des bribes de conversation de chez le boucher (JD : 41). Ensuite, elle transforme cette masse de faits bruts, tout l'embrouillamini des aléas existentiels, tout cet assemblage de l'hétéroclite du monde moderne, en la matière discontinue et non linéaire de ses textes. La fragmentarité s'impose à elle presque comme une évidence, car, submergée par le flux profus et chaotique de l'existence, pour l'exprimer, elle doit abandonner le continu lisse et coulant du texte traditionnel pour procéder à *l'interruption de l'incessant*⁵.

Nous avons constaté que le fragment constitue le socle structurel de ses textes. Dans la perspective problématique qui est la nôtre, il faut se poser la question sur l'existence de distinctions structurelles et fonctionnelles entre les morceaux. Dans le récit traditionnel, on peut observer une hiérarchie qui s'établit entre les lieux textuels. Existe-t-il, dans le fragmentaire, une hiérarchie entre les morceaux ? Est-ce que parmi les morceaux qui composent les textes d'Ernaux, il y a des morceaux appelés à jouer des rôles spécifiques dans la régie interne du texte, par exemple des morceaux-incipit et des morceaux-excipit ? À la question ainsi posée, nous pouvons d'emblée répondre par la négative, car de même qu'*il n'y a pas de hiérarchie dans les expériences que nous avons du monde* (JD : 9), il n'y a pas de hiérarchie entre les fragments : cette prise de position d'ordre cognitif (la forme du réel) débouche sur un parti pris artistique (la forme du texte).

Fragmentation et temporalité

Puisque tous les morceaux sont égaux dans ce système ouvert qui a conclu la rupture avec la discursivité argumentative, cela signifie que l'ordre de leur succession perd de sa pertinence. Puisque tous les fragments sont égaux structurellement, il n'y a pas de fragments en fonction d'incipit ce qui fait que ces textes donnent l'impression de surgir *ex nihilo*. Bafouant de la sorte le rituel de commencement, Ernaux remet

en question l'idée du début compris comme le moment crucial d'un acte créateur, un moment stratégique, *symbolico-prémonitoire* (Beaumarchais, 1984 : 1087), dont le noyau originel contient le devenir de la forme. Ainsi ses textes semblent n'être dotés d'aucune stratégie évolutive, progressive, le roi *télos* est mort. Par contre, ce qui les caractérise, c'est non pas le développement, mais l'agrippement, car les textes ne progressent pas par une succession logique, mais ils semblent avancer par greffes, par touffes textuelles. Ils ressemblent à un présentoir, à un *expositorium* qui rappelle les musées lapidaires qui exhibent les fragments d'architecture, provenant des monuments anciens. Cette non-progression se voit remplacée par la répétition d'une forme minimale qui résulte de la relation spécifique du fragmentaire à la temporalité. Or, le fragment ne raconte pas, parce qu'il n'est pas régi par une temporalité propre au récit, ce qui veut dire qu'il annule les catégories temporelles d'antérieur et de postérieur, de continuité et d'achèvement. Le fragment constitue en quelque sorte la clôture du temps sur lui-même. L'enchaînement des morceaux n'achemine aucune téléologie, ne produit pas d'Histoire, ce qui entraîne l'annulation de la durée linéaire, cumulative et historique. Cela dit le fragment ernausien ne produit pas du filé et du continu, mais au contraire, constitue un flash, un arrêt sur image, relevant d'une contemporanéité. Le fragment saisit donc un moment ponctuel de l'existence, ce qui neutralise par conséquent la durée et fait régner une temporalité paradoxale du présent continu. Par un alignement des fragments non-prospectifs, qui ne développent rien, le passé ou le futur deviennent des catégories temporelles qui perdent leur pertinence. On peut risquer une hypothèse que, d'une certaine façon, l'écriture fragmentaire abolit le temps, car dans cette configuration logique de neutralisation d'un avant et d'un après, il perd son importance. Or, le temps démuné de la chronologie se voit suppléé par une nouvelle modalité d'être : une suspension, c'est-à-dire une co-existence fragmentaire qui nous éjecte en dehors de toute temporalité, dans un nouvel espace qui émerge de la mort du temps et qui s'appelle l'*ex-stase* (étym. fait de se déplacer, d'être hors de soi).

Qui plus est, la logique de l'agencement des morceaux consécutifs dans deux textes précités d'Ernaux, malgré la datation, semble complètement aléatoire, ce qui l'oppose à la logique linéaire propre à l'*univers [narratif] où le hasard est exclu* (Beaumarchais, 1984 : 1087). Il en résulte que la fonctionnalité textuelle des fragments reste la même indifféremment de la place qu'ils occupent dans la chaîne des séquences. Fonctionnellement parlant, le premier et le dernier fragment sont exactement de la même nature, étant parfaitement permutables. On peut commencer la lecture des ethnotextes ernausiens par le dernier fragment du livre sans que cela infléchisse d'une manière considérable notre lecture de ce texte. *Le Journal du dehors* commence par un fragment-flash qui évoque une vieille femme qui *est passée sur une civière tenue par deux pompiers* (JD : 11) et se termine sur celui qui décrit *un jeune homme aux jambes*

fortes, grand, la bouche épaisse, [...] assis dans le R.E.R. sur un siège en bordure de l'allée centrale (JD : 106). Ces deux fragments auraient pu être lus à l'inverse sans que cela change radicalement le sens global du texte. Cette interchangeabilité entre les vecteurs, propre au texte fragmentaire, nous fait penser au terme grec d'*anabasis* (de bas en haut, vers le haut) qui semble exprimer la synthèse de chaque parcours, parce qu'il signifie à la fois le commencement d'un trajet et le retour au point de départ. Le schéma conceptuel, qui sous-tend ce mouvement, casse la linéarité et relève d'un tournoiement dont parle suggestivement Yacine Kateb. C'est aussi dans le schème mental de la circularité que réside la logique profonde du texte fragmentaire :

En fait, le fragment trahit plus de circularité, d'autonomie et d'unité que le discours suivi qui marque vainement ses ruptures à force de roueries, de transitions sinueuses, de maladroites cimentations, et expose sans cesse ses coutures, ses ourlets, ses rentritures (Quignard, 2005 : 49).

Architecture fragmentaire : clausules, centre, espaces blancs

Au niveau macrostructural, les œuvres ernausiennes ne possèdent donc pas d'*extrêmes*, de clausules externes (Hamon, 1975 : 509) comprises comme lieux stratégiques de distribution du sens. Cependant, au niveau microstructural, ce qui n'est paradoxal qu'en apparence, étant donné l'ambivalence intrinsèque de toute forme fragmentaire, on peut parler d'une abondance de clausules internes, car il y en a autant que de fragments qui le composent. Chaque morceau, doté d'une autonomie structurale, est une forme close, *ivre d'autarcie absolue* (Quignard, 2005 : 48-49), qui a son début et a sa propre fin, et possède son contre-incipit et son contre-incipit. Même si le texte fragmentaire, au niveau macrostructural, n'a pas de centre, chaque fragment, doté de ses propres clausules, étale son propre centre. Cette contradiction entre absence et présence du centre n'est qu'apparente, car le texte fragmentaire est à la fois *ex-centrique*, au sens étymologique du terme (lat. médiéval : *excentricus* : « qui n'a pas de [est hors du] centre ») et *polycentriste*, à centres multiples et changeants : d'où l'impression d'une structure alvéolaire ou kaléidoscopique que le fragmentaire fait naître.

Puisqu'il fait exploser les concepts d'ouverture et de clôture, donc deux piliers du récit traditionnel, le fragmentaire procède ainsi à la reconfiguration, à la redéfinition du champ d'influences textuelles. Ce qui paraît fondamental à nos yeux, c'est le fait que le fragmentaire rejette cette logique de la production du sens que nous qualifions de *locationniste*. Cela veut dire que l'émergence du sens n'est plus liée à un lieu textuel fixe (début et fin), n'est assigné à aucune zone stratégique au sens traditionnel du terme. Car la scripturalité de l'écriture fragmentaire d'Ernaux réside dans l'art

de *faire du vide*, c'est-à-dire dans l'art de *disloquer*. Étymologiquement parlant, la « dislocation » veut dire « enlever du lieu ». Tout adepte de l'écriture discontinue, Ernaux y comprise, hystérise l'espace graphémique de la page, génère et pétrit le vide qui sépare les fragments. Car fragmenter, en premier lieu, c'est savoir inscrire du vide dans le magma incessant et continu où s'effectue le brassage des mots, des choses, des sensations. Tandis que le verbe « continuer » désigne un processus se déroulant dans le temps qui consiste à faire succéder sans interrompre, le verbe « discontinuer », loin de jouer seulement le rôle de son antonyme, révèle, grâce à une acception dérobée, un sens inattendu. Or, ce qu'une analyse étymologique a fait avérer, c'est que ce verbe a eu le sens médical et concret d'« inciser » (Ly, 2007 : XIII), ce qui veut dire d'introduire la coupure, délier la forme compacte de l'écrit, disjoindre ses bords, balafrer son continu. Cette acception médicale du verbe « discontinuer » permet d'envisager le blanc textuel comme une blessure qui jaillit violemment dans le tissu du texte. C'est justement cette vision de la fragmentation-blessure qui inspire au Livre Traditionnel, obsédé par sa volonté volubile de tisser (son texte), *la plus profonde horreur du vide* (Barthes, 1964 : 183).

Tout ce qui précède nous conforte dans l'idée que le plexus structurel de la fragmentation réside dans la disjonction, car c'est elle qui, paradoxalement, crée le rapport. Ernaux joue avec la dimension des espaces blancs interfragmentaires qui sont inégaux, ce qui introduit une sorte de contrepoint visuel qui rythme le livre pris dans sa dimension matérielle. La disposition des fragments dans l'espace textuel fait penser à une sorte d'*architecture* fonctionnelle qui régit et commande les réseaux d'élaboration du sens. Dans les textes d'Ernaux, l'alternance des fragments de texte et des espaces blancs confère à ses textes une dimension supplémentaire : mi-textuelle mi-iconique. D'ailleurs, ne pourrait-on pas voir dans ces solitudes interfragmentaires le symptôme d'une inquiétude, voire d'une angoisse qui hante l'homme moderne, cet être « en miettes » ?

Il y a donc lieu de postuler que pour comprendre l'essence du fragmentaire, il faut adopter une autre logique. Au lieu de parler de deux fragments qui sont disjoints, séparés par le vide, il faut plutôt parler de deux fragments *reliés* par l'espace blanc, car c'est là, dans l'espace blanc vide que puise sa source l'idée du fragmentaire. Tout comme Vélazquez qui ne peignait pas, à la fin de sa vie, les choses, mais l'espace *entre* les choses (Faure 1964 : 167), l'écriture fragmentaire trouve son assise scripturale dans ce qui est *entre* les fragments. Une telle logique amène un grand changement, comparable au *paradigme shift* dans le domaine esthétique. Dans l'œuvre fragmentaire ce *vide* séparateur est toujours *plein*, car il ne s'agit pas d'une vulgaire séparation de deux segments de texte. Le blanc s'avère une zone de bifurcation où se décide la continuité ou un changement dans l'ordre de la lecture, puisqu'il n'y a pas d'enchaînement logique

entre les fragments. L'espace blanc est tout juste comme la dièse (la *diesis*) dans la musique, c'est-à-dire le passage entre deux intervalles, car tout se joue justement *entre* les morceaux, dans ces pauses silencieuses de l'écriture. Cette valorisation du vide interfragmentaire résulte du fait que l'espace blanc, généré par la succession des fragments, ne signifie pas l'absence ou le manque, mais juste le liant qui les soude : *Quelque ordre qu'ils configurent, les fragments sur-le-champ non seulement forment système, mais ils délivrent un sens* (Quignard, 2005 : 64). Car, aussi paradoxal que cela puisse paraître, ce vide interfragmentaire est plein et fonctionnel, constituant un instrument à part entière de la « poéticité » du texte fragmentaire d'Annie Ernaux.

Le lecteur face à l'écriture fragmentaire

Nous avons déjà constaté que le récit se présente comme une tension entre la potentialité du début et son actualisation qui se présente sous forme de la fin. Cependant, l'œuvre fragmentaire d'Ernaux se manifeste comme un ensemble qu'on doit appréhender avant tout comme un réseau de possibilités, de virtualités. Mais puisque, pour devenir opérant, le *virtuel exige le geste* (Châtelet, 1993 : 15), cela présuppose que le véritable potentiel de cette écriture se révèle quand elle est actualisée par l'activité du lecteur.

Pourtant, l'écriture fragmentaire exige un lecteur de type nouveau, celui qui est capable de se retrouver dans la logique tordue de la dislocation, celui qui parvient à se nidifier parmi les rugosités de la logique parataxique du fragment et celui qui est prêt à s'ouvrir au jeu des possibles qu'il offre. Ce lecteur doit se rendre à l'évidence que le sens du fragmentaire ne dépend pas d'un arc de tensions entre le début et la fin. Il doit avoir la passion des aléas et le goût du risque pour accepter le sens comme surprise, résultant du choc de nouvelles connexions qu'il établit en lisant ; en résultat, il doit concevoir le sens comme Événement, dans l'acceptation d'*advenir*, c'est-à-dire de « ce qui arrive », qui surgit et illumine par son caractère brusque et inattendu.

Nous pouvons adopter aux ethnotextes ernausiens au moins deux dispositifs de lecture en lien avec les seuils démarcatifs du texte : une lecture traditionnelle - linéaire - qui suit la succession de fragments dans l'ordre de déroulement matériel du texte, du premier fragment jusqu'au dernier. Mais l'égalité fonctionnelle des fragments, nous permet aussi d'adopter une lecture propre au texte fragmentaire, celle tabulaire et rhizomatique. Elle peut commencer à n'importe quel endroit et peut suivre le tracé lacunaire devenant intermittente et indisciplinée, car elle peut aller en avant pour revenir soudainement en arrière, sans aucun tort causé au sens. Il s'avère que si nous nous aventurons dans la multitude des possibles du texte fragmentaire, par nos propres choix de trajectoires textuelles, nous instaurons nos propres incipit et l'excipit

et nous devenons, par conséquent, les maîtres cadastreurs de notre (propre) texte. Abandonnant la rectitude logique et discursive du texte traditionnel, nous inventons une nouvelle *praxis* de la lecture, à savoir une *lecture-suture* qui ne vise pas une fin, mais qui nous permet de permuter à volonté les morceaux et de mixer les bribes du quotidien qu'ils contiennent.

Pourtant, la texture discontinue du texte, dépourvue de seuils démarcatifs distincts, a aussi son côté frustrant, car avec chaque nouveau fragment, le lecteur se retrouve inlassablement sur le seuil, reprenant la lecture de nouveau. C'est sur le seuil, c'est-à-dire dans cette zone liminaire définissable comme *status deviationis*, que le texte s'ouvre soudain en une multiplicité de directions, révélant les méandres de son rhizome structurel condamnant son lecteur à l'infini de lectures possibles. Cependant, connaissant le schéma du récit traditionnel qui, comme une invisible ligne droite, mène tout droit vers la fin, le lecteur cherche, même inconsciemment, un fragment qui s'avérerait fondateur pour l'ensemble. Mais, il cherche en vain, car la lecture du texte fragmentaire est errance où chaque nouveau fragment s'agglutine au précédent faisant dilater la structure constellationnelle et disruptive de l'ensemble. Mais puisque *notre imaginaire est évolutionniste, finaliste* (Baudrillard, 2001 : 37), le lecteur continue sa pérégrination, pris dans le vertige d'incessants commencements et fins, tandis que les fragments se suivent, inlassablement. La ligne qui pourrait refléter ce parcours labyrinthique est à l'opposée de la ligne droite. Il s'agirait plutôt de l'arabesque, c'est-à-dire d'une ligne qui *se pompadourise*⁶ (Ponge, 1961 : 62) et dont le tracé fantaisiste reste imprévisible dans ses circonvolutions discursives, ramifications, plis, involutions retorses ou enroulements interminables car l'arabesque n'a ni commencement ni fin. À ce couple structurel du début et de la fin du récit traditionnel succède donc un *contre-incipit* et un *contre-excipit* qui ouvrent et terminent chaque fragment. *La Vie extérieurement* se termine sur un fragment qui commente un panneau publicitaire :

Sur un mur de la gare de Cergy, on voit les jambes à demi repliées d'un homme [...] entre lesquelles se pressent celles d'une femme habillée d'une robe à petits carreaux [...]. Sur la robe, à l'endroit supposé du sexe, quelqu'un a lancé de la peinture rouge qui forme une éclaboussure de sang (VE : 147).

Après l'avoir lu nous demeurons interloqués, comme abandonnés devant *le pur éclat du fragment* (Mallarmé, 1945 : 1576), parce que, après ce fragment, il n'y a plus rien : aucun commentaire qui se voudrait explicatif ou conclusif. Juste de l'espace blanc très abrupt, qui s'ouvre comme une béance, une sorte d'*abyssus* scriptural qui nous fait face annonçant de cette manière la fin du texte, faute d'un excipit. Etant donné l'équivalence fonctionnelle des fragments, la fin nous ramène invariablement vers le début, vers le supposé incipit du texte, occupé par l'image d'une vieille femme malade, portée sur une civière et observée par une petite fille qui *a dit à une autre*, « *il y avait*

du sang sur son drap ». Mais il n'y avait pas de drap sur la femme (JD : 11), les deux étant parfaitement identiques dans leur fonctionnement textuel. De cette manière, abandonnant la causalité linéaire, le fragmentaire prouve que, tout comme la pensée, l'œuvre doit tourner, protéiforme et infinie, interminable et incommençable, comme une arabesque qui n'a pas non plus commencement ni fin.

Avant de clore, nous tenons à citer une phrase de *L'Antéchrist* de Nietzsche : *Je ne sais ni entrer, ni sortir ; je suis tout ce qui ne sait ni entrer ni sortir - soupire l'homme moderne* (Nietzsche, 1993 : 1041). À notre sens, cette phrase constitue un commentaire intéressant de l'esthétique fragmentaire. « Entrer et Sortir » - c'est non seulement un symbole de deux actes existentiels qui engagent l'être entier et qui peuvent bouleverser le cours de la vie, mais aussi une éloquente métaphore de deux gestes fondamentaux de l'expression artistique. Cependant, il ne faut pas perdre de vue le fait que la fragmentation ne se laisse pas forcément réduire à un style artistique, mais c'est aussi une attitude, car elle implique un nouveau mode de captation et d'appréhension de la vie. Pratiquer l'écriture fragmentaire, qui consiste à ne pas commencer ni terminer, *témoigne de l'impérissable désir de représenter la Vie qui n'a ni commencement ni fin* (Lorrain, 1984 : 276).

In fine, il se peut que derrière la violence de l'acte de fragmenter⁷, qui annule tout commencement et fin, derrière un désir illusoire de trouver du réconfort dans cette nouvelle utopie textuelle, prenant la forme d'un *tout fait de fragments frissonnants* (Woolf, 1982 : 6), se cache une extrême fragilité de l'homme postmoderne - et son drame - tout simple et si poignant, qui est le refus de la mort et de la finitude.

Bibliographie

- Bachelard, G. 2001. *La dialectique de la durée*. Paris : PUF.
- Baudrillard, J. 2001. *D'un fragment à l'autre. Entretien avec François L'Yvonnet*. Paris : Albin Michel.
- Bauman, Z. 2003. *La vie en miettes. Expérience postmoderne et moralité*. Paris : Le Rouergue/ Chambon.
- Barthes, R. 1964. *Essais critiques*. coll. Essais. Paris : Seuil.
- Bataille, G. 2004. *Œuvres complètes*, III. Paris : Gallimard.
- Beaumarchais, J.-P., Couty, D., Rey, A. 1984. *Dictionnaire des littératures de langue française*, (« Incipit »), vol. 2, Paris : Bordas.
- Biasi, P.-M. 1990. Les points stratégiques du texte. In : *Le Grand Atlas des littératures*. Paris : Encyclopaedia universalis.
- Caquelin, A. 1986. *Petit traité du fragment. Usages de l'œuvre d'art*. Paris : Aubier-Montaigne.
- Châtelet, G. 1993. *Les enjeux du mobile. Mathématique, physique, philosophie*. Paris : Seuil.
- Demougouin, J. (dir.). 1985. *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures* (Incipit), vol. 1. Paris : Larousse.
- Descartes, R. [1637] 1934. *Discours de la méthode*, annoté par Maurice Dorolle, Paris : Librairie Larousse.

- Douzou, C. 2004. Entre vécu instantané et représentation de soi. In : *Annie Ernaux, une oeuvre de l'entre-deux*. Arras : Artois Presses Université.
- Duchet, C. 1996. Fins, finition, finalité, infinitude. In : *Genèses des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.
- Ernaux, A. 1993. *Journal du dehors*. Paris : Folio Gallimard.
- Ernaux, A. 2000. *La vie extérieure*. Paris : Folio Gallimard.
- Faure, É. [1920] 1964. *Histoire de l'art*, tome I (*L'art moderne*). Paris : Le Livre de poche.
- Hamon, Ph. 1975. « Clausules ». *Poétique*, n° 24, pp. 495-526.
- Hamon, Ph. 2004. D'une gêne technique à l'égard du fragment. In : *Théorie et pratique du fragment*. Genève : Slatkine érudition.
- Lorrain, C. 1984. *L'Inachevé. Peinture, sculpture, littérature*. Paris : Grasset.
- Mallarmé, S. 1945. *Œuvres complètes*. coll. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.
- Million-Lajoinie, M.-M. 2004. Au sujet des journaux extérieurs. In : *Annie Ernaux, une oeuvre de l'entre-deux*, Arras : Artois Presses Université.
- Nietzsche, F. [1895] 1993. L'Antéchrist. Essai d'une critique du christianisme. In : *Œuvres II*. Paris : Laffont.
- Nguyen, T.-H. 2009. Annie Ernaux, entre histoire et mémoire. In : *Annie Ernaux. Perspectives critiques*. New York/Ottawa/Toronto : Legas.
- Ly, N. 2007. Figures du discontinu (Avant-propos). In : *Littéralité 5*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.
- Ponge, F. 1961. *Méthodes*. Paris : Gallimard.
- Quignard, P. 2005. *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de la Bruyère*. Paris : Galilée.
- Salha, H. 1984. La parole inachevée. In : *Le Point final*, Clermond-Ferrand : A. Montandon.
- Woolf, V. [1915] 1982. *La traversée des apparences*. Paris : Flammarion/Biblio.

Notes

1. Nous faisons allusion à l'ouvrage de Z. Bauman qui analyse les aléas existentiels de l'homme des temps postmodernes.
2. À ce propos, nous signalons le côté paradoxal de *modus operandi* de l'œuvre fragmentaire qui se traduit à travers la volonté de « produire » une œuvre comprise comme un tout et la fragmentation qui, par sa nature, tend à disjoindre l'unité amorcée. P. Quignard en parle avec beaucoup de justesse : [...] *elle résulte d'une volonté de tisser, de tistre, de coudre désespérément tout le fragmentaire [...]* (Quignard, 2005 : 36).
3. Les paroles de Kateb Yacine ont été extraites d'une conférence aux étudiants d'Alger, en avril 1967, citée par Habib Salha.
4. Désormais les références à ces ouvrages seront indiquées par les sigles : *Journal du dehors* (JD), *La vie extérieure* (VE), suivies de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
5. Nous empruntons cette expression à *Sur un désastre obscure*, texte prononcé lors du colloque « Blanchot essentiel » dans le cadre des Revues parlées du Centre Pompidou, avril 2002, www.blanchot.info/blanchot/index.
6. Nous conférons au néologisme de F. Ponge le sens des compositions dissymétriques, où dominant des formes contournées, sinueuses, assouplies - volutes, enroulements, encorbeillements, ce qui se laisse résumer par l'absence totale d'angle droit au profit des courbes.
7. Notons que *frango*, *frangere* veut dire, étymologiquement, « briser, écraser, broyer ».

Synergies Pologne n°11 / 2014



Annexes



Profil des auteurs

Renata Bizek-Tatara. Maître de conférences à l'Institut de Philologie Romane à l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin. Elle enseigne la littérature belge francophone ainsi que la littérature française des XVII^e et XVIII^e siècles. Elle consacre ses recherches aux lettres belges et, en particulier, au fantastique. Elle achève la rédaction d'une thèse d'habilitation sur le fantastique de Jean Muno.

Sophie Chéron. Titulaire d'une maîtrise en langues et littératures françaises et romanes obtenue à l'U.C.L. (Belgique) en 2009, elle travaille actuellement comme lectrice à l'U.A.M. (Poznań). Elle dispense des cours de langue française et un séminaire de littérature francophone de Belgique. Elle s'intéresse à la paralittérature, au théâtre et la littérature francophone contemporaine.

Marie Dehout. Diplômée de Philologie Romane à l'Université Libre de Bruxelles (2007), elle a été lectrice belge francophone (via la Fédération Wallonie-Bruxelles) à l'Université Jagellonne de Cracovie, Pologne. Dans ce cadre, elle a assuré des cours de français et de littérature belge francophone, et a participé à des journées d'étude et à des colloques où elle s'est interrogée sur différents aspects de cette littérature, à propos de la grande génération léopoldienne ou dans les périodes plus contemporaines.

Remigiusz Forycki. Doyen de la Faculté des Lettres Modernes à l'Université de Varsovie, historien de la littérature, comparatiste, spécialiste des relations intellectuelles du monde slave et de l'Occident, est l'auteur de « Stendhal. Génie du soupçon » (1987) et d'une soixantaine d'articles sur les relations franco-polono-russes. Il vient de publier un livre sur l'empire des tzars « Voyage en Russie 1761-1839 » (2013).

Czesław Grzesiak. Professeur de l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin et directeur du Département de littératures romanes, enseigne la langue, la civilisation et la littérature françaises. Il s'intéresse surtout à la littérature du XX^e siècle et, plus particulièrement, au Nouveau Roman. Il a publié, entre autres, une monographie, intitulée *Les personnages-écrivains aux prises avec l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Robert Pinget* (Editions de l'UMCS, Lublin 2001).

Maria Gubińska. Maître de conférences à l'Institut de Philologie Romane à l'Université Pédagogique de Cracovie. Elle enseigne la littérature française du XIX^e siècle. Ses

recherches portent sur le roman colonial français, l'exotisme, la littérature maghrébine de langue française.

Aleksandra Komandera. Maître de conférences à l'Université de Silésie (Katowice, Pologne). En 2008, elle a soutenu sa thèse de doctorat en système de « co-tutelle » (Université de Silésie et Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis) consacrée au conte insolite français du XX^e siècle (les questions abordées : le surnaturel, le fantastique, le merveilleux, les codes littéraires, le jeu littéraire, la lecture). Ses recherches portent sur les genres narratifs, le jeu littéraire, les correspondances entre le texte et l'image, dans la littérature française et francophone de Belgique.

Wiesław Kroker est maître de conférences à l'Université de Varsovie où il enseigne l'histoire de la littérature française des XX^e et XXI^e siècles et la théorie de la littérature. Ses travaux portent, entre autres, sur Patrick Modiano, François Emmanuel, Jean Echenoz, Pierre Senges, Guillaume Apollinaire et Georges Poulet. Il est aussi traducteur en polonais de nombreux textes critiques et littéraires (Pierre Bourdieu, François Emmanuel).

Teresa Kwaśna. docteur ès lettres, enseignant de littérature et de langue française, chercheur en didactique littéraire ; chargée de cours à l' Université Pédagogique de Cracovie ; son doctorat (1997) portait sur les méthodes créatives de l'enseignement littéraire en France ; elle a prit part à plusieurs colloques en Pologne et à l'étranger consacrés aux problèmes de la didactique du FLE ainsi que de littérature comme celui de Cérisy-la-Salle en 2011 (« Ateliers d'écriture littéraires », Hermann Editeurs, 2013, Paris).

Jerzy Lis. Professeur de littérature française et comparée à l'Université Adam Mickiewicz à Poznań, Jerzy Lis poursuit des recherches sur les fictions contemporaines et sur les écritures du moi. Il est l'auteur des études consacrées au journal personnel (*Le journal d'écrivain en France dans la première moitié du XX^e siècle*, éd. Wyd. Naukowe UAM, Poznań 1996) et à l'écriture autofictionnelle (*Obrzeża autobiografii. O współczesnym piarstwie autofikcyjnym we Francji*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2006)

Julia Łukasiak. Doctorante à l'Université de Varsovie, étudiante à l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie. Elle a soutenu son mémoire de maîtrise sur les liens entre l'écriture de Dominique Rolin et la peinture de Pieter Breughel l'Ancien. Elle poursuit des recherches sur les inspirations breugheliennes dans la littérature belge du XIX^e et du XX^e problème de l'identité et de la mémoire.

Judyta Niedokos. Maître de conférence à l'Institut de Philologie Romane (Chaire des Littératures Romanes) de l'Université Catholique de Lublin Jean-Paul II, Pologne. Centres d'intérêt : théâtre français et belge du XX^e siècle, symbolisme, picturalité du

texte littéraire, iconotexte, rapport littérature/peinture.

Joanna Pychowska. Dr hab. prof. de l'Université pédagogique de Cracovie, Institut de Lettres et de Langues Modernes, de 2008 à 2013 responsable de la Chaire des littératures occidentales.

Elle a consacré ses recherches aux lettres belges et a publié de nombreux articles sur la littérature belge francophone. En 2007, elle a fait paraître *L'existence humaine dans le miroir littéraire belge*, une étude sur le roman et le théâtre belges francophones.

Marc Quaghebeur est écrivain et critique. Docteur en philosophie et lettres, directeur des Archives & Musée de la Littérature à Bruxelles et président de l'Association européenne des études francophones (AEEF), il dirige de nombreuses publications en rapport avec les lettres belges de langue française et les littératures francophones.

Ryszard Siwek. Professeur à l'Université Pédagogique de Cracovie où il dirige l'Institut de Lettres et de Langues modernes. Ses recherches et publications portent sur la littérature belge de langue française, mais aussi sur la réception de cette littérature en Pologne. Sa thèse de doctorat a été consacrée à l'œuvre de Guy Vaes, sa thèse d'habilitation portait sur l'école belge de l'étrange. Il est auteur de plusieurs études sur des auteurs belges des XIX, XX et XXI siècle.

Alicja Ślusarska (née en 1986), doctorante à la Faculté des Lettres de l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin. Elle s'intéresse au renouvellement et à la transformation des mythes antiques dans les littératures française et francophone contemporaines. Elle a publié quelques articles relatifs à cette thématique. Actuellement, elle prépare sa thèse de doctorat sur les constellations mythiques dans l'œuvre d'Henry Bauchau.

Judyta Zbierska-Mościcka, Institut d'Études romanes, Université de Varsovie. Maître de conférences à l'Université de Varsovie où elle enseigne la littérature belge (XIX^e et XX^e s.) et la littérature française du XIX^e s. Elle a soutenu sa thèse de doctorat sur Charles Van Lerberghe et le conte à l'époque symboliste en Belgique. Elle poursuit actuellement des recherches sur le roman contemporain en Belgique francophone et plus précisément sur l'espace et les enjeux identitaires dans le roman féminin. Articles sur entre autres : Véronique Bergen, Maurice Maeterlinck, Marie Gevers, Jacqueline Harpman, Franz Hellens, Françoise Lalande, Jean-Luc Outers, Charles Plisnier, Jean-Philippe Toussaint et Guy Vaes.

VARIA

Joanna Cholewa. Spécialiste en linguistique et maître de conférences à la Chaire de Néophilologies (Faculté philologique de l'Université de Białystok en Pologne) a commencé ses travaux de recherche par les études comparatives en linguistique anthropologique (école connue en Pologne sous le nom d'ethnolinguistique). A présent, ses intérêts vont vers la sémantique contrastive (le français et le polonais), et notamment vers l'expression de l'espace. Joanna Cholewa a participé aux projets internationaux : « Messages et alertes » (projet de la Commission européenne) et « Dictionnaire des verbes polonais pour NooJ » (projet franco-polonais dans le cadre du programme Polonium).

Gabriela Meinardi . Bibliothécaire diplômée, responsable de la Bibliothèque de l'Institut de Lettres et de Langues Modernes à l'Université Pédagogique de Cracovie. Elle a fait ses études en philologie romane et en bibliothéconomie et s'intéresse à la littérature française et aux questions bibliologiques. Elle est rédacteur de la revue électronique "*Bibliothèque et Education*".

Jolanta Rachwalska von Rejchwald. Maître de conférences à l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin (Pologne) ; auteur d'un ouvrage *Entre le dehors et le dedans. Étude du motif de la fenêtre chez B. d'Aureville, Flaubert et Zola* (Leksem, 2007), elle a codirigé (avec A. Koziej) un ouvrage collectif *La Rencontre. Essais sur l'œuvre de P. Quignard*, Lublin, 2011). Elle a participé au projet européen *Réception de Zola en Europe centrale*, (Valenciennes, 2011) et a collaboré à la première traduction polonaise des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* de G. Durand (UMCS, 2002). Ses principaux thèmes de recherche se concentrent sur trois axes : la conception du corps processuel, la représentation du corps saisi dans ses rapports avec la mémoire, l'histoire, la trace, le reste ainsi que l'étude de la fragmentarité dans la littérature francophone (XIX-XXI^{es}).

Consignes aux auteurs

Revue Synergies Pologne
ISSN : 1774-7988 / ISSN en ligne : 2261-3455

- 1** L'auteur aura pris connaissance de la politique éditoriale générale de l'éditeur (le Gerflint) et des normes éditoriales et éthiques figurant sur le site du Gerflint et de la revue. Les propositions d'articles seront envoyées pour évaluation à synergies.pologne@gmail.com avec un court CV résumant son cursus et ses axes de recherche par voie électronique et en pièces jointes. L'auteur recevra une notification. Les articles complets seront ensuite adressés au Comité de rédaction de la revue selon les consignes énoncés dans ce document. Tout texte ne s'y conformant pas sera retourné.
- 2** L'article sera inédit et n'aura pas été envoyé à d'autres lieux de publication. Il n'aura pas non plus été proposé simultanément à plusieurs revues du Gerflint. L'auteur signera une « déclaration d'originalité et de cession de droits de reproduction à titre gracieux ». Un article ne pourra pas avoir plus de deux auteurs.
- 3** Proposition et article seront en langue française. Les articles (entrant dans la thématique ou épars) sont acceptés, toujours dans la limite de l'espace éditorial disponible. Ce dernier sera réservé prioritairement aux chercheurs francophones (doctorants ou post-doctorants ayant le français comme langue d'expression scientifique) locuteurs natifs de la zone géolinguistique que couvre la revue. Les articles rédigés dans une autre langue que le français seront acceptés dans la limite de 3 articles non francophones par numéro, sous réserve d'approbation technique et graphique. Dans les titres, le corps de l'article, les notes et la bibliographie, la variété éventuelle des langues utilisées pour exemplification, citations et références est soumise aux mêmes limitations techniques.
- 4** Les articles présélectionnés suivront un processus de double évaluation anonyme par des pairs membres du comité scientifique, du comité de lecture et/ou par des évaluateurs extérieurs. L'auteur recevra la décision du comité.
- 5** Si l'article reçoit un avis favorable de principe, son auteur sera invité à procéder, dans les plus brefs délais, aux corrections éventuelles demandées par les évaluateurs et le comité de rédaction. Les articles, à condition de respecter les correctifs demandés, seront alors soumis à une nouvelle évaluation du Comité de lecture, la décision finale d'acceptation des contributions étant toujours sous réserve de la décision des experts du Conseil scientifique et technique du Gerflint et du Directeur des publications.
- 6** Le titre de l'article, centré, taille 10, en gras, n'aura pas de sigle et ne sera pas trop long. Le prénom, le nom de l'auteur (en gras, sans indication ni abréviation de titre ou grade), de son institution, de son pays et son adresse électronique (professionnelle de préférence et à la discrétion de l'auteur) seront également centrés et en petits caractères. Le tout sans couleur, sans soulignement et sans hyperlien.

7 L'auteur fera précéder son article d'un résumé condensé ou synopsis de 6-8 lignes maximum suivi de 3 ou 5 mots-clés en petits caractères, sans majuscules initiales, taille 9. Ce résumé ne doit, en aucun cas, être reproduit dans l'article.

8 L'ensemble (titre, résumé, mots-clés) en français sera suivi de sa traduction en anglais. En cas d'article non francophone, l'ordre des résumés est inchangé.

9 La police de caractère est Times New Roman, taille 10, interligne 1. Le texte justifié, sur fichier Word, format doc, doit être saisi au kilomètre (retour à la ligne automatique), sans tabulation ni pagination ni couleur. La revue a son propre standard de mise en forme.

10 L'article doit comprendre entre 15 000 et 30000 signes, soit 6-10 pages Word, éléments visuels, bibliographie, notes et espaces compris. Sauf commande spéciale de l'éditeur, les articles s'éloignant de ces limites ne seront pas acceptés. La longueur des comptes rendus de lecture ne dépassera pas 2500 signes, soit 1 page.

11 Tous les paragraphes (sous-titres en gras sans sigle, petits caractères) seront distincts avec un seul espace. La division de l'article en 1, 2 voire 3 niveaux de titre est suffisante.

12 Les mots ou expressions que l'auteur souhaite mettre en relief seront entre guillemets ou en italiques. Le soulignement, les caractères gras et les majuscules ne seront en aucun cas utilisés, même pour les noms propres dans les références bibliographiques, sauf la majuscule initiale.

13 Les notes, brèves de préférence, en nombre limité, figureront en fin d'article (taille 8) avec appel de note automatique continu (1,2,...5 et non i,ii...iv). L'auteur veillera à ce que l'espace pris par les notes soit réduit par rapport au corps du texte.

14 Dans le corps du texte, les renvois à la bibliographie se présenteront comme suit: (Dupont, 1999 : 55).

15 . Les citations, toujours conformes au respect des droits d'auteurs, seront en italiques, taille 10, séparées du corps du texte par une ligne et sans alinéa. Les citations courtes resteront dans le corps du texte. Les citations dans une langue autre que celle de l'article seront traduites dans le corps de l'article avec version originale en note.

16 La bibliographie en fin d'article précèdera les notes (sans alinéa dans les références, ni majuscules pour les noms propres sauf à l'initiale). Elle s'en tiendra principalement aux ouvrages cités dans l'article et s'établira par classement chrono-alphabétique des noms propres. Les bibliographies longues, plus de 15 références, devront être justifiées par la nature de la recherche présentée. Les articles dont la bibliographie ne suivra pas exactement les consignes 14, 17, 18, 19 et 20 seront retournés à l'auteur. Le tout sans couleur ni soulignement ni lien hypertexte.

17 Pour un ouvrage

Baume, E. 1985. *La lecture - préalables à sa Pédagogie*. Paris : Association Française pour la lecture.

Fayol, M. et al. 1992. *Psychologie cognitive de la lecture*. Paris: PUF.

Gaonac'h, D., Golder, C. 1995. *Manuel de psychologie pour l'enseignement*. Paris : Hachette.

18 Pour un ouvrage collectif

Morais, J. 1996. La lecture et l'apprentissage de la lecture : questions pour la science. In : *Regards sur la lecture et ses apprentissages*. Paris : Observatoire National de la lecture.

19 Pour un article de périodique

Kern, R.G. 1994. « The Role of Mental Translation in Second Language Reading ». *Studies in Second Language Acquisition*, n°16, p. 41-61.

20 Pour les références électroniques (jamais placées dans le corps du texte mais toujours dans la bibliographie), les auteurs veilleront à adopter les normes indiquées par les éditeurs pour citer ouvrages et articles en ligne. Ils supprimeront hyperlien, couleur et soulignement automatique et indiqueront la date de consultation la plus récente [consulté le], après vérification de leur fiabilité et du respect du Copyright.

21 Les textes seront conformes à la typographie française. En cas de recours à l'Alphabet Phonétique International, l'auteur pourra utiliser gratuitement les symboles phonétiques sur le site : <http://www.sil.org/computing/fonts/encore-ipa.html>

22 Graphiques, schémas, figures, photos éventuels seront envoyés à part au format PDF ou JPEG, en noir et blanc uniquement, avec obligation de références selon le copyright sans être copiés/collés mais scannés à plus de 300 pixels. Les articles contenant un nombre élevé de figures et de tableaux et/ou de mauvaise qualité scientifique et technique ne seront pas acceptés. L'éditeur se réserve le droit de refuser les tableaux (toujours coûteux) en redondance avec les données écrites qui suffisent bien souvent à la claire compréhension du sujet traité.

23 Les captures d'écrans sur l'internet et extraits de films ou d'images publicitaires seront refusés. Toute partie de texte soumise à la propriété intellectuelle doit être réécrite en Word avec indication des références, de la source du texte et d'une éventuelle autorisation.

NB : Toute reproduction éventuelle (toujours en noir et blanc) d'une image, d'une photo, d'une création originale et de toute œuvre d'esprit exige l'autorisation écrite de son créateur ou des ayants droit et la mention de paternité de l'œuvre selon les dispositions en vigueur du Code de la propriété intellectuelle protégeant les droits d'auteurs. L'auteur présentera les justificatifs d'autorisation et des droits payés par lui au propriétaire de l'œuvre. Si les documents sont établis dans un autre pays que la France, les pièces précitées seront traduites et légalisées par des traducteurs assermentés ou par des services consulaires de l'Ambassade de France. Les éléments protégés seront publiés avec mention obligatoire des sources et de l'autorisation, dans le respect des conditions d'utilisation délivrées par le détenteur des droits d'auteur.

24 . Seuls les articles conformes à la politique éditoriale et aux consignes rédactionnelles, seront édités, publiés, mis en ligne sur le site web de l'éditeur et diffusés en libre accès par lui dans leur intégralité. La date de parution dépendra de la coordination générale de l'ouvrage par le rédacteur en chef. L'éditeur d'une revue scientifique respectant les standards des agences internationales procède à l'évaluation de la qualité des projets à plusieurs niveaux. L'éditeur, ses experts ou ses relecteurs (évaluation par les pairs) se réservent le droit d'apprécier si l'œuvre convient, d'une part, à la finalité et aux objectifs de publication, et d'autre part, à la qualité formelle de cette dernière. L'éditeur dispose d'un droit de préférence.

25 Une fois numérisé, tout article pourra être déposé en post-publication (archivage institutionnel) à condition que le Directeur de publication (assisté du Pôle éditorial) en donne l'autorisation. Les demandes sont à envoyer à l'adresse suivante : gerflint.edition@gmail.com. Tout signalement ou référencement doit respecter les normes internationales et le mode de citation de l'article spécifié dans la politique éditoriale de la revue. Le Gerflint (Siège en France) ne peut honorer des commandes de numéros imprimés.



Synergies Pologne, n°11/2014
Revue du GERFLINT
Groupe d'Études et de Recherches
pour le Français Langue Internationale

En partenariat avec
la Fondation Maison des Sciences de L'Homme de Paris

Président d'Honneur: Edgar Morin

Fondateur et Président : Jacques Cortès

Conseillers et Vice-Présidents: Ibrahim Al Balawi, Serge Borg et Nelson Vallejo-Gomez

PUBLICATIONS DU GERFLINT

ISNI : 0000 0001 1956 5800

Le Réseau des Revues Synergies du GERFLINT

Synergies Afrique centrale et de l'Ouest	Synergies Monde
Synergies Afrique des Grands Lacs	Synergies Monde Arabe
Synergies Algérie	Synergies Monde Méditerranéen
Synergies Argentine	Synergies Pays Germanophones
Synergies Brésil	Synergies Pays Riverains de la Baltique
Synergies Canada	Synergies Pays Riverains du Mékong
Synergies Chili	Synergies Pays Scandinaves
Synergies Chine	Synergies Pologne
Synergies Corée	Synergies Portugal
Synergies Espagne	Synergies Roumanie
Synergies Europe	Synergies Royaume-Uni et Irlande
Synergies France	Synergies Sud-Est européen
Synergies Inde	Synergies Tunisie
Synergies Italie	Synergies Turquie
Synergies Mexique	Synergies Venezuela

Essais francophones: Collection scientifique du GERFLINT

Direction du Pôle éditorial : Sophie Aubin

Webmestre : Thierry Lebeau

Site: <http://www.gerflint.fr>

Contact: gerflint.edition@gmail.com

Synergies Pologne, n°11/2014

Couverture, conception graphique et mise en page : Emilie Hiesse (*Créactiv'*) - France

© GERFLINT - Sylvains les Moulins – France – Copyright n° ZSN69E3

Dépôt légal Bibliothèque Nationale de France 2014

Achévé d'imprimer en décembre 2014 sous les presses de Drukarnia Cyfrowa EIKON PLUS
ul. Wybickiego 46, 31-302 Kraków - Pologne

GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français
Langue internationale

Programme mondial de diffusion scientifique
francophone en réseau

www.gerflint.fr

Toujours fidèle à la culture du dialogue interdisciplinaire francophone, la revue *Synergies Pologne* consacre principalement ce numéro aux relations entre l'art pictural et la littérature. Celles-ci existent certes depuis toujours et dans chaque culture. Cependant, la Belgique se prête, mieux que beaucoup d'autres pays, à l'analyse de l'identification et de la dialectique littérature/peinture. D'où la richesse des échanges scientifiques et artistiques tissés à cette occasion entre la Pologne et la Belgique francophone.