

Titre

TEXTYLES N° 54

TEXTYLES

Revue des lettres belges de langue française

Directeur : Laurent DEMOULIN, Université de Liège (Belgique)

Comité éditorial : Paul ARON, FNRS–Université libre de Bruxelles (Belgique), Christian BERG, Universiteit Antwerpen (Belgique), Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège (Belgique), Michel BIRON, Université McGill de Montréal (Canada), Laurence BOUDART, Archives et Musée de la Littérature (Belgique), Laurence BROGNIEZ, Université libre de Bruxelles (Belgique), Frédéric CLAISSE, Université de Liège (Belgique), Benoît DENIS, Université de Liège (Belgique), Clément DESSY, University of Warwick (Grande-Bretagne), Björn-Olav DOZO, Université de Liège (Belgique), Nathalie GILLAIN, FNRS–Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve, Belgique), Maria-Chiara GNOCCHI, Università degli Studi di Bologna (Italie), Pierre HALEN, Université Paul Verlaine de Metz (France), Véronique JAGO-ANTOINE, Archives et Musée de la Littérature (Belgique), Ingrid MAYEUR, Université de Liège (Belgique), Mélanie DE MONTPELLIER D’ANNEVOIE, Université libre de Bruxelles (Belgique), Pierre PIRET, Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve, Belgique), Gérald PURNELLE, Université de Liège (Belgique), Marc QUAGHEBEUR, Archives et Musée de la Littérature (Belgique), Hubert ROLAND, FNRS–Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve, Belgique), Arnaud RYKNER, Université Paris-III (France), Denis SAINT-AMAND, Université de Namur / Haute École de la ville de Liège (Belgique), Valérie STIÉNON, Université Paris-XIII (France), Fanny URBANOWIEZ, Université libre de Bruxelles (Belgique).

Textyles, revue des lettres belges de langue française, est une revue universitaire, qui paraît deux fois par an, sous la forme de volumes d’environ 150 pages, comprenant un dossier consacré à une œuvre ou à une problématique, des variétés, des comptes rendus d’ouvrages critiques et une bibliographie exhaustive des publications critiques de l’année écoulée dans le domaine des lettres belges. Elle constitue ainsi un véritable organe de synthèse pour la recherche, la documentation et l’enseignement des lettres belges, en Belgique et à l’étranger.

Chaque dossier publié par la revue est dirigé par un membre du comité éditorial, éventuellement en collaboration avec un spécialiste invité pour l’occasion. Tous les articles sont évalués par le comité. Le cas échéant, il est demandé aux auteurs dont l’article est accepté d’y apporter certaines précisions ou modifications.

www.textyles.be

Contact électronique : ldemoulin@ulg.ac.be

Adresse de contact : 10 rue Schmerling, 4000 Liège – Belgique

Dépôt légal D/2019/###

ISSN 0776-0116

ISBN ###

© Éditions SAMSA s.p.r.l.

Espace Pesce

154 rue Berthelot, 1190 Bruxelles – Belgique

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

Imprimé en Belgique — Février 2019

TEXTYLES N° 54

Revue des lettres belges de langue française

Titre

Dossier dirigé par

Prénom NOM et Prénom NOM



Sommaire

Relire *La Légende d'Ulenspiegel*

Jean-Marie KLINKENBERG

Introduction. Lectures de La Légende d'Ulenspiegel###

Marnix BEYEN

*Ulenspiegel cléricalisé par un libéral exemplaire ? Les adaptations
de La Légende par Jan Bruylants Jr. (1904 et 1921)*###

Rainier GRUTMAN

« *Sors de mes yeux* » : le flandricisme comme (effet de) traduction
dans *La Légende d'Ulenspiegel*###

Anna SONCINI FRATTA

*Quand la Légende retourne à la légende. Les éditions italiennes de
la Légende et leur histoire*###

Julien SCHOONBROODT

*La Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster et The Lord of the
Rings de J.R.R. Tolkien : deux œuvres nationales ?*###

Jean-Marie KLINKENBERG

*Une nouvelle édition définitive de La Légende d'Ulenspiegel.
Les aventures d'un texte libre*###

Varia

Maria Chiara GNOCCHI

Constant Malva et ses modèles : une lecture de Borins###

Claire LEFÈVRE

*Monsieur Larose est-il l'assassin ? Vers une théâtralisation du
policier à énigme*###

Christian JANSSENS

O.-P. Gilbert, entre roman, reportage et cinéma (1932–1938)###

Chroniques

<i>Chronique des Archives et Musée de la littérature</i>	###
<i>Brève</i>	###
<i>Comptes rendus</i>	###
<i>Thèse et mémoires</i>	###
<i>Index</i>	###

Dans nos prochaines livraisons

Nicole Malinconi
Portraits de pays
Georges Eekhoud
Jean-Marie Piemme
L'Album de jeunesse
Achille Chavée

Introduction

Lectures de *La Légende d'Ulenspiegel*

Jean-Marie KLINKENBERG
de l'Académie royale de Belgique
Université de Liège

À la fin de l'année 1867, à Bruxelles, chez l'éditeur Lacroix et Verboeckhoven, qui avait publié *Les Misérables* un peu auparavant, paraît un gros et luxueux ouvrage, sous la signature d'un auteur que l'histoire littéraire n'aurait pas sans cela retenu : Charles De Coster.

La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs, constitue en effet une station originale dans le processus d'émergence de la littérature belge. Certains n'hésitent même pas à y voir le texte fondateur de cette littérature francophone, comme *Les Lusitades* le sont de la littérature portugaise ou le *Kalevala* de la finlandaise. Romain Rolland nous offre une audacieuse formulation de cette image : « L'œuvre a créé une patrie nouvelle. [...] Le 31 décembre 1869 [sic] naquit la conscience de la race. » Que ce statut soit largement fantasmé, la chose n'est pas douteuse. Curieuse « Bible nationale », en effet, que cette œuvre qui n'est guère connue du public auquel on prétend qu'elle est destinée ! Peu lue du Belge francophone, elle est également tenue à distance par le public flamand, qui se reconnaît mieux dans le roman historique *Le Lion des Flandres*. C'est que *La Légende d'Ulenspiegel* est tout sauf un énoncé consensuel. On peut même affirmer que c'est un texte de combat : un vaste hymne à la liberté, mais une liberté incarnée, celle des corps autant que celle de la pensée. Et si l'épopée de De Coster n'a pas toujours eu la diffusion qu'elle méritait, la faute n'en incombe pas à la seule hardiesse de son message. L'audace de sa forme y est aussi pour quelque chose : celle-ci a surpris et effarouché une bonne partie de l'intelligentsia de l'époque, attachée à des formules littéraires étriques.

Il n'en reste pas moins que le texte est peu à peu devenu un pivot pour l'historiographie des lettres belges, qui n'a cessé de l'interroger, pour en montrer la complexité foisonnante. Et c'est sans doute bien le caractère hétérogène et carnavalesque de l'œuvre, voire ses ambiguïtés qui expliquent ses succès et ses insuccès, les dédains et les enthousiasmes dont elle a été l'objet, les refoulements et les annexions qu'elle a connus.

Dans l'histoire de la réception de la *Légende*, l'année 1927 est assurément à marquer d'une pierre blanche : le centenaire de la naissance de Charles De Coster donne lieu à de nombreuses célébrations : des expositions se tiennent — à la Bibliothèque royale de Belgique¹ et à la Bibliothèque communale d'Anvers² —, des revues consacrent des numéros spéciaux à l'auteur³; l'Académie destréenne organise une séance d'hommage, des périodiques se font les hôtes d'une controverse sur les sources de l'*Ulenspiegel*... Toutes initiatives couronnées par la publication, en 1928, de la première étude universitaire d'envergure sur De Coster : celle de Joseph Hanse⁴.

Suivront ensuite, régulièrement, des vagues d'hommage, jamais aussi spectaculaire que la première. En 1959, une riche exposition est organisée à la Bibliothèque royale, dans ce qui est à présent le Musée de la Littérature⁵; un nouvel hommage a lieu à l'Académie; diverses études paraissent, en plusieurs langues⁶; et Hanse publie son édition définitive de la *Légende*⁷. En 1990 paraît la biographie que Raymond Trousson consacre à De Coster⁸, et qu'il complète par une enquête de détail⁹. Ces deux ouvrages sont contemporains de la réédition du *Charles De Coster*

-
1. Voir GASPARD (Camille), *Centenaire de Charles De Coster 1827–1927. Catalogue de l'exposition organisée à la Bibliothèque royale de Belgique*, Bruxelles, Archives et Bibliothèques de Belgique, 1927. Cette bibliographie est aussi accessible dans la revue *Archives et Bibliothèques*, 4^e année, n^o 9, novembre 1927, p. 129–164.
 2. Voir KONINCKX (Willy), *Charles De Coster. Bibliographie, 1827–1927, I, II*, Anvers, Uitgave stedelijke hoofdbibliotheek, 2 volumes, s. d. [1927]. La première partie de cette bibliographie est également accessible dans *Vlaamsche Arbeid*, tome XII, 1927, p. 274–309.
 3. *La Renaissance d'Occident, Numéro spécial consacré au Centenaire de Charles De Coster et à Émile Verhaeren*, tome XX, n^o 3, mars 1927 et *Le Folklore brabançon*, qui publie un volume intitulé *Le Folklore dans l'œuvre de Charles De Coster*, n^o 37–38, 1927.
 4. HANSE (Joseph), *Charles De Coster*, Bruxelles, Palais des Académies, Bruxelles, La Renaissance du Livre, Louvain, Librairie universitaire, 1928.
 5. Voir WARMOES (Jean), *Charles De Coster. Exposition organisée par le Musée de la Littérature*, Préface de Joseph Hanse, Bruxelles, Bibliothèque royale, 1959.
 6. GERLO (Aloïs), *Charles De Coster en Vlaanderen*, Anvers, Uitgeverij S.M. Ontwikkeling, 1959; HUYSMANS (Camille), *Le Roman d'Ulenspiegel et le roman de Charles De Coster. Avec quelques aperçus sur sa vie et son œuvre*, Bruxelles, Esseo, 1960; MITSKIEVITCH (B.-P.), *Char' De Koster i stanovlenie realizma v bel'gijskoj literature*, Minsk, Izdatel'stvo bielgosuniversiteta imeni B.-L. Lenina, 1960.
 7. DE COSTER (Charles), *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*, édition définitive établie et présentée par Joseph Hanse, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1959; ce texte connaîtra une deuxième édition, revue, avec de nouvelles notes et variantes, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1966.
 8. TROUSSON (Raymond), *Charles De Coster ou la vie est un songe. Biographie*, Bruxelles, Labor, coll. Archives du futur, 1990.
 9. TROUSSON (Raymond), *L'Affaire De Coster – Van Sprang*, Bruxelles, Académie de Langue et de littérature françaises, coll. Histoire littéraire, 1990.

de Joseph Hanse¹⁰ et du colloque qu'organise le Centre d'études des littératures francophones de l'université de Bologne¹¹.

Il est évident que le sesquicentenaire de *La Légende d'Ulenspiegel* ne pouvait passer inaperçu. Les Archives et Musée de la littérature montent une exposition bilingue *La Légende continue. Ulenspiegel 150 ans après De Coster / 150 jaar legende. Uilenspiegel eeuwig jong*, également montrée à Damme¹²; l'Académie royale de langue et de littérature française republie en un seul volume mon étude stylistique de 1973¹³; une étude paraît sur les réécriture de *La Légende*¹⁴; une nouvelle édition des *Légendes flamandes* voit le jour¹⁵; la collection patrimoniale « Espace Nord » publie ma nouvelle édition définitive du grand texte de Charles De Coster¹⁶. Et *Textyles* met en chantier le volume que le lecteur tient en mains.

La spécificité de ce dernier est de se centrer sur le monde des continuateurs ou des proches de De Coster. Abondamment traduite — elle a fait l'objet d'une dizaine de versions distinctes en allemand, et a été diffusée à plus d'un million d'exemplaires dans une dizaine de langues de l'Union soviétique... — *La Légende* a en effet engendré son lot d'adaptations — théâtre, film, bande dessinée, adaptation pour enfants, opéra... — mais aussi inspiré maintes œuvres originales. Dans ces textes, on constate souvent le retour d'éléments emprunté à l'*Uilenspiegel* traditionnel — car Thyl n'est pas le fils de De Coster : depuis la fin du xv^e siècle existait une tradition farcesque originaire d'Allemagne qui se gagna un large succès populaire en latin, danois, anglais, polonais, français, flamand — mariés avec des éléments proprement costériens.

-
10. DE COSTER (Charles), *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*, édition définitive établie et présentée par Joseph Hanse, Bruxelles, Académie de Langue et de littérature françaises, 1990.
 11. Voir SONCINI FRATTA (Anna), dir., *La Légende d'Ulenspiegel di Charles De Coster*, Atti del Centro Studi sulla letteratura Belga di Lingua Francese, Terzo Seminario Internazionale, Bologna, CLUEB.
 12. Voir BOUDART (Laurence), HUTSEBAUT (Jan), NACHTERGAELE (Vic), *La Légende continue. Ulenspiegel 150 ans après De Coster / 150 jaar legende: Uilenspiegel eeuwig jong*, Préface de Marc Quaghebeur, Bruxelles, Damme, Archives et Musée de la Littérature, Uilenspiegelmuseum, 2017.
 13. KLINKENBERG (Jean-Marie), *Style et archaïsme dans La Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster*, préface inédite de Rainier Grutman, avec une étude inédite et un épilogue inédit, Bruxelles, SAMSA, Académie royale de langue et de littérature, 2017.
 14. MĂȚEL-BOĂȚCA (Maria), *Réécriture de La Légende de Thyl Ulenspiegel*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2017.
 15. DE COSTER (Charles), *Légendes flamandes*, Bruxelles, Communauté française de Belgique, coll. Espace Nord, n° 359, 2017.
 16. DE COSTER (Charles), *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*, nouvelle édition définitive établie et présentée par Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Communauté française de Belgique, coll. Espace Nord, hors série, 2017. Voir, dans le présent volume, mon article « Une nouvelle édition définitive de *La Légende d'Ulenspiegel*. Les aventures d'un texte libre ».

Ces continuations et ces adaptations ouvrent largement l'éventail des interprétations de l'œuvre. J'ai parlé plus haut de refoulements et d'annexions. Ce dernier mot n'est pas trop fort, si l'on songe à toutes ces lectures de la *Légende* qui font d'Ulenpiegel tantôt un militant flamingant, tantôt un héros marxiste, ensuite un franc-maçon, ou le plus pur représentant de la race germanique, comme on en a fait le chantre de la « nation belge ».

L'article que publie ici Marnix Beyen — « Uilenspiegel cléricalisé par un libéral exemplaire? Les adaptations de *La Légende* par Jan Bruylants Jr. (1904 et 1921) » — illustre à merveille ces tribulations. Le chercheur, à qui on devait un remarquable *Held voor alle werk. De vele gedaanten van Tijl Uilenspiegel*¹⁷, revient au *Tijl Uilenspiegel in Vlaanderen* d'Auctor (1904), adaptation au statut problématique, puisqu'on y a vu une opération pour transformer l'Uilenspiegel anticlérical de 1867 en un héros flamingant et catholique. Une lecture qui peut paraître paradoxale, puisque l'auteur qui se cachait derrière le pseudonyme d'Auctor, Jan Bruylants Jr., était un libéral bon teint. Mais Beyen montre que le texte témoigne bien d'une transformation qui s'opérait alors au sein d'une fraction importante du monde libéral en Flandre : la montée en force d'un nationalisme ethnique, exploitant les thématiques rurales et religieuses. Et cette thèse se voit confirmée par le deuxième roman costérien de Bruylants : *Tijl Uilenspiegel aan het Front en onder de Duitschers* (1921). Mais un des intérêts de l'étude est aussi de souligner que la *Légende* de De Coster contenait déjà quelques germes de cette évolution, et donc de nous mettre en garde contre les lectures simplifiantes.

Être attentifs à la complexité du texte, à son caractère composite, voire métissé : voilà bien à quoi nous invite la contribution de Rainier Grutman (« “Sors de mes yeux” : le flandricisme comme [effet de] traduction dans *La Légende d'Uilenspiegel* »). Ce dernier démontre en effet que la démarche de Charles De Coster comporte une part très réelle de traduction. La chose est particulièrement visible dans le traitement qu'il réserve au texte de la brochure *Het aerdig leven van Thyl Uilenspiegel*, sa principale voie d'accès à la tradition du *Thyl* populaire, mais c'est tout le texte qui contient des mots et des phrases faits pour donner l'impression d'avoir été traduits du flamand. Et cela non pas pour assurer la couleur locale ou pour susciter un effet de réel, mais pour établir un rapport dynamique entre langues, et ainsi contribuer à l'hybridité fondamentale de l'œuvre. Ce qui autorise l'auteur à voir en De Coster un précurseur des écritures postcoloniales et migrantes d'aujourd'hui, qui mettent en scène « la traversée des langues » pour mieux brouiller les pistes, et problématiser les identités.

C'est la multiplicité des réceptions et des interprétations qu'illustre Anna Soncini Fratta dans « Quand la *Légende* retourne à la légende. Les éditions italiennes de la *Légende* et leur histoire ». Cette étude minutieuse peut apparaître comme une parabole montrant d'une part que les lectures des grands textes sont

17. BRUYLANTS JR. (Jan), *Held voor alle werk. De vele gedaanten van Tijl Uilenspiegel*, Anvers, Houtekiet, 1998.

toujours surdéterminées par leurs contextes, et, de l'autre, que les choix éditoriaux — et ce que Genette appelle les seuils — jouent eux aussi un rôle capital dans le processus de réception. Par exemple, le sort de la Belgique durant la Première Guerre mondiale a joué un rôle capital pour orienter les nombreux commentaires que la traduction originale d'Umberto Fracchia (1914) devait susciter. Et quand le même texte se vit réédité, à la fin des années 1960, par les soins du quotidien communiste *L'Unità*, c'est encore un tout nouveau visage que la *Légende* offrit au public italien.

Comparer le texte costérien et *The Lord of the Rings* de Tolkien, ce que fait Julien Schoonbroodt (« *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster et *The Lord of the Rings* de J.R.R. Tolkien : deux œuvres nationales ? »), semblait tenir de la gageüre, tant ces œuvres appartiennent à des univers différents. Si la confrontation est audacieuse, elle projette toutefois des lumières inattendues sur les textes et leurs mécanismes : l'étude met en effet en évidence une série de traits thématiques et stylistiques qui ont pour effet de rattacher l'œuvre à un groupe historiquement et politiquement constitué, et dont elle propose une certaine représentation. Ce sont par exemple les procédures qui donnent des dimensions mythiques à un personnage, et le rendent propre à incarner la collectivité dont il est issu. L'étude de ces traits permet de comprendre les raisons pour lesquels ces deux œuvres ont pu donner lieu à des interprétations — voire à des annexions — dans un cadre national.

Interprétations, réinterprétations, traductions, lectures, prolongements... Apparemment, ma propre contribution (« Une nouvelle édition définitive de *La Légende d'Ulenspiegel*. Les aventures d'un texte libre ») s'éloigne fortement de ces thématiques, qui font l'unité du présent numéro de *Textyles*. J'y expose en effet les principes qui m'ont guidé dans l'établissement de la nouvelle édition définitive publiée en 2017. Et, du même coup, j'y détaille les raisons que j'ai eues de m'écarter des solutions proposées par Joseph Hanse, le pionnier des études costériennes, dans sa première édition définitive de 1959, révisée en 1966. Quoique partant du même axiome que Hanse (il convient de choisir les leçons de l'édition originale, sauf quand elle se condamne elle-même), j'aboutis en effet parfois à des décisions pratiques très différentes des siennes. Mais le long travail philologique décrit aboutit, une fois de plus, au problème de la réception de la *Légende* : la version que je propose offre en effet de celle-ci un visage moins policé que celui qu'elle se donne dans les autres éditions récentes. Le chef-d'œuvre de Charles De Coster était déjà inclassable, et voilà qu'il échappe encore davantage aux efforts pour l'ordonnancer ; le voilà plus insolite que jamais, voire plus inquiétant¹⁸.

18. Note du comité de rédaction de *Textyles* : la contribution de Jean-Marie Klinkenberg à ce dossier dépasse le nombre de signes habituel des articles de la revue. Cette longueur exceptionnelle n'ouvre nullement une nouvelle ère en la matière : elle s'explique non seulement par la nature philologique du propos, qui demande force d'exemples pour être compréhensible, mais aussi et surtout par le statut symbolique, au sein des lettres belges de langue française, de *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*.

Uilenspiegel cléricalisé par un libéral exemplaire ? Les adaptations de *La Légende* par Jan Bruylants Jr. (1904 et 1921)

Marnix BEYEN

###Affiliation ?

Parmi les sept péchés mortels que Charles De Coster met sur scène dans les dernières pages de *La Légende*, l'Orgueil fait figure de proue. Écrire, à l'âge de 27 ans, un essai sur le rôle de Tijl Uilenspiegel dans l'histoire politique belge est sans doute une manifestation de ce péché. Bien que l'article académique ressortisse d'un autre genre que la confession, j'utilise toutefois cette occasion pour avouer que j'ai commis ce péché il y a presque vingt ans¹. Mais si, dans leur rôle de confesseurs, les lecteurs me demandaient si je regrette d'avoir commis ce péché, ma réponse ne saurait pas être purement affirmative. Aujourd'hui encore plus qu'au temps de la rédaction de mon essai, je crois que la figure d'Uilenspiegel se prête éminemment à l'exploration de l'histoire complexe de la Belgique et à l'appréciation du rôle actif que la littérature y a joué. Si j'avais attendu plus longtemps, je n'aurais probablement plus osé écrire ce petit livre. Le péché de jeunesse me semble donc avoir valu la peine.

Or, très vite je me suis rendu compte que je n'avais obtenu ce résultat qu'en me permettant des attributions hâtives — parfois même erronées — et en négligeant une grande quantité de détails historiques. Dans ma volonté de raconter une histoire importante, je me rendais trop peu compte du fait que derrière chaque personne et chaque événement que je racontais se cachait une histoire, souvent plus riche et complexe que je ne le pensais. Plusieurs commentateurs alertes — auxquels j'exprime ma gratitude — m'ont indiqué des hiatus et des erreurs de

1. Voir BEYEN (Marnix), *Held voor alle werk. De vele gedaanten van Tijl Uilenspiegel*, Anvers, Houtekiet, 1998. Dans cet article, j'utilise le nom Tijl Uilenspiegel quand je me réfère à Jan Bruylants Jr. ou à d'autres écrivains flamands, celui de Thyl Uilenspiegel quand je me réfère à Charles De Coster et sa *Légende*. Jan Bruylants Jr., de sa part, apparaît souvent dans les sources comme Jan Bruylants Jz. (Janszoon). J'emploie systématiquement la nomenclature Jr.

détails², et dans quelques articles ultérieurs j'ai moi-même essayé d'apporter quelques précisions³.

Tout en étant importantes, voire nécessaires, ces précisions ne tendaient pas à altérer mes interprétations principales. Or, un commentaire que je reçus en 2013 de la part d'un de mes étudiants de premier Bac sembla me diriger vers une erreur plus fondamentale, puisqu'il s'agit d'un moment clé de mon petit livre⁴. Plus précisément, j'y insistais sur l'importance du livre *Tijl Uilenspiegel in Vlaanderen* que publia en 1904 le journaliste anversois Jan Bruylants Jr. sous le pseudonyme d'Auctor dans le processus qui transforma l'*Uilenspiegel* anticlérical de Charles De Coster en un héros des flamingants catholiques⁵. Ce faisant, je présentais implicitement Jan Bruylants comme un journaliste et un auteur catholique, le seul article (très concis) que je connaissais à propos de ce livre ne s'exprimant pas sur l'idéologie de son auteur⁶. Or, comme me le fit remarquer mon étudiant érudit (et, il faut ajouter, mature), ce même Bruylants publiait des articles dans le journal libéral *Het Laatste Nieuws* et entretenait une amitié avec le rédacteur en chef de celui-ci, Julius Hoste Sr⁷. Dans un monde aussi pilarisé que le belge du début du xx^e siècle, un tel comportement eût été impensable pour un auteur s'associant à une politique catholique. M'étais-je donc gravement trompé dans l'interprétation d'une source cruciale dans mon récit, réduisant dès lors considérablement la valeur de celui-ci ? Il est temps, donc, de redécouvrir un auteur oublié et de relire ses romans costeriers — et, ce faisant, de réévaluer ma propre analyse.

-
2. Voir entre autres : SIMONS (Ludo), « Was Tijl Uilenspiegel politiek correct? », dans *Ons Erfdeel*, 1999, p. 626–628 ; LAMPO (Jan), « De mysterieuze toneelschrijver r.r. graverson ontmaskerd », dans *Zuurvrij*, n° 7, 2009 ; DE PUTTER (Jan), « Reynaert als politiek dier. De lezing van Camille Huysmans », dans *Tiecelijn*, n° 30, 2017, p. 171–228, plus particulièrement p. 174–175.
 3. Voir surtout BEYEN (Marnix), « Un Tijl Uilenspiegel patriotique au Parlement belge : Louis Defré alias Joseph Boniface (1814–1880) et l'aspect romantique du libéralisme », dans HERMAN (Jan), ENGELS (Steven) et DEMEULENAERE (Alex), éds, *Littératures en contact. Mélanges offerts à Vic Nachtergaele*, Louvain, 2003, p. 31–46.
 4. Mail de Herman Luyckx à l'auteur, 28 septembre 2013.
 5. BEYEN (Marnix), *Held voor alle werk*, op. cit., p. 41–42.
 6. VERHAEGEN (Maurice), « Auctor en Tijl Uilenspiegel in Vlaanderen », dans *'t Spiegelken. Contactblaadje van Uylenspiegel's kring*, n° 3, 1992, p. 5–8.
 7. Luyckx se réfère dans ce contexte à un article sur la petite fille de Bruylants, l'artiste Liane Bruylants : <http://schrijversgewijs.be/schrijvers/bruylants-liane/>. Entretemps, une page de ce même site *Schrijvenderwijs* est dédiée à Jan Bruylants Jr. (<http://schrijversgewijs.be/schrijvers/bruylants-jan-jr-auctor/>). Hoste aidait Bruylants dans sa carrière littéraire en faisant paraître une pièce de théâtre sous leurs deux noms (*De twee geheime politieagenten*, 1898) et dans sa carrière professionnelle en lui recommandant pour promotion dans les services de la ville d'Anvers. Voir BRUYLANTS JR. (Jan), *Lettre à Jan Van Rijswijck*, 3 décembre 1900, dans laquelle il transcrit cette lettre de recommandation par Julius Hoste Sr. Anvers, Archives Communales, dossier personnel de Jan Bruylants Jr.

UN LIBÉRAL CONVAINCU

Si le nom de Jan Bruylants Jr. (1871–1928) est aujourd’hui quasi inconnu en Flandre, ses écrits surent captiver l’esprit de bon nombre de Flamands au tournant du xx^e siècle. Ce fils de l’auteur de théâtre populaire et historien amateur Jan Bruylants Sr. devint employé de la ville d’Anvers à l’âge de seize ans, et se vit graduellement (mais non sans peine⁸) promu au poste de Directeur des Quais et Hangars. Suivant l’exemple de son père, il s’adonnait aussi à la littérature populaire. Il écrivit plusieurs romans de cette veine, dont certains seront réédités (dans des versions souvent altérées et/ou abrégées) jusque dans les années 1960. Souvent, dans ces romans, il récupérait des thèmes populaires comme Tijl Ulenspiegel (sur lequel je reviendrai) ou les vagabonds célèbres Robert et Bertrand⁹. Les ambitions littéraires de Bruylants semblent s’être situées plutôt dans le théâtre que dans la prose. Ayant horreur du « mysticisme enfantin et idiotement incohérent d’un Maeterlinck », mais non moins à cause de soucis pécuniaires, Bruylants écrivait expressément des pièces adressées à un public large¹⁰. En outre, son souci d’introduire des messages politiques et sociaux dans ses pièces paraît avoir fait obstacle à son objectif de se construire une réputation littéraire. Quand en 1901 il espéra obtenir le Prix d’État pour sa pièce *De ziel des volks* [*La Voix du Peuple*], le comité de lecture la refusa à cause de — selon les mots de Bruylants lui-même — « sa tendance socialiste ». Et Bruylants de se moquer de cette évaluation : « Les ânes n’ont pas vu que c’est au contraire un plaidoyer pour la monarchie¹¹. »

De la lecture de *De ziel des volks* émerge, un effet, un ton anti-républicain. Bien que les événements soient situés dans un contexte indéterminé, il est clair que Bruylants visait surtout les discours et pratiques rousseauistes selon lesquelles les libertés individuelles étaient subordonnées à une « république une et indivisible¹² ». Dans une autre pièce controversée du même Bruylants, *De Herder* [*Le Pasteur*], ces mêmes libertés sont menacées par une autre force, celle du cléricisme¹³. Pour cette

-
8. Le parcours accidenté de Bruylants au sein de l’administration communale d’Anvers est très bien documenté dans son dossier personnel dans les Archives Communales d’Anvers.
 9. Voir son *De laatste lotgevallen van Robert en Bertrand*, paru originalement en 1905 chez Opdebeek à Anvers.
 10. BRUYLANTS JR. (Jan), *Lettre à Nestor de Tière*, 15 juillet 1902, Anvers, AMVC-Letterenhuis, B927/Bl. Voir aussi BRUYLANTS JR. (Jan), *Lettre à Jan Van Rijswijck*, 17 novembre 1898 : « J’ai dû en écrire beaucoup, que j’écrivais à contrecœur, parce qu’on ne gagne rien avec la littérature, mais on le fait avec les soi-disant romans populaires. » Je traduis.
 11. BRUYLANTS JR. (Jan), *Lettre à Constant Simillion*, 30 septembre 1901, *ibidem*. Simillion était un collègue de Bruylants dans l’administration de la ville d’Anvers, qui écrivit avec lui la pièce de théâtre *Burgemeester Van Stralen*. Voir « Sterfgevallen », *Geïllustreerde Zondagsgazet: Familieblad*, 19 septembre 1915.
 12. BRUYLANTS JR. (Jan), *De ziel van het volk. Spel in vijf bedrijven*, Antwerpen, Gust Janssens, 1901, p. 62.
 13. Cette pièce, et surtout la question de savoir si elle méritait le Prix d’État, a même été discutée à la Chambre des Représentants. Voir les *Annales Parlementaires*, Chambres des Représentants,

raison, l'administration communale de Courtrai n'autorisa pas les représentations de la pièce. À Anvers, elles se heurtèrent à une vague de protestations. À Bruxelles, au contraire, *De Herder* connut un succès populaire considérable, ce qui fit dire au rédacteur anonyme du journal bruxellois *L'Indépendance Belge* que la pièce était « une excellente œuvre de propagande libérale »¹⁴.

Si Bruylants a lu ce commentaire, il l'aura certainement apprécié. Durant toute sa carrière professionnelle et intellectuelle, il se définit explicitement, et de façon ostentatoire, comme un libéral héréditaire et inébranlable. Quand ses tentatives de monter sur les marches de l'échelle administrative anversoise firent face à de multiples obstacles, il n'hésitait pas à écrire personnellement — et à plusieurs reprises — au bourgmestre libéral populaire, Jan Van Rijswijck. « Un libéralisme farouche », écrit-il dans une de ces lettres, « était le seul héritage que mon père m'ait laissé : je ne l'ai jamais perdu, je le possède de façon pure et sans dommage jusqu'aujourd'hui, je n'y ai jamais pris d'hypothèques ! J'ai toujours eu de tellement bonnes intentions avec *notre* parti, avec *nos* hommes ! » La référence à son père fut sans doute stratégiquement choisie, parce que celui-ci avait été un collègue du père du bourgmestre, le poète et journaliste Jan-Baptist Van Rijswijck, à la rédaction du journal libéral *De Koophandel*. Bruylants Jr. n'hésita pas à décrire les deux pères comme des « âmes-sœurs » au sein de la grande famille des libéraux flamands d'Anvers. Et lui de laisser peu de doute à propos des conséquences que ce parti — et donc le bourgmestre actuel — devait tirer de ces liens intimes. Dans une oraison funèbre à l'occasion de la mort précoce de son propre père en 1876, *De Koophandel* aurait, selon Bruylants Jr., proclamé « que le parti prendrait soin de la veuve et du jeune fils de cinq ans du défunt ».

Bien que cela ne se fût pas réalisé et qu'il vécût en pauvreté relative, le jeune Jan Bruylants s'était vite mis au service du parti. Il militait dans l'Association Libérale de Berchem, mais prêtait surtout sa plume à la cause libérale. Comme son père, il écrivait des articles pour *De Koophandel*, et il collaborait régulièrement à *Het Laatste Nieuws* (depuis 1891) et au journal des libéraux flamands anversois, *De Nieuwe Gazet*. Outre ses propres contributions à ces journaux, il veillait d'un œil alerte sur l'orthodoxie de leur position libérale¹⁵. En outre, il créa lui-même une revue littéraire conçue pour promouvoir la culture libérale. Non sans provocation, il baptisa cette revue *Lucifer*.

Dès lors, rien de surprenant à ce que Bruylants soit perçu comme le libéral-type. Au moment où, en 1920, il fut nommé Chevalier de l'Ordre de Léopold, il reçut un grand nombre de félicitations d'associations libérales anversoises. L'une d'entre elles, le Comité de propagande libéral du 8^e quartier d'Anvers, exprima à cette occasion sa fierté, « parce qu'enfin un des citoyens les plus méritants d'Anvers,

débats du 6, 11, 13 et 25 juillet 1905.

14. *L'Indépendance belge*, 30 novembre 1904.

15. Voir, entre autres, BRUYLANTS (Jan), *Lettre à A.D. Musschoot*, 29 mai 1900, AMVC-Letterenhuis, B927/BI.

un libéral convaincu, reçoit un signe de reconnaissance pour son travail littéraire, pour sa vie honnête et son aspiration continue à la perfection¹⁶ ». Quand Bruylants mourut huit ans plus tard, à 56 ans, « d'innombrables figures des luttes libérales » marchaient dans la procession qui traversa Anvers¹⁷.

Rien de surprenant à ce que ce positionnement univoquement libéral valait à Bruylants Jr. une mauvaise réputation dans le monde catholique. En 1892, le journal catholique anversois *De Vrijheid* dépeignit ce « sale fils de Jan » (*vuilejanszoon*) comme un « ennemi politique » et un « mouchard », qu'on devait pour cette raison éviter¹⁸. À sa mort, le monde catholique ne semblait pas encore prêt à trop pardonner à cet ancien ennemi. Bien qu'elle exprimât des « condoléances sincères » envers sa veuve et ses enfants, la rédaction de *Het Handelsblad* répéta les réserves qu'elle avait formulées plusieurs fois contre les pièces de théâtre de ce « propagandiste de parti¹⁹ ». Il est peu probable que ses proches ont éprouvé cette étiquette comme un insulte.

TIJL UILENSPIEGEL IN VLAANDEREN : UN ROMAN LIBÉRAL ?

Jan Bruylants appartenait donc incontestablement à la famille libérale et anticléricale. Comment est-il possible alors que j'aie lu dans son roman *Tijl Uilenspiegel in Vlaanderen* une adaptation catholique de *La Légende*? C'est l'occasion d'une relecture de la version originale de ce livre (dont des versions abrégées continuèrent à être publiées jusqu'en 1953)²⁰.

Une première source de mon interprétation erronée tient sans aucun doute au fait que Bruylants transposa l'histoire d'Uilenspiegel à la fin du XVIII^e siècle, et la situa donc au cœur de la Révolution Brabançonne et de la Guerre des Paysans. Dans ce contexte, Tijl agit d'abord comme un partisan des Vonckistes, mais il se transforme graduellement en Brigand. À l'époque où parut *La Légende*, une identification libérale avec les Brigands était peu surprenante, et il semble même que De Coster lui-même ait envisagé de situer son Uilenspiegel à la fin du XVIII^e siècle²¹.

-
16. Comité de Propagande du 8^e Quartier, 3^e canton électoral d'Anvers, à Bruylants, 27 novembre 1920, AMVC-Letterenhuis, B927/B1. Je traduis.
 17. « Sterfgevallen », *De Nieuwe Gazet*, 28 septembre 1928.
 18. « Nederduitsche Bond », dans *De Vrijheid*, 3 juillet 1892. Je traduis (sauf le mot « mouchard », qui fut utilisé dans le texte original). Jan Bruylants ajouta cet article à la lettre précitée qu'il écrivit à Jan Van Rijswijck le 19 novembre 1898, pour montrer dans quelle mesure il s'était adonné à la cause libérale.
 19. « Sterfgevallen. Dood van M. Jan Bruylants », dans *Het Handelsblad*, 25 septembre 1928. Je traduis.
 20. AUCTOR, *Tijl Uilenspiegel in Vlaanderen*, Antwerpen, Opdebeek, s. d. [1904]. Pour une comparaison très détaillée entre plusieurs éditions de ce livre, voir VERHAEGEN (Maurice), « Tijl Uilenspiegel in Vlaanderen — de verscheidenheid tussen de vele uitgaven », dans *Ulieden Spiegel*, n° 8, 1999, p. 58–73.
 21. Selon SPILLEBEEN (Willy), « Vertalingen en aanpassingen van *La Légende d'Uilenspiegel* », dans *Ulieden Spiegel*, n° 1/1, juin 1992, p. 18–23, plus spécifiquement p. 21.

Au début du xx^e siècle, au contraire, les Brigands représentaient tout autre chose que les Gueux, auxquels De Coster avait fait appartenir son *Uilenspiegel*. Tandis que les Gueux étaient perçus depuis les années 1860 — surtout dans l'Anvers de Jan Bruylants — comme les prédécesseurs des Libéraux néerlandophones flamands, les Brigands étaient bel et bien récupérés par les flamingants catholiques²². Ceci s'était manifesté surtout lors du bicentenaire de cette révolte antirévolutionnaire, en 1898. En transformant le Gueux *Uilenspiegel* en Brigand, Bruylants semblait donc adopter une démarche clairement catholique.

Cette impression est renforcée en lisant le livre, même en sachant que l'auteur avait un profil libéral univoque. La première partie du livre, qui, comme dans *La Légende*, a un caractère ludique, ne contient pas de blagues anticléricales. La seconde partie, plus combattante, met en exergue le rôle positif de la religion et des prêtres. Bien évidemment, le père d'*Uilenspiegel* n'y meurt pas au pilori pour raison d'hérésie, mais sa mère devient victime des Français révolutionnaires. Au lieu du cri récurrent « Les cendres de Claes battent sur mon cœur », l'*Uilenspiegel* de Bruylants ne jure qu'une fois « sur les cendres de [s]a mère » et, en présence d'un prêtre, il déclare : « Je ne laisserai passer aucun Français vivant » (p. 393, je traduis). Tandis que De Coster se dressait d'une façon largement non-armée contre l'oppression despotique et cléricale du monarque et de l'armée espagnols, le héros de Bruylants proclame ouvertement la pertinence d'une violence anti-française, et donc nationaliste.

Bien avant la mort de sa mère, *Uilenspiegel* avait déjà exprimé de tels sentiments anti-français. Ils se manifestent surtout aux moments où les armées révolutionnaires touchent aux traditions religieuses de la Flandre. Un moment-clé à cet égard est celui où le général (fictif) Verrières est enterré dans l'église Notre-Dame à Anvers. C'est surtout Nele qui exhorte Tijl à l'action contre « cette honte et ce sacrilège », auquel beaucoup d'Anversoises, et même des prêtres, ont collaboré : « Ils ont enterré l'hérétique dans l'église, devant l'autel de sainte Lucie. Ce gars, qui a exterminé la religion à Paris et qui a noyé les prêtres, repose dans notre église Notre-Dame. » Pour cette raison, *Uilenspiegel* et ses amis ne tardent pas à enlever le corps. Après avoir entendu ces mots, *Uilenspiegel* ne peut dissimuler son admiration : « Nele, sois remerciée. Tu parles comme il le convient pour une femme flamande. Je suis fier de toi. Tu nous prescrites le devoir ; nous le remplissons. Tu as raison, le torse de ce brigand ne peut plus longtemps désacraliser le temple de Dieu. » (p. 274, je traduis) L'association entre l'identité flamande et la foi catholique est donc tout aussi évidente pour *Uilenspiegel* que pour sa compagne.

Cette même association reviendra plusieurs fois dans le reste du livre. Même sans que le mot « Flandre » ne soit exprimé, la notion est éminemment présente dans la description du début du soulèvement armé. Après qu'*Uilenspiegel* lui-

22. Sur ce processus, voir BEYEN (Marnix), « Le souvenir comme parricide. L'univers commémoratif en Flandre : produit et producteur d'histoire belge », dans LUMINET (Olivier), *Belgique-België. Un État, deux mémoires collectives?*, Liège, Mardaga, 2012, p. 75-92.

même a exhorté au combat les troupes du baron de Meer (Bruylants se référait probablement au Baron Jean-Joseph de la Mer), un « prêtre gris » avance :

« Que Dieu nous aide ! » dit-il. « Mes enfants, je veux vous bénir, avant que vous n'abordiez le combat. »

Tous s'agenouillèrent. Le prêtre tendit ses mains vers eux.

« Que Dieu vous dirige », dit-il. « J'implore sa bénédiction sur vous. »

Tous prièrent avec lui, à mi-voix. Le prêtre se leva, et en prenant son fusil, qu'il avait confié à Uilenspiegel, il s'écria : « Courage, les hommes. Nous triompherons. » (p. 368, je traduis)

Il semble significatif qu'Uilenspiegel lui-même, qu'on peut considérer comme le porte-parole des idées de l'auteur, n'exprime nulle part des idées explicitement religieuses. Tout au plus laisse-t-il échapper une expression figée comme « Au nom de Dieu ». Il n'en demeure pas moins vrai qu'il agit constamment en défendant les idées religieuses et qu'il est encouragé et accompagné par des personnages qui incarnent les valeurs catholiques. Quand Uilenspiegel parle, ces valeurs semblent être noyées dans un discours nationaliste, avec des connotations ethniques et régénératrices. Selon ce discours, le « sang de ces martyrs descendra comme une rosée douce sur le champ de la Patrie, où la révolte germe et fait fleurir celle-ci abondamment » (p. 378, je traduis). De telles phrases semblaient prélude aux vers célèbres que le prêtre ouest-flamand Cyriel Verschaeve écrivit quinze ans plus tard en l'honneur des soldats flamands du front de l'Yser (« *Hier liggen hun lijken als zaden in 't zand, hoop op den oogst o Vlaanderland* »). Dans d'autres parties du livre, la notion de « sang » apparaît dans un sens plus ethnique. À l'occasion de l'enterrement du général Verrières (mentionné plus haut), Uilenspiegel déclare que les Anversois qui y ont participé « ne sont pas des Flamands ». Un ami soutient cette thèse et l'explique en même temps : « C'est un mélange de tous les pays [...]. Tous les étrangers ont mis les pieds ici. C'est un sang mélangé, une race dégénérée. » Cette analyse provoque un trouble profond chez Uilenspiegel : « Et si maintenant on y ajoute un peu de français, les choses ne s'amélioreront pas » (p. 275, je traduis).

LE LIBÉRALISME FLAMAND CATHOLICISÉ ?

Cette nouvelle lecture du roman de Bruylants permet de comprendre pourquoi, dans son livre de 1991 sur la littérature flamande à propos de la Première Guerre mondiale, Frederik Deflo décrit le Tijl Uilenspiegel d'Auctor comme « un catholique exemplaire²³ », et pourquoi sept ans plus tard — sans avoir relu le livre de Deflo depuis lors — j'arrivai à la même conclusion. Bien évidemment, cela n'excuse aucunement ma négligence au niveau des recherches biographiques, mais l'opposition apparente entre les données biographiques montrant une vie libérale

23. DEFLO (Frederik), *De literaire oorlog. De Vlaamse prozaliteratuur over de Eerste Wereldoorlog*, Aartrijke, Uitgeverij Decock, 1991, p. 39.

et le contenu du livre suggérant une sensibilité catholique n'en demande pas moins une explication. S'agit-il d'une particularité idiosyncrasique de Jan Bruylants Jr., ou d'un phénomène plus large ? Une partie de la réponse semble être donnée par l'historien Henk de Smaele dans sa thèse de doctorat, défendue à l'Université de Leuven deux années après la publication de mon *Held voor alle werk*, et publiée en 2009 sous le titre *Rechts Vlaanderen*²⁴. Dans ce livre, De Smaele décrit la façon dont, au tournant du xx^e siècle, un discours associant la Flandre à des valeurs rurales et catholiques devenait de plus en plus dominant en Flandre, même chez certains intellectuels libéraux. Le statut presque hégémonique de ce discours explique selon De Smaele la domination électorale écrasante du parti catholique en Flandre durant cette période.

Vu sous cet angle, il devient moins surprenant qu'un libéral tel que Bruylants ait pu écrire un livre qu'un lecteur actuel perçoit comme catholique. Plus généralement, cette interprétation rend moins énigmatique la transformation de l'Uilenspiegel anticlérical et libertaire de Charles De Coster en un héros catholique prônant un nationalisme ethnique dans la Flandre du xx^e siècle. Il ne fut pas donc « volé » par les catholiques mais suivait et reflétait une transformation qui se déroulait alors au sein d'une partie considérable du monde libéral en Flandre. Dès lors, durant et après la Première Guerre mondiale, les nationalistes flamands catholiques n'eurent plus qu'à récolter ce que des libéraux comme Bruylants avaient semé auparavant.

LE TIJL UILENSPIEGEL ANTI-ALLEMAND, PRODUIT D'UNE FUITE EN AVANT ?

L'approche biographique ne jette pas seulement une nouvelle lumière sur la première, mais également sur la deuxième adaptation que Jan Bruylants Jr. fit de *La Légende*. Dans celle-ci, parue en 1921 sous le titre *Tijl Uilenspiegel aan het front en onder de Duitschers*, il ne situait pas l'action de son héros à l'époque de la Guerre des Paysans, mais en faisait un soldat belge luttant sur le front occidental pendant la Première Guerre mondiale²⁵. Dès lors, je n'y ai vu qu'une « transcription presque littérale » de la première version, adaptée au patriotisme de l'après-guerre, et je situais Bruylants clairement dans le camp anti-activiste, c'est-à-dire dans le camp de ces flamingants qui refusaient d'accepter les avantages que les occupants allemands leur proposaient en échange d'une collaboration active²⁶. Non seulement cette interprétation néglige le remaniement assez profond que Bruylants a opéré entre la première et la deuxième adaptations (créant un Uilenspiegel encore

24. DE SMAELE (Henk), *Rechts Vlaanderen. Religie en stemgedrag in negentiende-eeuws België*, Leuven, Leuven University Press, 2009.

25. AUCTOR, *Tijl Uilenspiegel aan 't front en onder de Duitschers*, Antwerpen, L. Opdebeek, 1921.

26. BEYEN (Marnix), *Held voor alle werk*, op. cit., p. 53–55. Cette description est reprise presque littéralement sur <http://schrijversgewijs.be/schrijvers/bruyllants-jan-jr-auctor/>. Sur l'activisme, voir entre autres, WILS (Lode), *Onverfranst, onverduits? Flamenpolitik, activisme, frontbeweging*, Leuven, Davidsfonds, 2014.

plus anversois cette fois-ci, en faisant naître son héros dans cette ville), mais en outre elle ne considère pas les sources archivistiques, qui nous laissent à penser que la genèse du deuxième livre fut complexe.

Les premières années de l'après-guerre s'avèrent très difficiles pour Bruylants. Sa tentative de devenir secrétaire communal échoua, en dépit d'un long plaidoyer *pro domo*, adressé à tous les membres du Conseil communal, dans lequel il insistait sur l'accomplissement de tous ses devoirs patriotiques pendant la guerre²⁷. Il n'est pas certain qu'il ait raté cette nomination en raison de doutes émis quant à son comportement pendant la guerre, mais de pareilles suspicions s'étaient déjà exprimées durant celle-ci. Ce qui était surtout mis à sa charge était sa collaboration à *Het Vlaamsche Nieuws*, un journal qui apparaissait d'abord comme l'édition anversoise en ensuite comme le successeur du *Vlaamsche Gazet — Het Laatste Nieuws*, le journal libéral et bruxellois qui était dirigé depuis 1912 par Julius Hoste Jr.²⁸. Même si Bruylants quitta le journal avant que celui-ci ne devînt un organe ouvertement activiste, cette collaboration prolongée peut avoir été considérée comme une trahison de la cause libérale et patriotique défendue par ses anciens compagnons de route. Selon la rédaction du journal francophone anversois *La Métropole*, Hoste Jr. protesta même publiquement contre « l'apparition à Anvers d'une [*sic*] journal ayant usurpé un titre qui lui appartient²⁹ ».

Au cours de l'été 1920, Bruylants se plaignit auprès du rédacteur en chef du journal libéral anversois *De Nieuwe Gazet* d'être la victime d'une action concertée tendant à le dépeindre comme un activiste. N'arrivant pas à trouver la source de cette diffamation, il pria le journal de publier la déclaration suivante :

Depuis l'invasion des Allemands en Belgique, j'ai été toujours anti-allemand jusqu'au fond de mon âme et je l'ai toujours montré et dit, aussi bien en tant qu'employé qu'en tant que citoyen. Je n'ai pas douté un seul moment de la victoire des Alliés et j'ai toujours essayé de faire partager cette vision par mes amis et connaissances qui étaient découragés par les triomphes des Allemands, et de les soutenir.

En tant que flamingant, j'ai continuellement combattu l'activisme partout où je le pouvais, parce que j'ai rejeté la collaboration avec l'ennemi et parce que je prévoyais la façon dont le mouvement flamand souffrirait plus tard de ce crime. Je peux faire corroborer tout ceci par bon nombre de témoins³⁰.

-
27. BRUYLANTS Jr. (Jan), *Lettre aux Membres du Conseil Communal*, 30 décembre 1918, AMVC-Letterenhuis B927/B2.
 28. Voir l'accusation dans ce sens dans « La vie à Anvers », dans *La Métropole d'Anvers, paraissant provisoirement à Londres*, 12 décembre 1914.
 29. « Les journaux d'Anvers. Le cas de la "Vlaamsche Gazet". Une protestation », dans *La Métropole d'Anvers, paraissant provisoirement à Londres*, 6 janvier 1915.
 30. BRUYLANTS Jr. (Jan), *Lettre à August Monet*, 12 juin 1920, Anvers, AMVC-Letterenhuis, B927/B1. Je traduis.

Un tel témoignage, sans doute activement sollicité par Bruylants, se trouve dans le dossier Bruylants à la Letterenhuis. Dans ce témoignage, la femme d'un Anversois déporté en Allemagne pendant la guerre, soulignait que Bruylants avait été le seul à l'encourager et à la consoler, tandis que d'autres l'avaient évitée « de peur lâche de l'agresseur³¹ ». En dehors de ce témoignage, Bruylants aurait pu, dans sa propre défense, citer un article que l'écrivain et folkloriste anversois Jan De Schuyter lui consacra en pleine Occupation dans la revue théâtrale *Het Tooneel*, dans lequel il fut souligné que Bruylants avait vite quitté *Het Vlaamsche Nieuws*, « parce qu'à propos de questions importantes du moment, il entretenait d'autres idées que ses co-rédacteurs³² ». Et il aurait pu reprendre une lettre qui avait été envoyée en décembre 1918 au Collège des Échevins et au Conseil Communal par les anciens membres anversois du Service Secret Belge des Postes en support de la candidature de Bruylants. Ce service avait été créé par le gouvernement belge afin de soutenir les contacts entre les soldats au front et leurs familles. Les auteurs de la lettre soulignèrent que Bruylants avait soutenu ce service en cherchant les adresses non-indiquées sur les enveloppes ou celles des personnes qui avaient déménagé entretemps, et en donnant aux Anversois l'occasion de rentrer en contact avec leurs proches au front. Pour les pétitionnaires, il était clair que Bruylants avait posé, au risque d'être puni « un acte de patriotisme véritable et silencieux³³ ». Non seulement cette lettre ne contribua-t-elle pas à la nomination de Bruylants Jr. au poste de secrétaire général, mais elle ne semble pas avoir aidé à écarter tous les doutes à propos de son passé durant la guerre.

Le fait que Bruylants ait décidé, précisément pendant la période où il émit sa plainte, d'écrire un nouvel *Uilenspiegel*, doit probablement être interprété dans ce contexte³⁴. En écrivant un roman explicitement anti-allemand et patriotique, il semble avoir voulu éviter toute suspicion le concernant. Cela devient manifeste au moment où il explique qu'*Uilenspiegel*, quand il arriva au front, comprit vite « que les Allemands s'étaient emparés du Mouvement flamand et qu'ils l'utilisaient afin de promouvoir leur sale politique » (p. 217) — phrase dans laquelle semble résonner sa déclaration publique dans *De Nieuwe Gazet*. Dans le discours qu'il attribue à

31. Femme de G. Parresse, *Lettre à Jan Bruylants*, 28 novembre 1920, Anvers, AMVC-Letterenhuis, B927/B1. Je traduis.

32. DE SCHUYTER (Jan), « Jan Bruylants Jz. », dans *Het Tooneel*, 13 octobre 1917, p. 3-4.

33. Le personnel des Services secrets belges des Postes d'Anvers (signé : August Adriaensens, August Bus, Cornelius Tenys, Jules Tavernier, Constant Peynaerts, Aug. Daens, G. Van Ghelder, J. Beukelaer, K. Van Ghelder, J. Brack), au Bourgmestre et aux membres du Conseil communal d'Anvers, 30 décembre 1918, Anvers, Archives Communales, dossier personnel de Jan Bruylants Jr. Je traduis.

34. Dans une lettre écrite le 27 novembre 1920 (AMVC-Letterenhuis, B927/B2), Bruylants apprenait à l'écrivain et critique Hendrik Coopman Thzn qu'il était en train d'écrire ce livre, et qu'il paraissait en feuilleton. Je n'ai pas su retrouver dans quel organe ce feuilleton était publié (ce n'était ni dans *Het Laatste Nieuws*, ni dans *De Nieuwe Gazet*, ni dans l'illustration libérale *De Zweep*).

Uilenspiegel, s'adressant aux soldats flamands du front, celui-ci reconnaît que les Flamands ont beaucoup souffert sous le régime belge, mais que pour l'heure il faut lutter en premier lieu contre l'opresseur allemand.

En chantant “Le Lion Flamand”, vous devez chasser les Allemands, avec le même courage héroïque qui inspirait vos ancêtres quand ils effaçaient les Français du sol de la patrie, quand ils se soulevaient contre les Autrichiens, contre les Espagnols, contre tous les étrangers qui ont agressé notre sol natal. (p. 225–226, je traduis)

La Belgique, dans ce roman patriotique, apparaît comme secondaire vis-à-vis de la Flandre. De cette façon, Bruylants reproduisit un discours qui avait été dominant dans le mouvement flamand tel qu'il était répandu parmi les soldats flamands au front³⁵.

ÉPILOGUE

Si le deuxième roman costerien de Bruylants peut en effet être vu comme faisant partie d'une stratégie de défense, il est très difficile de juger l'impact de celle-ci. Le fait est, toutefois, que Bruylants ne fut pas poursuivi par la justice, et qu'il fut — également en novembre 1920 — nommé Chevalier de l'Ordre de Léopold, ce qui montre que les diffamations ratèrent leur but. Néanmoins, la demande introduite quatre ans plus tard par le Représentant du Peuple Libéral Édouard Pecher afin de faire octroyer à Bruylants une médaille pour mérite de guerre ne reçut pas de réponse positive. La Commission de la Reconnaissance nationale estimait « que les titres de l'intéressé étaient insuffisants pour justifier un tel honneur³⁶ ». Est-ce parce que les suspicions d'activisme poursuivaient encore à cette époque l'auteur populaire ?

Si de telles suspicions semblent peu fondées, une analyse des romans costeriers de Jan Bruylants nous a montré pourquoi elles étaient au moins compréhensibles. Dans ces livres, l'auteur défend, à travers Tijl Uilenspiegel, une position comparable à celle qui avait convaincu bon nombre de flamingants (comme cet autre auteur populaire anversois et adaptateur du matériel costerien, Raf Verhulst) d'opter pour une position activiste : un nationalisme essentialiste, identifiant la Flandre avec des valeurs traditionnelles et religieuses, réfutant toutes

35. Voir VANACKER (Daniel), *De Frontbeweging. De Vlaamse Strijd aan de IJzer*, Bruges, De Klaproos, 2^e éd., 2015. Il est intéressant de noter que dans le journal principal de ce Mouvement du Front, *Ons Vaderland. Tolk van het Vlaamsche Front*, un Jan Bruylants écrit souvent des articles d'un ton similaire, se référant même à Tijl Uilenspiegel (*Ons Vaderland*, 4 avril 1918). Dans le même journal un « Auctor Jr. » répond à des lettres de soldats (*Ons Vaderland*, 13 novembre 1917, 8 avril 1918). Probablement, il s'agit du fils de Jan Bruylants Jr., qui s'appelait Jan M. Bruylants. Si c'est le cas, il est surprenant que Bruylants ne semble le mentionner nulle part dans sa correspondance d'après-guerre.

36. Copie de la lettre du Ministre de l'Intérieur à Édouard Pecher, 3 janvier 1924, dans le dossier de Jan Bruylants Jr., Anvers, AMVC-Letterenhuis, B927/B2.

les influences étrangères et désignant les Français comme les ennemis héréditaires. Dès lors, l'*Uylenspiegel* de Bruylants annonçait déjà celui qui deviendrait une figure de proue du nationalisme flamand extrémiste de l'entre-deux-guerres. Comme je l'indiquais déjà dans *Held voor alle Werk*, la voie vers une telle interprétation était déjà tracée par l'essentialisme nationaliste inhérent à *La Légende d'Uylenspiegel*³⁷.

37. Voir BEYEN (Marnix), « Le Piège de l'essentialisme. Thyl Uylenspiegel entre littérature et propagande », dans *Témoigner – entre histoire et mémoire*, 2011, p. 85–98.

« Sors de mes yeux » : le flandricisme comme (effet de) traduction dans *La Légende d'Ulenspiegel*

Rainier GRUTMAN
Université d'Ottawa

1. DE LA TRANSPOSITION À LA TRADUCTION

En 1869, à l'occasion de la soi-disant « deuxième édition » de *La Légende d'Ulenspiegel*¹ chez Lacroix et Verboeckhoven (devenus célèbres par le succès des *Misérables*, ils impriment ces mêmes années *Thérèse Raquin* et *Les Chants de Maldoror*), Charles De Coster ajoute une importante « Préface du Hibou ». Le hibou en question signe « Bubulus Bubb ». Il n'est pas ici le sage oiseau de Minerve mais l'« uil » (haut all. *Eule*; bas all. *Ule*) espiègle qui tend aux « manans & seigneurs, [aux] gouvernés & gouvernants, le miroir [nl. et all. *spiegel* <lat. *speculum*] des sottises, des ridicules & des crimes d'une époque ». De cette préface, on a surtout retenu l'ironique injonction finale. Tout en faisant semblant de réprimander le « poète téméraire qui aim[e] tant Rabelais & les vieux maîtres » et de « dénoncer la crudité & les audaces de [s]on style », Bubulus Bubb y met en garde les « poète[s] provincia[ux] » contre les excès du conformisme en matière de langue, car « ils finiront par ufer la langue française à force de la polir ».

Je partirai d'un passage moins connu, celui où le hibou interpelle le « poète écervelé » pour lui rappeler certain larcin : « Il était de ton intérêt de me réintégrer dans ton œuvre, dont vingt chapitres, au moins, m'appartiennent (1), je te laisse les autres en toute propriété. » On obtient des précisions dans une longue note, que le paratexte attribue aux « éditeurs » mais dont on sait qu'elle est de nul autre que Charles De Coster². En voici le début :

1. Le titre complet de cette réimpression (qui ne fut pas à proprement parler une « deuxième édition ») était *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*. Cet article suivra le texte de la « nouvelle édition définitive » que vient d'établir Jean-Marie Klinkenberg pour la collection « Espace Nord ». La « Préface du Hibou » y occupe les pages 9–12. Afin d'alléger un appareil de notes déjà lourd, les renvois seront dorénavant intégrés au corps du texte (avec mention du livre en chiffres romains et du chapitre en chiffres arabes).
2. Reproduite par Francis Nautet dans le second tome de son *Histoire des Lettres Belges d'expression française*, elle aurait été « collée sur la page de garde du volume » dédié par De Coster à Alphonse Vandenpeereboom, alors ministre de l'Intérieur, puis « adressée aux membres du jury du Prix Quinquennal de littérature française pour la période 1863–1867 » (Sosset 1937 : 179–180).

(1) Cette affirmation est exacte. Le poète a emprunté à une petite brochure flamande de la collection Van Paemel, intitulée : *Het aerdig leven van Thyl Ulenfpiel*, les chapitres VI, XIII, XVI, XIX, XXIV, XXXV, XXXIX, XLI, XLIII, XLVII, XLVIII, XLIX, LIII, LV, LVII, LIX & LX du premier livre de son ouvrage³. Les têtes de chapitres imprimées ci-dessus en majuscules italiques indiquent que ceux-ci sont plutôt créés que reproduits. Tous ont subi, d'ailleurs, d'importantes modifications, excepté les LXII^e, LXIII^e & LXIV^e. Les autres, depuis le LXV^e jusqu'à la fin de l'ouvrage, appartiennent en propre à M. Ch. De Coster, comme aussi, par conséquent, les livres II, III, IV, V, qui sont de pure création.

Le contraste entre le registre des deux textes est saisissant. Le hibou emploie un langage juridique pour revendiquer la « propriété » intellectuelle de certains chapitres, que l'auteur de la note lui cède sans ambages : « Cette assertion est exacte. » Mais aussitôt après, ce dernier invoque son droit de créateur ou plutôt de créateur. La création occupe une part de plus en plus grande dans cette sorte de réponse à un acte d'accusation. De l'aveu initial d'un « emprunt » (avec mention de la source), on passe à la « reproduction », forme de copie déjà moins stricte, à une série de chapitres qui ont « subi [...] d'importantes modifications », voire ont « plutôt [été] créés », pour finalement arriver à la « pure création » des livres II, III, IV et V. Faut-il en déduire que le Premier Livre serait moins « pur » au point de vue de la création ? Son texte en cacherait-il un autre ?

Rares sont les chercheurs à avoir exploré la piste du palimpseste. Bien au contraire : très tôt, on a voulu minimiser la portée de cette relation « hypertextuelle » (Genette 1982) entre « la brochure flamande de la collection Van Paemel » mentionnée dans le paratexte de la *Légende* et le texte de cette dernière. En 1892, Francis Nautet⁴ note que « pour la majorité de ses rares lecteurs, Ch[arles] De Coster n'est que le très artiste transcritteur d'une légende flamande ». Mais il ne rapporte cette rumeur que pour mieux la démentir : « À la vérité, la part de cette légende est l'élément tout secondaire de l'ouvrage : *c'est un thème et rien de plus*. Tout le reste est invention personnelle » (1892 : 438 ; je souligne). Il suffit, poursuit-il, « de lire la légende toute crue » dans « l'édition si complète et si consciencieuse de M. Delepierre » (dont j'aurai bientôt l'occasion de reparler) pour « mieux savourer l'élan et l'impulsion de la transposition » (439) faite par De Coster.

3. Cette énumération a été corrigée d'après les suggestions de Charles Potvin (1894 : 213), qui a enlevé les italiques des chiffres LV et LVI sur la foi du manuscrit, et de Joseph Hanse (1990 : 171), qui a substitué au chapitre LVI, lequel ne devait rien à l'original flamand, le chapitre suivant (LVII), où « De Coster, en effet, recourt à son modèle ».

4. C'est dans cet article que sera lancée l'idée de la *Légende* comme « une sorte de bible nationale », « flamande si l'on veut, mais [dont] le héros est familier aux deux races » (Nautet 1892 : 436). Camille Lemonnier croit qu'il est « permis d'y voir la Bible même des Flandres. Si la littérature, dans un pays qui jusque-là n'en avait eu que la bonne volonté, avait suivi la leçon du grand écrivain, peut-être elle eût donné naissance à un mode d'expression autochtone où Flandre et Wallonie se fussent confondues. D'un esprit flamand, mais avec l'accent de l'ancienne langue d'oïl, Charles De Coster, en écrivant, concilia les deux âmes » (1908 : 47, voir déjà Lemonnier 1894).

Notons le vocabulaire employé. Nautet écarte l'idée de la « transcription » d'un texte au profit de la « transposition » d'un « thème ». C'est dire qu'il sépare le contenu narratif de la légende de sa forme flamande. Il s'agirait donc d'une simple opération de transvasement, sans passage d'une langue à l'autre, sans la moindre dimension inter-linguistique. Ce point de vue est encore celui de Joseph Hanse dans la thèse magistrale qu'il soutient à l'Université catholique de Louvain en 1925. Très critique à l'égard de Paul Hamelius (1908 : 165–169), il salue néanmoins son « excellente étude des procédés par lesquels De Coster *adapte* la légende populaire et l'élargit » (Hanse 1990 : 155). Quand il montre à son tour « le parti que De Coster tira de la légende » flamande, Hanse (1990 : 170–172) insiste assez systématiquement sur ce qui sépare les deux textes : De Coster a « corrig[é] l'original » dans le sens « de la vraisemblance, de l'adoucissement [des mœurs], de l'enrichissement des détails, de l'apologue ». Pour Hanse, il s'agit d'« emprunts » « d'idées » ou de « détails », jamais de reprises textuelles. Les différences l'emportent, quantitativement et qualitativement, sur les ressemblances. Tantôt (nous dit-il au sujet du ch. I, 35) « le récit est vraiment créé [...] malgré de nombreux emprunts », tantôt De Coster « recourt à son modèle » mais l'« améliore singulièrement » (dans I, 57). Ailleurs, on apprend que De Coster « élague des détails avec à-propos, tout en ne s'écartant guère de son modèle » (I, 63). Ce dernier mot, moins fort que le mot *original*, implique une plus grande distance (de l'ordre de l'adaptation) et un rapport plus vague, moins hiérarchique. Un peintre « s'inspire » de son modèle, le « reproduit » ou « l'imité », mais cette imitation n'implique aucune soumission, bien au contraire : il peut fort bien dépasser son modèle (comme c'est le cas ici).

Depuis, la cause semble entendue : le petit livre flamand que De Coster a découvert chez le peintre Adolf Dillens est un prétexte plus qu'un hypotexte à part entière⁵. Ce point de départ a rarement été envisagé comme un « texte de départ », au sens où l'entend la traductologie. Généralement, on se contente de répéter que De Coster « reprend le recueil populaire édité par Van Paemel [...], qui est en grande partie la matière du livre I de son épopée » (Nysenholc 1988 : 20). C'est encore et toujours la *matière* qui est reprise, sans plus (et sans que l'on ne sache trop comment interpréter le verbe « reprendre »). Et si De Coster n'avait pas seulement trouvé du contenu à copier dans l'édition flamande ? Il en respecte moins l'esprit — étroitement catholique, les imprimeurs flamands voulant se mettre à l'abri des foudres de l'Église — que la lettre. Pourtant, s'il arrive à Joseph Hanse (1990 : 170–172) de dire que la *Légende* « est fidèle à l'original » (au sujet de I, 49) ou le « suit de très près » (I, 62), que « l'imitation est stricte » (I, 41) ou la

5. Léon-Louis Sossset reconnaît que les « emprunts » au petit livre gantois sont « assez textuels » [*sic*], mais les considère lui aussi « d'ordre secondaire ». Ils « ne forment en quelque sorte que le canevas sur lequel [De Coster] a brodé les joviales fantaisies de ses héros. Il accommode librement le texte à son goût, soit en fusionnant plusieurs anecdotes, soit en les abrégant, soit en y introduisant des réflexions ou de rapides descriptions, soit encore en modifiant tel détail ou en corrigeant, par d'adroites suppressions, les maladresses de l'original » (Sossset 1937 : 180).

« reproduction assez fidèle » (I, 13), voire que tel chapitre (I, 47) est « très inspiré » de son équivalent dans l'édition Van Paemel, jamais le mot *traduction* ne franchit ses lèvres (ou plutôt, ne sort de sa plume).

Cette scotomisation du transfert traductionnel paraît d'autant plus troublante que, comme nous le verrons, plusieurs chapitres de la *Légende* ne font pas que « transposer » (Nautet) un thème (donc un contenu) traditionnel mais empruntent des phrases entières (jusqu'à une vingtaine dans I, 62 et dans I, 41) à un texte concret rédigé en flamand. Elles n'ont été ni vaguement « reproduites » ni artistement « imitées » mais bel et bien traduites. Voilà le premier fait que voudra rétablir l'étude qui suit : la démarche costérienne comporte une part très réelle de traduction. Il convient de souligner cet aspect, signalé en son temps par Paul Hamelius (1908) mais étrangement écarté depuis par la mémoire critique. Il convient d'autant moins de sous-estimer le recours systématique (du moins pour ce qui concerne le Premier Livre de la *Légende*) à un hypotexte flamand que cela ne faisait guère partie des habitudes (et encore moins de l'habitus) des gens de lettres francophones de la capitale belge.

De Coster ne semble pas avoir fait exception. Alors même qu'il prétendait mieux connaître le flamand « ancien, un peu mieux que le nouveau » (selon un témoignage rapporté par Potvin 1879 : 175; 1894 : 44), il n'avait pas lu sa source principale, l'*Historie* d'Emmanuel Van Meteren, dans une des éditions (celle de 1599 ou celle, définitive et posthume, de 1614) que ce chroniqueur et diplomate anversois avait rédigées et fait imprimer en néerlandais, mais bien dans la traduction française de Jean de la Haye. Ce fait a été établi depuis longtemps (voir Woodbridge 1928; Hanse 1990 : 185–196; Rasmussen 1977), mais il est utile de le rappeler pour montrer que la consultation d'un original flamand n'allait pas de soi, même dans le milieu des « antiquaires » (comme on appelait à l'époque romantique les amateurs de monuments et manuscrits anciens). En même temps, l'usage qu'allait faire De Coster de la brochure Van Paemel concorde parfaitement avec les conclusions que tirait Hanse (1990 : 195–196) de son « examen détaillé des emprunts » faits à Van Meteren. Elles s'appliquent *mutatis mutandis* : « Pareille imitation n'a rien de déshonorant. De Coster enrichit singulièrement le trésor auquel il puise. » Hanse montre à la fois « combien nombreux, et peu scrupuleux parfois, étaient ces recours à la chronique » et à quel point « se sont précisées, en se limitant, l'originalité et l'ingénieuse habileté de notre auteur ». CQFD.

Non pas qu'il faille considérer la *Légende* tout entière comme une traduction, ainsi qu'ont pu le croire les lecteurs mal renseignés auxquels faisait allusion Francis Nautet. Il s'agit sans conteste d'une œuvre originale, écrite en français par un auteur francophone. Mais cette œuvre n'annonce pas moins les écritures postcoloniales et migrantes d'aujourd'hui en ceci qu'elle « utilise le rapport à la langue étrangère pour nourrir la création », qu'elle met en scène le contact et l'interférence linguistiques pour mieux brouiller les pistes, comme c'est souvent le cas « dans la littérature qui se crée aux frontières des identités nationales »

(Simon 1994 : 20 et 25). En accueillant le flamand dans un texte français, De Coster simule et stimule le rapport dynamique entre deux langues appelées à se côtoyer, à s'entrecroiser, à se mélanger. Qu'elle se situe en dehors du texte, dans un rapport d'antériorité hypertextuelle avec la *Légende*, ou qu'elle soit projetée à l'intérieur de cette dernière, la présence de la traduction sous ses multiples formes — y compris la non-traduction — confère à cette œuvre un caractère linguistiquement « hybride » (comme on dit aujourd'hui) qui en fait une construction interculturelle avant la lettre. Comme cette dimension de *la Légende* ne fait pas forcément l'unanimité, il me faudra faire un petit détour pour rappeler un certain nombre de faits objectifs, relatifs d'une part à la présence quantitative des flandricismes chez De Coster, d'autre part aux opérations sémiotiques que fait intervenir la traduction inhérente et même préalable (sur le plan de l'*inventio* et, en partie, de la *dispositio*) à son travail de réécriture de la fable flamande.

2. LES TRACES DE L'HYPOTEXTE FLAMAND

La perspective ainsi ouverte permet de reprendre à frais nouveaux la question fort débattue des flandricismes. Parmi les procédés qui permirent à De Coster de donner une patine archaïque à sa *Légende*, on le sait, il y avait non seulement des mots français d'origine germanique (hallebardier, lansquenet, landgrave, margrave, etc.), mais aussi et surtout de véritables emprunts au néerlandais de Belgique. De Coster « veut *faire flamand*. Et c'est pour cela qu'il prodigue les mots flamands », observait Hanse (1990 : 259), qui ne les incluait pas pour autant dans son analyse de la langue et du style de la *Légende* (Hanse 1990 : 231–261). Trente ans plus tard, le même critique semble regretter « la présence d'un trop [*sic*] grand nombre de mots du terroir » (Hanse 1959 : xxi).

Leur nombre s'accroît encore si l'on tient compte de leur fréquence d'emploi : un calcul rapide donne plusieurs centaines d'occurrences. Jean-Marie Klinkenberg (1973 : 2.280–281) en constatera à son tour l'importance : « Plusieurs pages n'épuiserait pas la liste d[e]s termes [appartenant au] lexique néerlandais, [qui] est d'une richesse remarquable. » Mais ils risquent fort de dérouter les francophones unilingues. Aussi De Coster cherche-t-il à réduire ce que l'on pourrait appeler leur coefficient d'altérité. En général, il traduit et commente les mots flamands, comme quand Thyl demande à Lamme d'aller « à Koelkerke, la fraîche église, ainfi nommée parce qu'elle est battue des quatre vents à la fois » (II, 4). Il lui arrive même de les gloser avant qu'ils ne fassent leur apparition : le néologisme « vêtues landsknechtment » (mot hardiment imprimé en caractères romains) est ainsi dûment préparé par « vêtues comme des lansquenets » (II, 18).

La Légende d'Ulenspiegel, telle une peinture, comprend en fait plusieurs couches. Tel xénisme est le résultat d'une retouche postérieure apportée en cours de rédaction à des fins de « couleur locale », garantissant cette « authenticité irrécusable » que le préfacier de 1869 revendiquait pour une œuvre située *au pays de Flandres et ailleurs*. Tel autre, en revanche, était déjà là avant que De Coster

n'entame l'écriture de son roman et a été (partiellement) recouvert de mots français. Filant la métaphore de la peinture, on pourrait le comparer au canevas qui transparait sous une mince couche de couleur voire apparait tout simplement, comme chez ces portraitistes qui jouent du blanc pour ajouter du relief au visage de leur sujet. Souvent, ce sont des portraits inachevés ou du moins, faits pour donner cette impression. De la même manière, *La Légende d'Ulenspiegel* contient des mots et des phrases faits pour donner l'impression d'avoir été traduits du flamand. Ils évoquent ce que dans un autre contexte de contact interlinguistique (celui du Québec) on a appelé un « processus inachevé de traduction » (Simon 1994 : 28). Pour Sherry Simon, que je viens de citer, le « texte plurilingue [est] pénétré d'effets de traduction [et] met en question les contours mêmes de ce que nous appelons traduction » (Simon 1994 : 178). Dans le cas de la *Légende*, ces « effets de traduction » sont d'autant plus faciles à obtenir qu'il n'y a pas seulement apparence de traduction mais traduction réelle, du moins pour une partie du texte. Il n'y a pas de fumée sans feu.

En effet, il suffit de la lire pour se rendre compte que la brochure flamande mentionnée dans la note de 1869 a bel et bien servi de texte-source. Son titre complet (dans l'édition sortie des presses d'Isabelle Caroline Van Paemel, à Gand, en 1850) est : *Het aerdig leven van Thyl Ulenspiegel. Waer in verhaeld word, niet alleenelyk veel aerdige en klugtige Poetsen en Boeveryen, maer ook besonderlyk zyne wonderlyke Avonturen, die hem gedurende zyn leven voorgevallen zyn, zoo in Belgie als in andere landen*. Cette « drôle de vie » (comme on parlera en 1940 de « la drôle de guerre », *aardig* étant ici une forme abrégée de *eigenaardig*, « curieux, bizarre ») contient non seulement des « farces et escroqueries » (*poetsen en boeveryen*) mais aussi les aventures merveilleuses (*wonderlyke*) qui lui sont arrivées « en Belgique comme dans d'autres pays » (*zoo in Belgie als in andere landen*).

Leander Van Paemel, sa fille Isabelle Caroline (épouse de Ceuninck) et son petit-fils Henri de Ceuninck formaient une dynastie d'imprimeurs gantois active pendant tout le XIX^e siècle (Simons 1984 : 12 ; 2013 : 22). Chacune des trois générations devait imprimer *Het aerdig leven van Thyl Ulenspiegel* : Leander en 1820 et en 1829, Isabelle en 1850, Henri en 1875. Le succès en fut très considérable, à en juger par les témoignages contemporains de Joseph-Octave Delepierre et de Prudens Van Duyse. Le premier⁶ souligne malgré lui l'importance d'une « édition

6. Joseph-Octave Delepierre fit connaître Thyl de la bourgeoisie francophone de Flandre et d'ailleurs. Polygraphe et notable, ce Nodier belge publia à deux reprises (dans une édition confidentielle, imprimée à Bruges en 1835, puis à Bruxelles en 1840) une compilation des *Aventures de Tiel Ulenspiegel*. Elle était précédée d'une savante étude de la figure issue du folklore allemand mais connue en Flandre depuis le XVI^e s. Delepierre (1835 : 4) dit avoir suivi l'exemple de Jan-Frans Willems, l'éditeur-traducteur du *Renard* flamand, en voulant sauver de l'oubli « la vieille littérature flamande », partie intégrante de la « littérature nationale » que la jeune Belgique cherchait à se donner. C'est sans doute dans la même optique qu'il faut comprendre sa décision de naturaliser Thyl : en 1840, Delepierre change son lieu de naissance, substituant « Knesselare » (1840 : 12), bourg situé à mi-chemin entre Bruges et Gand, au

populaire, avec de mauvaises figures en bois, imprimée à Gand, chez Van Paemel, et qui amuse les gens de la campagne » (Delepierre 1835 : 25; jugement répété en 1840 : 207). Quant au flamingant gantois⁷, il rapporte en 1858 que Van Paemel « en débite annuellement 3000 exemplaires, chiffre imposant, qui est propre à faire naître bien des réflexions au sujet de la civilisation des classes laborieuses à l'aide du flamand » (Van Duyse 1858 : xxxiv).

À la question de savoir si « la langue de ce que l'on a pu nommer la Bible des Flandres donne l'impression d'être traduite du flamand » (Klinkenberg 1973 : 2.277), il me semble donc devoir répondre par l'affirmative. Plusieurs flandricismes proviennent du texte fourni par Van Paemel. Ce sont des *traductions*, au sens habituel de *reformulations en une autre langue*. Ce qui ne revient pas à ériger en Original, en *Ur-Text*, une édition gantoise qui est plutôt un chaînon (d'ailleurs anonyme) dans une vaste tradition internationale. En Flandre même, les Van Paemel n'étaient pas les seuls à exploiter le filon du filou espiègle. Ils prenaient le relais des frères et de la veuve Gimblet, actifs à la fin du XVIII^e siècle, puis de Pierre Kemp, tous imprimeurs à Gand et tous responsables d'éditions populaires d'Ulenspiegel pour le public d'expression flamande. En revanche, les Van Paemel semblent avoir initié la conversion d'Ulenspiegel en héros belgo-flamand, évolution plus marquée chez Delepierre (en 1840) et chez De Coster. Dans l'édition Gimblet, les aventures de Thyl ont encore lieu « *soo hier als in andere Landen* » (« tant ici qu'en d'autres pays ») (Simons 1984 : 13), où le déictique *hier*/ici renvoie simplement au lieu d'impression. Son référent peut donc varier : la même formule orne par exemple la page titre de l'édition qu'impriment les calvinistes Johan Noman et Fils à Zalt-Bommel, dans la province septentrionale de Gueldre, soit bien loin des Provinces Belges.

3. UNE VUE D'ENSEMBLE

Avant de regarder de plus près les emprunts faits par De Coster au texte flamand, il est utile d'avoir une vue d'ensemble. Car il s'agit d'une opération d'envergure : un peu plus de la moitié des chapitres (23 sur 41) que compte le recueil imprimé par Van Paemel (VP) a laissé des traces de traduction repérables dans le Premier Livre de *La Légende*. Le tableau suivant complète les examens faits par Hamelius (1908) et Hanse (1990). Il donne une bonne idée de la répartition des prélèvements faits dans *Het aerdig leven van Thyl Ulenspiegel* :

toponyme allemand Knetlingen (« Knetlinge » en 1835 : 27). Delepierre brode son texte à partir de plusieurs sources (allemandes, latines, flamandes, françaises et même anglaises), qu'il ne se prive pas de réécrire. En plus de naturaliser Thyl, il atténue l'aspect scatologique des versions populaires, peu propice à convaincre son public bourgeois du bien-fondé de l'intégration de ce trésor du passé au patrimoine national belge.

7. Van Duyse avait co-fondé l'association gantoise *De Tael is gansch het volk* (1836 : « La langue est tout le peuple ») et le *Nederlandsch Taal- en Letterkundig Congres* (1849 : « Congrès linguistique et littéraire néerlandais »).

Van Paemel 1850 (nombre de lignes)	De Coster 1867–1869 (* = éléments de traduction; ? = rapport ténu)	Source (PH = Hamelius 1908; JH = Hanse 1990 [1928])
(16)	I, 6*	PH + JH
(30)	I, 16*	JH
(18)	I, 13*	JH
(26)	I, 24*	JH
(16)	I, 2 (?)	PH
(21)	I, 19*	JH
(23)	I, 47*	JH
(32)	I, 43*	JH
(14)	I, 39*	JH
(50)		
(14)		
(31)	I, 62*	JH
(38)	I, 41*	JH
(36)	I, 42	JH
(18)		
(54)	I, 57	JH
(13)	I, 59*	JH
(22)	III, 34 (?)	PH + JH
(29)	I, 63*	JH
(22)	I, 64*	JH
(13)	I, 60*	JH
(24)	I, 59*	JH
(21)		
(37)	I, 49*	JH
(19)	I, 55*	JH
(35)	I, 53*	JH
(12)	I, 42 (?)	PH
(23)		
(12)	I, 66*	PH + JH
(55)	I, 35*	JH
(29)		
(43)		
(25)		

(16)	I, 42	JH
(60)		
(50)		
(19)		
(46)		
(10)		
(20)		
(35)	V, 10 (?)	PH + JH

Dix-huit chapitres ont donc été écartés⁸ par De Coster ou lui ont seulement fourni de la matière. Au chapitre 22 du recueil flamand on apprend par exemple que Thyl, de passage en Italie, y engendre un fils, « un petit Ulenspiegelet » (*een kleyn Ulenspiegelken* — le double diminutif n'est pas ressenti comme un pléonasme en néerlandais). De Coster reprend le détail mais choisit l'orthographe du haut-allemand (*Eulenspiegelken*, I, 59) pour mieux distinguer le personnage médiéval, originaire du pays de Saxe, du sien, né en Flandre au siècle de Pieter Bruegel l'Ancien. Mais c'est la seule trace laissée par le chapitre en question. Si ces chapitres correspondent bien à l'idée que se faisaient Nautet, Hanse et Nysenholc du lien entre les deux textes, ce n'est aucunement le cas des vingt-trois autres chapitres pour lesquels le lien hypertextuel est carrément textuel.

Il est possible de s'en faire une idée plus précise encore. Dans l'édition Van Paemel, la vie de Thyl est racontée en 46 pages de 40 lignes. En retranchant la douzaine de pages qu'occuperaient les 36 gravures sur bois si on les regroupait, on obtient 34 pages × 40 lignes pour un total de 1360 lignes. De ce tout, quelque 175 lignes ont été reprises *mutatis mutandis*, moyennant la « métamorphose inévitable » qui accompagne toute traduction, comme le rappelle Michel Ballard⁹. De Coster a donc traduit plus d'un dixième (13% pour être exact) de son texte de départ. Mais c'est là une moyenne; le pourcentage sera parfois (beaucoup) plus élevé. Un tiers des chapitres flamands (15 sur 41) a ainsi fourni plus de quatre lignes au roman français. Dans une demi-douzaine de cas (soit les chapitres VP 12, 13, 19, 24, 26 et 30), le nombre de lignes reprises telles quelles est supérieur à dix. La portion traduite peut aller jusqu'à représenter un quart, la moitié ou même les

8. Selon Hamelius, cette sélection correspond à la logique suivante : « Ce sont les récits bêtement malpropres, les quelques passages édifiants ou romanesques maladroitement introduits à la suite des facéties, mais ce sont surtout les incidents qui font de Thyl un être malhonnête ou méchant : les actes de tromperie ou de cruauté envers les hommes ou les animaux. Tous ces traits qui ravaient le caractère d'Ulenspiegel disparaissent, et seuls sont maintenus ceux qui le montrent ami de la joie et de la moquerie, ennemi de la morgue et de l'imposture » (1908 : 168).
9. Michel Ballard définit la traduction comme une « paraphrase synonymique interlinguistique » (2006 : 128). Alors même qu'elle implique une équivalence sémantique, cette synonymie « ne signifie pas identité » pour autant, car « la traduction comporte une part inévitable de métamorphose » (2006 : 125).

deux-tiers du texte original, comme dans les chapitres VP 9 (7 lignes traduites sur 14 = 50 % dans I, 39), VP 12 (19 sur 31 = 61 % dans I, 62) et VP 13 (27 sur 38 = 71 % dans I, 41).

3.1. *Suppression, adjonction, substitution, permutation*¹⁰

Il convient donc de nuancer l'hypothèse d'un élagage systématique (18 chapitres sur 41) de la part de Charles De Coster.

D'abord, les 23 anecdotes retenues de l'*Aerdig leven van Thyl Ulenspiegel* se voient adjoindre de la matière narrative dans *La Légende*. Si les chapitres de cette dernière semblent courts pour une œuvre du XIX^e siècle, ils sont nettement plus longs que dans le livre flamand, où seulement sept épisodes occupent plus d'une page imprimée de 40 lignes. Il y en a même autant qui comptent moins de 15 lignes et le plus court (VP 39) en compte à peine dix. La longueur moyenne des 23 chapitres en question est de 27 lignes (614 : 23 = 26,7), de telle sorte que l'*adjonction* joue un rôle tout aussi important que la suppression. Comme le disait déjà Hamelius, « De Coster s'est bien gardé de sacrifier leur *énergie concise*; il s'est contenté de les placer dans un cadre plus orné et plus large » (1908 : 167).

Ensuite, il n'est pas rare qu'un ajout s'insère à l'endroit même où a été supprimé un élément, de telle sorte qu'il s'y substitue. La *substitution* est décrite par les auteurs de la *Rhétorique générale* comme une « suppression-adjonction » (Groupe μ 1982 : 58). Si elle a lieu à deux endroits différents du texte (c.-à-d. lorsqu'un élément supprimé ici est réintroduit ailleurs), ils parlent de *permutation*, phénomène qu'on retrouve également ici. Dans *La Légende*, le chapitre I, 42 combine ainsi deux (voire trois) chapitres de l'édition Van Paemel :

- a) l'histoire d'Ulenspiegel veilleur du château, non plus d'Anholt, en Westphalie (VP 14), mais d'Audenarde (Oudenaarde) en Flandre Orientale;
- b) l'anecdote, racontée au chapitre VP 34, de la pendaison imminente d'Ulenspiegel à Lübeck (au nord-est de Hambourg), transposée par De Coster à Luppegem (Leupegem, actuellement une section de la ville d'Audenarde, autrefois un village voisin) et peut-être aussi
- c) le chapitre VP 27, où Ulenspiegel, devenu opticien, fait la leçon au roi d'Espagne, ce qui a pu fournir le détail des « besicles ».

On voit bien ici que la traduction linguistique s'accompagne d'une translation spatiale. Au cadre allemand se substitue un cadre géographique flamand, ce en quoi De Coster suit les brisées de Delepierre, chez qui Ulenspiegel avait certes

10. Il me paraît tout à fait possible d'appliquer à la traduction la *quadripartita ratio* d'origine classique mais mise à jour par le Groupe μ (1982 : 45–49 et 171–199). Il s'agit de leur propre aveu (1982 : 23) d'un élargissement de taxinomies classiques comme celle de Quintilien (*Instit. Orat.*, I, 5, § 38–41), qui parlait déjà de *detractio*, *adiectio*, *inmutatio* (*cum aliud pro alio ponitur*) et *transmutatio* (*qua ordo turbatur*) au sujet des métoplasmes.

failli être pendu à Lübeck (chap. 30, 1840 : 116–118), mais se fit également engager comme guetteur au Brabant belge, à Héverlé-lez-Louvain (Heverlee) (chap. 13, 1840 : 52–53).

Sur le plan micro-textuel aussi, ce même chapitre (I, 42) combine plusieurs opérations. Deux épisodes (concernant le guet et la presque pendaison) au départ distincts y sont fusionnés, amalgame rendu plus vraisemblable par le rapprochement géographique entre Audenarde et Luppegem. Thyl n'invoque pas non plus la clémence des mêmes autorités. Les « Nobles seigneurs » (*Edel heeren*) de la ville de Lübeck ont été remplacés par sa « Sainte Majesté ». L'ajout de Charles-Quint, personnage absent (et pour cause) de la fable médiévale, souligne le transfert de la fable aux Pays-Bas espagnols. Une trentaine de chapitres plus tard, les représentants de cette même justice impériale condamneront le père de Thyl au bûcher (ch. I, 69–74), péripétie qui transforme la farce en tragédie et pousse un fripon somme toute peu frondeur dans le camp des gueux.

4. ANALYSE MICRO-TEXTUELLE D'UN CHAPITRE : ULENSPIEGEL GARÇON BOULANGER (VP, 13> I, 41)

Il faudrait une thèse pour donner une image complète des transformations qui accompagnent le transfert du flamand au français. Pour des raisons d'espace, je me concentrerai sur un seul chapitre : celui où Ulenspiegel se fait embaucher comme garçon boulanger (VP 13 ; I, 41 dans *La Légende*). On trouvera ces textes en annexe. J'ai ajouté l'édition de 1810 parue aux Pays-Bas pour montrer deux choses : d'une part, que l'édition Van Paemel (dont est parti De Coster) ne peut en aucun cas être tenu pour un original absolu, et d'autre part, que l'écart entre le néerlandais écrit aux Pays-Bas et en Belgique était beaucoup moins grand que l'on ne le croit généralement (la plupart des différences sont liées à des conventions ortho- ou même typographiques, telles *aa* vs. *ae* et *ij* vs. *y*).

Le fait traductif occupe une place très considérable dans ce chapitre : les deux tiers du texte français (quelque 300 mots sur 487) s'avèrent avoir été traduits. La variété de procédés de transposition donne une bonne idée du *modus operandi* costérien. Elle permet aussi de tirer deux conclusions de valeur plus générale, car vérifiées de façon ponctuelle dans d'autres chapitres. La première a trait à la manière dont De Coster a transposé le texte flamand. Une fois son choix de chapitres fait, il procède surtout par adjonction. En même temps, certaines suppressions et substitutions témoignent de la réorientation qu'il entend donner à la fable folklorique. Le deuxième constat concerne la nature même de sa traduction. De par son caractère littéral, celle-ci peut parfois forcer la langue d'accueil et faire « entendre » le flamand en français, soit en laissant subsister des mots flamands (« *Smaedelyke broeders* » et « *kennip/zennip* » sont deux exemples que je regarderai de plus près), soit en calquant la syntaxe germanique du flamand/néerlandais.

4.1. Transformations textuelles

4.1.1. Adjonctions

Paul Hamelius, au moment de « contrôler l'emploi que De Coster avait fait de la brochure flamande », avait déjà cherché à « déterminer le sens des modifications apportées aux vingt chapitres que, de son propre aveu, il en avait traduits » (1908 : 167). Il avait ainsi identifié une tendance à « entourer[r] sa traduction française d'embellissements et d'amplifications » (1908 : 165). Dans le chapitre examiné, le texte de départ se voit adjoindre une bonne centaine de mots (de 373 mots dans la version flamande, on passe à 487 mots en français). C'est moins que dans d'autres chapitres qui comportent une part moins grande de texte traduit, mais le rôle de ces ajouts n'en est pas moins significatif. Il est de trois ordres : ils accentuent le caractère archaïsant de la *Légende*, tissent des liens avec d'autres chapitres (beaucoup moins décousus chez De Coster que ne l'étaient les anecdotes dans les recueils populaires) et finalement, rehaussent la « couleur flamande » de la manière paradoxale que nous verrons.

a) Accentuer l'archaïsme

L'archaïsme est notamment créé par la multiplication de participes présents et de gérondifs sans « en ». Si la forme est attestée en français, sa fréquence peut être vue comme une interférence avec l'adstrat néerlandais, où elle est plus courante (quoique moins qu'en anglais, qui y recourt très volontiers). On sait que De Coster revendiquait une telle parenté entre l'archaïsme et le calque. Dans une conférence restée inédite sur ce qu'il appelait « le vieux langage français » — celui « du XVI^e siècle et du commencement du XVII^e » plutôt que l'ancien français à proprement parler — il trouva qu'il « se prêtait à la traduction presque littérale de toutes les langues » (Potvin 1879 : 179 ; 1894 : 49) et notamment que ce fut « le seul qui traduise bien le flamand » (Potvin 1879 : 172 ; 1894 : 34). Comment ne pas voir par exemple que les « inversions charmantes » qu'aimait De Coster dans le langage archaïque lui permettent de créer l'illusion de tournures flamandes. L'antéposition de l'adjectif par exemple (effet stylistique dont les écrivains français du XIX^e siècle finissant — Huysmans en prose, Mallarmé en poésie — feront bientôt un large usage) est la norme dans les langues germaniques.

b) Tisser des liens intratextuels

Plus frappante est la cohésion textuelle créée par les ajouts. Le « faux vifage » que montre Ulenpiegel à la fin de notre extrait fait ainsi écho à celui qu'il avait exhibé, jeune garçon, quand il était en croupe derrière son père au ch. I, 13 : « Ulenpiegel [...] retrouvait sa chemise & leur montrait son faux vifage. » C'est là qu'apparaît cette métaphore insolite, absente du texte flamand, qui parlait plus prosaïquement de l'anus (« *eers* »). C'est là aussi qu'on trouve la raison pour laquelle De Coster n'a

pas littéralement traduit « *Ulenspiegel heft zyn kleed op* » par « soulève sa robe » mais par « montr[e] son faux vifage ».

De manière comparable, « l'aigre trogne » du boulanger s'inscrit dans une série d'« aigres trognes » dont De Coster affuble les adversaires de son héros, en particulier le roi Philippe II d'Espagne (I, 39), qui mettra à sang la patrie de Thyl, et « Josse Grypstuiver, l'avare doyen des poissonniers » (I, 56), qui fera verser le sang de Claes et bouillir celui de son fils. Un personnage mineur fournit la clef de ce sobriquet inhabituel en français, qui est, une fois de plus, une (trace de) traduction. Au chapitre I, 57, Jan de Zuursmoel a peut-être littéralement la « trogne » (*smoel*) « aigre » (*zuur*) parce qu'il aime trop la moutarde, mais il est plus probable qu'il soit « grincheux » ou « rabat-joie », car tel est le sens des mots *zuursmoel* ou *zuurpruim* en néerlandais. De manière étonnante, les traducteurs de *La Légende d'Ulenspiegel* (y compris le Flamand Richard Delbecq, en 1896) ne s'en sont guère rendu compte mais ont interprété le « de » comme une particule nobiliaire, alors qu'il s'agit tout simplement d'un article défini (comme d'ailleurs dans le nom de notre écrivain : « De Coster » veut simplement dire « le bedeau »).

c) Rehausser la « couleur flamande »

Mais revenons au poissonnier qui trahit Claes. Son nom de famille a valeur d'épithète. En néerlandais, il traduit son principal trait de caractère : l'avarice. Car Gryp-stuiver s'appelle littéralement « grippe-sou ». Le rapprochement est facilité du fait que le verbe français « gripper » a la même racine francique que le néerlandais *grijpen* (« saisir, prendre »). De Coster, on l'aura compris, aime donner à ses personnages flamands des (sur)noms transparents, à commencer par ceux de Thyl Ulenspiegel et Lamme Goedzak. « *Uliden Spiegel* : votre miroir », glose le préfacier de 1869. Quant à Lamme Goedzak (dont le nom signifie à peu près « Guillaume la Bonne Poire »), il fait honneur à son sobriquet, car si sa sœur « le f[a]it travailler à sa place », « le doux niais le faisait volontiers ». Cependant, De Coster tire profit de l'homonymie entre la forme abrégée (par aphérèse) de son nom de baptême et le mot néerlandais pour *agneau* (*lam*, comme dans le *Lam Gods* [*Agnus Dei*] des frères Van Eyck) pour le décrire comme « bon [*goed* en nl.] & doux comme un Agneau » (I, 3).

Dans le chapitre qui retient notre attention (I, 41), le boulanger est surnommé « le *Kwaebakker*, le boulanger fâché ». Le mot ne vient pas de Van Paemel et n'existe pas en néerlandais ; De Coster semble l'avoir inventé à partir de *bakker* (boulanger) et l'adjectif *kwaad* (qu'il traduit par « fâché », mais qui veut aussi dire « malin », comme dans le « malin génie » de Descartes). Or, le fait qu'il soit factice n'empêche pas le sobriquet flamand de faire mouche en *faisant flamand* (comme le faux flamenco peut sembler authentiquement andalou dans un tablao de Madrid...). Cet ajout vient également compenser une perte, celle de la langue traduite, forcément effacée par la langue traduisante, mais que De Coster réintroduit dans sa traduction. Il se servira encore huit fois du mot *Kwaebakker* (toujours avec majuscule) dans un

chapitre d'à peine deux pages : tantôt, il substitue ce nom propre au nom commun (*bakker*) de l'original ; tantôt, il l'ajoute afin d'augmenter la couleur locale.

Les exemples d'une telle amplification par la répétition de mots flamands sont légion. Au ch. 59 de la *Légende*, Ulenspiegel fait la connaissance « d'une troupe de *Smaedelyke broeders*, joyeux Flamands de Sluys qui mettaient tous les samedis quelque argent de côté pour aller une fois l'an voyager au pays d'Allemagne ». De Coster est encore parti de l'édition Van Paemel (ch. 17), mais sans traduire cette fois-ci. Sous sa plume, un épisode d'une douzaine de lignes à peine devient six fois plus long et change de sens : là où dans la brochure flamande, Ulenspiegel est le proverbial « arroseur arrosé », il se tire mieux d'affaire en français et arrive même à damer le pion à ses « frères en friponnerie ». Cette belle traduction de « *smaedelyke broeders* » (le mot *smadelijk* désignait en moyen néerlandais une conduite déshonorante, voire infâme) n'est pas signalée comme telle toutefois : seul le lecteur bilingue la reconnaîtra.

Le texte flamand ne nomme qu'une seule fois les membres de cette confrérie, tandis que De Coster emploie l'expression *Smaedelyke broeders* une demi-douzaine de fois sans la traduire. Par cette traduction interrompue, il crée un résidu du texte flamand. Il l'affuble aussi d'une signification nouvelle. Son récit confirme le stéréotype (tiré des tableaux de Breughel l'Ancien) du Flamand joyeux drille et guindailleur, amateur de franchises lippées bien arrosées. C'est pour l'écrivain francophone l'occasion de peindre des scènes de ripailles assaisonnées de mots exotiques : *dikzak* (« patapouf »), *rommelpot* (instrument de musique improvisé déjà décrit dans le très ethnographique ch. I, 21 mais qui revient en force ici), *daelder* (le thaler des Pays-Bas), *baes* (« patron »), sans oublier l'enseigne de l'auberge : « *In den Ketele* (Au Chaudron) ». Les « frères » de *La Légende d'Ulenspiegel*, dont la compagnie est plus joyeuse que dans le texte imprimé par Van Paemel, ne sont pas sans rappeler les « Frères de la Bonne Trogne » décrits dans les *Légendes flamandes* (1857) et déjà introduits au ch. I, 35.

4.1.2. Substitutions

Une première substitution souligne la dimension magique et surnaturelle du roman costérien. Plutôt que de trouver sous le gibet des « côtes desséchées de voleurs » (*drooge ribben van dieven*), l'Ulenspiegel ramène « une main de voleur desséchée ». Conformément à une croyance populaire répandue sous l'Ancien Régime par *Le Petit Albert* (et recyclée par des écrivains romantiques comme Walter Scott en Grande-Bretagne, Gérard de Nerval en France ou Philippe Aubert de Gaspé au Québec), cette « main de gloire [...] rend invisibles tous ceux qui la portent ». L'ajout est habilement intégré, à la fois au chapitre même (le *Kwaebakker* est prié de se servir de cet anneau de Gygès pour « cacher [s]on mauvais caractère ») et à la suite de l'histoire. La scène possède en effet une dimension proleptique : à la fin du Premier Livre, Thyl verra le cadavre d'un autre supplicié, son père, dont le corps est livré en proie aux corbeaux. Quand il se lance sur le bûcher pour chasser

les rapaces, il se fait interpeller par un sergent d'armes : « Sorcier, cherches-tu des mains de gloire ? Sache que les mains de brûlé ne rendent point invisible, mais seulement les mains de pendu comme tu le seras un jour » (I, 75).

Une autre substitution nous ramène à des questions proprement interlinguistiques. Comme ceux du forgeron et du cordonnier (VP 19 et 20, transposés aux ch. I, 63 et 64 de la *Légende*), l'épisode du garçon boulanger renvoie à l'univers médiéval des métiers et des « guildes » (mot d'ailleurs d'origine flamande). Dans cet univers hiérarchisé, l'apprenti (nl. *knecht*) devient *compagnon* (*gezel*) puis, après avoir produit un *chef-d'œuvre* (*meesterwerk*), *maître* (*meester*). Aussi est-ce tout naturellement par ce dernier titre qu'Ulenspiegel s'adresse au boulanger, au forgeron et au cordonnier établis auxquels il offre ses services. De Coster fait fi de cette convention : plutôt que de traduire le « *meester* » de l'original, il lui substitue l'appellation plus générale de « *baes* » ou « patron ». Comme dans le cas de *Kwaebakker*, le mot flamand n'était nullement présent dans le texte de départ.

Cette substitution-ci est plus typiquement « belge » toutefois. En effet, le mot *baes* (*baas* en néerlandais moderne) est attesté en français de Belgique dès le XIX^e siècle : Potvin (1894 : 212) trouve « l'expression assez familière » pour que De Coster puisse « lui accorder le droit de bourgeoisie¹¹ ». Le mot apparaît très souvent dans *La Légende d'Ulenspiegel* : j'ai pu compter non moins de 77 occurrences, à quoi s'ajoutent 21 occurrences de la forme féminine (dont 4 orthographiées à l'ancienne : « baefinne »), soit une centaine d'occurrences en tout. Selon Jean-Marie Klinkenberg (1973 : 1.123 n. 112), « *baes* » est progressivement intégré au texte : De Coster l'écrit en italiques jusqu'au ch. 32 du livre III et le naturalise par l'emploi de romaines trois chapitres plus tard, dans l'épisode épique du bouge de Courtrai (« 't *Is van te beven de klinkaert!* »).

Facile à comprendre pour un lectorat local, *baes* introduit encore une autre nuance. En effet, ce mot non strictement flamand mais pan-néerlandais est à l'origine de l'américain *boss*. Emprunté aux colons hollandais de New York (Nieuw Amsterdam), *boss* est resté parce qu'il exprimait la préférence américaine pour les relations sociales plus fluides, alors que le britannique *master* était ressenti comme dénotant une hiérarchie trop rigide¹². Que De Coster ait ou non perçu cette nuance

-
11. Un siècle plus tard, on peut lire dans le *Nouveau Dictionnaire des difficultés du français moderne* : « Baes (féminin baesine), n.m., est du flamand : patron de café, homme robuste, logeur d'un étudiant. » (Hanse 1983 : 149) Dans le jargon des étudiants en Belgique, on dit encore *kotbaas* (où *kot* désigne « une petite chambre louée à un étudiant », Hanse 1983 : 536). Voilà donc un mot que le public belge comprendra facilement — Simenon s'en souviendra au moment d'écrire *Le Bourgmestre de Furnes* (1939), où Joris Terlinck se fait constamment appeler « *baas* ».
 12. Ainsi Abraham Lincoln peut-il dire en 1858 : « *As I would not be a slave, so I would not be a master. This expresses my idea of democracy. Whatever differs from this, to the extent of the difference, is no democracy* » (cité par van der Sijs 2009 : 182-183). L'origine du mot *boss* est donnée dès 1945 par H.L. Mencken (*Supplement to the American Language*), qui le trouve d'abord dans les histoires hollandaises de Washington Irving.

(réelle : *baas* exprime moins de respect que *meester* en néerlandais), le fait est que son Thyl, en refusant d'utiliser le titre auquel ont droit ses employeurs, montre qu'il se soucie peu des hiérarchies et conventions sociales.

4.1.3. Suppressions

Ce détail vient souligner l'attitude picaresque du fripon farceur. C'est paradoxal si l'on sait que De Coster transforme l'image véhiculée par la légende populaire, dont le personnage unidimensionnel n'est pas une fin mais un moyen, la chrysalide du héros à l'esprit frondeur que l'écrivain belge placera au centre de son chef-d'œuvre. Dans le chapitre du boulanger, qui nous concerne ici, est pareillement supprimée une allusion au caractère trop espiègle d'Ulenspiegel : « Disparais de ma vue, car tu es un fripon » (*schalk*¹³), s'écrie le boulanger aussi bien dans l'édition néerlandaise que dans celle sortie des presses gantoises. Et Thyl de répondre : « Ainsi m'appelle-t-on souvent. »

– *Gaet uyt myne oogten, want gy zyt eenen schalk, riep den bakker.*

– *Alzoo word ik dikmaels genaemd.*

4.2. « Une traduction souvent littérale »

Ce dernier exemple illustre bien le fonctionnement de la traduction chez De Coster, comme nous allons le voir. Hamelius avait déjà noté l'importance d'une « traduction souvent littérale » (1908 : 167), ajoutant que « De Coster ne dédaigne point de *suivre pas à pas son modèle* quand il y trouve un récit sobre et net, ou un dialogue rapide, difficile à surpasser en concision et en vivacité » (Hamelius 1908 : 165 ; je souligne).

4.2.1. Des traces de traduction

Un examen serré des deux versions lui donne amplement raison ; on s'en convaincra en comparant les phrases que j'ai soulignées dans l'annexe, qui sont toutes traduites. Il arrive même que le texte-source flamand déteigne sur le texte-cible français, qui en accueille la trace et l'écho sous la forme d'interférences linguistiques, avant de se transformer lui-même en source d'exotisme. Non seulement De Coster transpose-t-il une part appréciable du livre flamand, mais il le fait encore de manière fort littérale, sans craindre de produire un texte qui « sente » la traduction. Son approche rappelle la démarche « littéraliste¹⁴ » des romantiques allemands (mais

13. Le mot *schalk*, commun à l'allemand et au néerlandais, proche du Schelm, rapproche Ulenspiegel du *picaro* et du *trickster*. Dans la fameuse chevauchée du « faux visage », De Coster l'avait traduit par « vaurien » (I, 13).

14. Ce type de traduction est parfois vu comme un antidote à la traduction « fluide » et « naturalisante », critiquée comme une forme de « domestication » (par Venuti 1991) voire d'« ethnocentrisme » (par Berman 1999 : 29–35, qui lui préfère le « travail sur la lettre » effectué

aussi de quelqu'un comme Chateaubriand dans sa version de *Paradise Lost*) : ils faisaient travailler leurs lecteurs en leur rappelant qu'ils lisaient un texte étranger, écrit à l'origine dans une autre langue que la leur.

On vient d'en voir un exemple frappant. Le calque syntaxique « Sors de mes yeux » rend mot par mot l'ordre donné par le boulanger flamand à Thyl : « *Gaet uyt myne oogen* » (VP 13, p. 16). De Coster s'écarte des solutions idiomatiques qu'il avait à sa disposition (« Disparais de ma vue ! » ou « Ôte-toi de ma vue ! ») pour créer « un flandricisme manifeste » (Klinkenberg 1973 : 2.279 n. 46), extravagant, voire (littéralement) *exorbitant*. C'est évidemment voulu. Les formalistes russes y auraient peut-être vu un de ces « effets d'étrangeté », d'« estrangement », de « désautomatisation » (*ostranenie*) qui rehaussaient à leurs yeux la teneur littéraire des œuvres avant-gardistes. L'effet ne se limite d'ailleurs pas à cette seule phrase. Dès le texte flamand (que De Coster suit de très près), la métonymie qu'elle contient est déconstruite par Thyl. En la prenant au pied de la lettre, il en souligne le caractère à la fois familier et inhabituel :

(Van Paemel, ch. 13)	(<i>Légende d'Ulenspiegel</i> , I, 41)
<i>Zeyde Ulenspiegel [:] waer ik in uwe oogen, zoo moest ik uyt uwe neusgaten kruypen, als gy uwe oogen toe zoud doen</i>	Si j'étais dans tes yeux, répondit Ulenspiegel, je ne pourrais, lorsque tu les fermes, sortir que par tes narines.

Grâce au calque (calculé, en l'occurrence, et qui ne constitue donc pas une erreur de traduction), le texte français n'en devient que plus exotique. La phrase « Sors de mes yeux » fait assurément partie des « tournures germaniques » dont Louis Piérard disait qu'elles « dérout[ai]ent au premier abord le lecteur français » (cité par Klinkenberg 1973 : 2.278).

Or, insistons-y une dernière fois, ce n'est pas un effet ajouté après coup mais la trace d'un texte antérieur, d'un hypotexte transformé par la traduction. Que cette traduction soit partielle, on en conviendra aisément. Qu'il s'agisse néanmoins d'une traduction au sens courant du terme, voilà ce qu'il ne faut pas se lasser de répéter. J'espère l'avoir montré en approfondissant les remarques formulées par Paul Hamelius il y a un siècle mais restées sans écho depuis.

Tout chercheur qui a étudié l'histoire et la poétique de la traduction littéraire reconnaîtra sans peine les procédés dont se sert De Coster, car ils correspondent à des tendances bien connues. Pour ne donner qu'un exemple : le chapitre du garçon boulanger illustre ce que Antoine Berman (1999 : 54) appelle la « rationalisation », tendance qui consiste à vouloir corriger la non-logique (perçue) du texte source. De Coster corrige ainsi l'ordre syntaxique : on prépare la pâte avant de pouvoir la cuire (alors que c'est l'inverse dans l'original). De même, l'incongruité grammaticale créée par les formes impersonnelle et personnelle dans « *als men...*

par Hölderlin traduisant Sophocle, Chateaubriand traduisant Milton ou Klossowski traduisant l'*Énéide*, Berman 1999 : 79–142).

moest hy » (quand *on...* devait-il) disparaît de la traduction (« quand *on...* il faut »). Enfin, le Thyl flamand « ramenait à la maison » (*bragt hy thuis*) les côtes desséchées trouvées sous le gibet, ce qui est moins logique que d'apporter la main-de-gloire chez le boulanger, comme il fera chez De Coster.

4.2.2. Une dimension métalinguistique

Plusieurs chapitres de la *Légende* possèdent enfin une dimension métalinguistique. Au tout début du recueil flamand, on voit Ulenpiegel enfant se payant la tête d'un cavalier (« *anderhalven man en een peerdshoofd* », traduit comme « un homme & demi & une tête de cheval ») qui lui demande le chemin. À la fin de ce chapitre, De Coster ajoute cependant un effet de traduction de son propre cru. « Je ne t'ai point dit d'aller où les oies pataugent, mais où elles cheminent » (I, 16) correspond encore à « *Gy moet ryden daer de ganzen gaen, maer niet daer zy zwemmen* » (VP 2). Mais la suite a été inventée par De Coster :

Montre-moi du moins, dit l'homme, un chemin qui aille à
Heyft.
En Flandre, ce sont les piétons qui vont & non les chemins,
répondit Ulenpiegel.

Le commentaire laisse entendre que le cavalier aurait commis une impropriété de langage. Se fait-il corriger par Thyl parce qu'il lui a adressé la parole en français ou parce qu'il s'est mal exprimé dans la langue du terroir ? Si la question doit rester sans réponse, on voit bien comment *la Légende* renforce l'illusion de la traduction : au niveau du discours, elle traduit un dialogue qui eut lieu (au moins en partie) en flamand dans l'univers du récit...

Ailleurs, la traduction n'est pas un simple effet mais un fait accompli... ou parfois inaccompli, inachevé. Au ch. I, 47 (que même Joseph Hanse disait « très inspiré » de l'édition Van Paemel), Ulenpiegel entre au service de Jan de Zuursmoel, « capitaine de *landsknechts* » à l'aigre trogne. Comme il vient d'échapper à la potence, il a en horreur le « chanvre qui, en langage flamand, se disait alors *kennip* » (*hennep* ou encore *kemp* en nl. moderne). Le texte-source contient un calembour avec « *zennip, welk mostaert is* » (« sénevé, ce qui est de la moutarde », ma trad.), glose qui montre assez qu'il devait s'agir d'un mot peu courant, plus proche de l'allemand *Senf* (<lat. *sinapis*, cf. it. *senape*, fr. sénevé) que du néerlandais *mosterd*. Paronomase (et dans la *Légende*, mauvaise foi) aidant, c'est le pot de moutarde et non le plant de chanvre qu'Ulenpiegel ira « vilipender¹⁵ honteusement ». Tout ceci au grand dam du capitaine Zuursmoel, qui s'en va « criant comme un aigle & mêlant ensemble *zennip, kennip, kemp, zemp, zemp, kemp, zemp* ». On s'imagine à quel point il est difficile de rendre en français le

15. Notons l'atténuation par rapport au verbe beaucoup plus rabelaisien (*schyten*) employé dans l'original pour désigner la défécation. La thématique scatologique explique sans doute pourquoi l'épisode est absent des deux versions fournies par Delepiepierre.

calembour kennip/zennip. De Coster non seulement ne recule pas devant la tâche mais en remet. Il fait plus que conserver le parler vernaculaire de l'original, mais l'« exotise¹⁶ » dans une traduction « sur-flamandisante ».

5. CONCLUSION

La traversée des langues prend plusieurs formes dans *La Légende d'Ulenspiegel*. La différence linguistique y est tantôt nette et explicite, ouvertement affichée, tantôt plus diffuse et implicite, sous-jacente et sous-entendue. Dans ce qui précède, nous avons vu qu'elle ne pouvait pas être ramenée à un procédé de couleur locale ou d'effet de réel. Un peu à la manière de l'archaïsme étudié par Klinkenberg (1973 : 2.229), qu'il vient d'ailleurs renforcer dans un double dépaysement, le xénisme rayonne. Mais le flandricisme n'est pas seulement un fait de style ; il est encore un fait de traduction. Car il existe un lien hypertextuel direct et non médiat entre une vingtaine de chapitres de *La Légende d'Ulenspiegel* et *Het aerdig leven van Thyl Ulenspiegel*. Par rapport au texte français qui en est en partie dérivé, le texte flamand possède un statut d'antériorité, de « source » si l'on veut, à condition de ne pas employer ce mot dans un sens positiviste pour réduire la richesse de l'œuvre costérienne. Il n'a jamais été question non plus d'insinuer qu'elle aurait été entièrement « traduite du flamand ou de l'allemand », selon une « opinion trop répandue » qu'a fustigée à plusieurs reprises Joseph Hanse (1959 : xx-xxi). De Coster a été beaucoup plus subtil en faisant entrer dans sa composition des bribes traduites du texte flamand découvert chez son ami Dillens.

Insistons sur l'habileté avec laquelle De Coster fait courir la navette entre les deux langues — ici en interrompant le processus de traduction de manière à créer des îlots hétérolingues dans le texte d'arrivée, là en ajoutant des xénismes après coup, quitte à ce que son propre texte « sente » la traduction. Voilà un jeu très complexe et très moderne avec les langues qui permet de créer une illusion d'hybridité — un peu à la façon de ces romans postcoloniaux¹⁷ qui suggèrent la présence d'un vernaculaire sous la langue véhiculaire des (anciennes) colonies — mais aussi, inversement, de cacher l'hybridité linguistique bien réelle qui préside au transfert traductionnel. Autrement dit, le *fait* (avéré) de la traduction se voit assortir une série d'*effets* de traduction. Plus même, la *mise en scène* de la traduction, réelle ou feinte, comme processus ou comme produit, dans le texte et le paratexte — la soi-disant « note des éditeurs » — participe d'un ensemble plus large de stratégies

16. Pour Antoine Berman, « l'exotisation prend deux formes. D'abord par un procédé typographique (les italiques), on *isole* ce qui, dans l'original, ne l'est pas. Ensuite — plus insidieusement — on 'en rajoute' pour 'faire plus vrai' en soulignant le vernaculaire à partir d'une image stéréotypée de celui-ci. C'est la traduction sur-arabisante des *Mille et Une Nuits* [1899-1903] ou du *Cantique des Cantiques* [1925] par [l'orientaliste Joseph-Charles] Mardrus » (Berman 1999 : 64).

17. Tels *The Voice* (1964) du Nigérian Gabriel Okara ou *Le Soleil des indépendances* (1968) de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma. Pour une lecture critique de la poétique de la traduction qui y est mise en scène, on se reportera aux travaux récents de Myriam Suchet et de Claire Riffard.

textuelles visant à créer un texte troué, traversé par les deux langues que De Coster estimait constitutives d'une identité belge alors en pleine construction. Dans *la Légende d'Ulenspiegel*, le français et le flamand ne sont ni artificiellement juxtaposés (comme ils le seront dans le régime officiel de bilinguisme qui n'advientra que vingt ans après sa mort), ni violemment superposés (comme ils l'étaient dans la société diglossique de son époque), mais imbriqués l'un dans l'autre de manière dynamique, se faisant écho l'un à l'autre.

6. BIBLIOGRAPHIE

ANONYME, *Het aardig leven van Thijl Ulenspiegel, waarin verhaald worden, niet alleen vele aardige en kluchtige poetsen en boeverijen, maar ook bijzonderlijk zijne wondere avonturen, die hem gedurende zijn leven gebeurd zijn, zoo hier als in andere landen*. Zalt-Bommel, Johan Noman en Zoon, 1810.

ANONYME, *Het aerdig leven van Thyl Ulenspiegel. Waer in verhaeld word, niet alleenlyk veel aardige en klugtige Poetsen en Boeveryen, maer ook besonderlyk zyne wonderlyke Avonturen, die hem gedurende zyn leven voorgevallen zyn, zoo in Belgie als in andere landen*. Gent, I.C. Van Paemel, 1850.

BALLARD (Michel), « À propos des procédés de traduction », dans *Palimpsestes*, Hors série, 2006, p. 113–130. URL : <http://palimpsestes.revues.org/386>; DOI : 10.4000/palimpsestes.386

BERMAN (Antoine), *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

DE COSTER (Charles), *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*, Nouvelle édition définitive établie et présentée par Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Espace Nord, 2017 (éd. orig. Paris, Librairie Internationale Lacroix et Verboeckhoven, 1867).

DELEPIERRE (Joseph-Octave), *Aventures de Tiel Ulenspiegel*, Bruges, Bogaert-Dumortier, 1835.

DELEPIERRE (Joseph-Octave), *Aventures de Tiel Ulenspiegel*, Bruxelles, Société des Beaux-Arts, 1840.

GENETTE (Gérard), *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.

GRUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1982 (éd. orig. Paris, Larousse, 1970).

HAMELIUS (Paul), « La genèse de l'*Ulenspiegel* de Charles De Coster », dans *La Belgique artistique et littéraire*, XIII, n° 35 (août 1908), p. 158–178.

HANSE (Joseph), *Charles De Coster*, Bruxelles, Palais des Académies, 1990 (éd. orig. Louvain, Librairie Universitaire Uytsspruyt, 1928).

HANSE (Joseph), *Nouveau Dictionnaire des difficultés du français moderne*, Paris-Gembloux, Duculot, 1983.

- KLINKENBERG (JeanMarie), *Style et archaïsme dans La Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster*, Bruxelles, Palais des Académies, 2 vol., 1973.
- LEMONNIER (Camille), « Paroles prononcées par M. Camille Lemonnier » dans *Inauguration du Monument élevé par l'administration communale d'Ixelles à Charles De Coster, le 22 juillet 1894*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1894, p. 9–20.
- LEMONNIER (Camille), *Félicien Rops, l'homme et l'artiste*, Paris, H. Floury/Bruxelles, Edmond Deman, 1908.
- NAUTET (Francis), « Histoire des lettres belges d'expression françaises. Les Romanciers. (Charles De Coster) », dans *La Société nouvelle*, 8^e année, n° 88 (avril 1892), p. 434–458.
- NYSENHOLC (Adolphe), « La pensée de Charles De Coster », dans *Études littéraires*, n° 212 (1988), p. 19–36.
- POTVIN (Charles), « Charles De Coster », dans *Revue de Belgique*, XI, n° 10 (15 octobre 1879), p. 161–186.
- POTVIN (Charles), *Charles De Coster. Sa biographie. Lettres à Éliisa*, Bruxelles, P. Weissenbruch, 1894.
- RASMUSSEN (Ole Wehner), « Emanuel Van Meteren et John Lothrop Motley, sources de *La Légende d'Ulenspiegel* », dans *Revue Romane*, XI, n° 2 (1977), p. 297–324.
- SIMON (Sherry), *Le Trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994.
- SIMONS (Ludo), *Geschiedenis van de uitgeverij in Vlaanderen*, vol. 1 : *De negentiende eeuw*. Tielt, Lannoo, 1984.
- SIMONS (Ludo), *Het boek in Vlaanderen sinds 1800: Een cultuurgeschiedenis*, Tielt, Lannoo, 2013.
- SOSSET (Léon-Louis), *Introduction à l'œuvre de Charles De Coster*, Bruxelles, Palais des Académies, 1937.
- VAN DER SIJS (Nicoline), *Cookies, Coleslaw, and Stoops: The Influence of Dutch on the North American Languages*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009.
- VAN DUYSSE (Prudens), *Étude littéraire sur Tiel l'Espiègle*, Gand, Duquesne, 1858.
- VENUTI (Lawrence), « Genealogies of Translation Theory: Schleiermacher », dans *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n° 2 (1991), p. 125–150.
- WOODBIDGE (Benjamin Mather), « Some new sources for Charles De Coster », dans *Leuvensche bijdragen*, XIX (1927), p. 81–91.
- WOODBIDGE (Benjamin Mather), « Some sources of Charles De Coster's *Ulenspiegel* : Van Meteren's *Chronicle* », dans *The French Quarterly*, X (1928), p. 155–170.

<p>« Hoe Uilenspiegel een bakkersknecht werd » (Noman, 1810, ch. 14, p. 19–20 [sic])</p>	<p>« Uilenspiegel wordt bakkersknecht » (Van Paemel, 1850, ch. 13, p. 15–16 [sic])</p>	<p>De Coster, 1869, I, ch. 41</p>
<p>Op eenen tijd verhuurde zich Uilenspiegel bij eenen bakker,</p> <p>en als men 's morgens bakken zoude, moest hij des nachts het meel ziften; hij een kaars vragende om te zien, kreeg van zijn meester voor antwoord,</p> <p>dat hij het meel in de maneschijn zoude ziften. Uilenspiegel nam den meelbuidel, en hong hem buiten het venster, zifte het meel in den hof op de aarde daar de maan scheen.</p> <p>Des morgens als den bakker hem nog vond aldus staan ziften, riep hij :</p> <p>Wat duivel doet gj, heeft het meel geen geld gekost, dat men alzoo op aarde ziften zal ?</p> <p>Uilenspiegel zeide : Ik heb het meel in de maneschijn gezift, gelijk gj mij bevolen hebt.</p> <p>Den bakker zeide : Gij moet het ziften bij de maneschijn en niet daarin.</p>	<p>Op eenen tyd verhuurde hem Uilenspiegel by eenen bakker.</p> <p>Als men des morgens wilde bakken, moest hy des nagts meel ziften; hy eene keers vragende om te zien, kreeg hy van zynen meester voor antwoord :</p> <p>dat hy het meel in de maeneschyn zoude ziften. Uilenspiegel nam den meelbuidel en hangde hem buyten de venster, en zifte het meel op de aerde, daer de maen scheen.</p> <p>Des morgens als den bakker hem nog vond staan ziften, riep hy :</p> <p>Wat duyvel doet gy daer? heeft het meel geen geld gekost dat men aldus op de aerde ziften zal?</p> <p>Uilenspiegel zeyde : ik heb het meel in de maeneschyn gezift, gelyk gy my bevolen hebt.</p> <p>Den bakker zeyde : gy moest het ziften by de maeneschyn maer niet in.</p>	<p>En temps-là pèlerinant il entra au service d'un certain Jofse, surnommé le Kwaebakker, le boulanger fâché, à caufe de son aigre trogne. Le Kwaebakker lui donna pour nourriture trois pains raffis par semaine, & pour logis une soupente sous le toit, où il pleuvait & ventait à merveille.</p> <p>Se voyant si mal traité, Uilenspiegel lui joua différents tours & entre autres celui-ci :</p> <p>Quand on cuit de grand matin, il faut, la nuit, bluter la farine. Une nuit donc que la lune brillait, Uilenspiegel demanda une chandelle pour y voir & reçut de son maître cette réponse :</p> <p>– Blute la farine au clair de lune.</p> <p>Uilenspiegel obéissant bluta la farine par terre, là où brillait la lune.</p> <p>Au matin, le Kwaebakker allant voir quelle befogne avait faite Uilenspiegel, le trouva blutant encore & lui dit :</p> <p>– La farine ne cote-t-elle plus rien qu'on la blute à présent par terre ?</p> <p>– J'ai bluté la farine au clair de lune comme vous me l'aviez ordonné, répondit Uilenspiegel.</p> <p>Le boulanger répondit :</p> <p>– Âne bâte, c'était en un tamis qu'il le fallait faire.</p>

<p>« Hoe Uilenspiegel een bakkersknecht werd » (Noman, 1810, ch. 14, p. 19-20 [sic])</p>	<p>« Uilenspiegel wordt bakkersknecht » (Van Paemel, 1850, ch. 13, p. 15-16 [sic])</p>	<p>De Coster, 1869, I, ch. 41</p>
<p>Daar is niet veel verloren, zeide Uilenspiegel, ik zal het oprapen. Het is nu te laat zeide den bakker, om te bakken en den deeg te maken. Uilenspiegel zeide : meester ik weet raad, onzer geburen deeg leid al gereed in den trog, wil ik dien halen ? Loopt na de galg en haalt dat daar is, zeide den bakker. Het is wel meester, zeide Uilenspiegel, hij liep na het galgeveld, en daar vond hij drooge ribben van dieven, die bracht hij te huis, en zeide : Meester, ik breng hier dat onder de galg was, waartoe wilt gij het hebben. Den bakker werd gram, en zeide : Ik zal u beklagen dat gij het zien zult, dat gij het heeren geregt bestolen hebt.</p>	<p><i>Daar is niet veel verloren, zeyde Uilenspiegel, ik zal het oprapen.</i> <i>Het is nu te laat, zeyde de bakker om te bakken en den deeg te maken.</i> Uilenspiegel zeyde : Meester ik weet raad, <i>onzen gebuermans deeg leyd al gereed in de moelie, wil ik dien halen ?</i> <i>Loop naer de galg en haeld dat daer is, zeyde de bakker.</i> Het is wel, meester zeyde Uilenspiegel. <i>Hy liep naar het galgeveld, daer vond hy drooge ribben van dieven, die bracht hy thuis, en zeyde :</i> Meester ik breng hier dat onder de galg was, waer toe wilt gy het hebben. Den bakker wierd gram en zeyde : Ik zal over u klagen, <i>dat gy zien zult, dat gy heereus recht bestolen hebt.</i></p>	<p>- J'ai cru que la lune était un tamis de nouvelle invention, répondit Uilenspiegel. Mais la perte ne sera pas grande, je vais ramasser la farine. - <i>Il est trop tard, répondit le Kwaebakker, pour préparer la pâte & la faire cuire.</i> Uilenspiegel repartit : - Baes, <i>la pâte du voisin est prête dans le moulin ; veux-je l'aller prendre ?</i> - <i>Va à la potence, répondit le Kwaebakker, & cherche ce qui s'y trouve.</i> - J'y vais, baes, répondit Uilenspiegel. <i>Il courut au champ de potences, y trouva une main de voleur défféchée, la porta au Kwaebakker & dit :</i> - Voici une main de gloire qui rend invifibles tous ceux qui la portent. Veux-tu dorénavant cacher ton mauvais caractère ? - Je vais te signaler à la commune, répondit le Kwaebakker, <i>& tu verras que tu as enfreint le droit du seigneur.</i></p>
<p>Hij ging uit, en Uilenspiegel volgde hem tot bij den burgemeester, en als den bakker hem wilde aanklagen, spreide Uilenspiegel zijne oogen wijd open. Als den bakker dit zag, werd hij zoo gram, dat hij het klagen vergat, en vraagde : Wat wilt gij hebben ?</p>	<p>Hy ging uyt en Uilenspiegel volgde hem tot by den <i>burgemeester</i>; als den bakker hem wilde aanklagen, <i>spreyde Uilenspiegel zyne oogen wyd open. Als den bakker dit zag, wierd hy zo gram, dat hy zyn klagten vergat en vraegde ?</i> <i>Wat wilt gy hebben ?</i></p>	<p>Quand ils se trouvèrent à deux devant le <i>bourgmestre</i>, le Kwaebakker, voulant défler le chapelet des méfaits d'Uilenspiegel, vit qu'il <i>ouvrait les yeux tout grands. Il en devint si colère qu'interrompant sa déposition, il lui dit :</i> <i>- Que te faut-il ?</i></p>

<p>« Hoe Uilenspiegel een bakkersknecht werd » (Noman, 1810, ch. 14, p. 19–20 [sic])</p>	<p>Uilenspiegel antwoordde : Ik wil niets hebben, maar gij zeide, dat gij over mij klagen zoud aan den burgemeester, dat ik zien zoude, en wil ik het zien, zoo moet ik mijne oogen open doen.</p> <p>Gaat uit mijn oogen want gij zijt eenen schalk, zeide den bakker.</p> <p>Alzoo worde ik dikwijls geheeten, zeide Uilenspiegel, maar waar ik in uwe oogen, zoo moestik uit uwe neusgaten kruipen als gij uwe oogen toedeed.</p> <p>Den burgemeester, hoorende dat het lagcherij was, ging weg</p>	<p>« Uilenspiegel wordt bakkersknecht » (Van Paemel, 1850, ch. 13, p. 15–16 [sic])</p> <p><i>Uilenspiegel antwoordde : ik wil niet hebben ; maer gy zeyde dat gy over my klagen zoud aen den burgemeester, dat ik het zien zoud, en wil ik het zien zoo moet ik myne oogen open doen.</i></p> <p><i>Gaet uyt myne oogen, want gy zyt eenen schalk, riep den bakker.</i></p> <p><i>Alzoo word ik dikmaels genaemd, zeyde Uilenspiegel, maer waer ik in uwe oogen, zoo moest ik uyt uwe neusgaten kruipen, als gy uwe oogen toe zoud doen.</i></p> <p><i>Den burgemeester, hoorende dat het lachmerkt was, ging weg.</i></p>	<p>Uilenspiegel heft zyn kleed op en zeyde : Meester wilt gy bakken, daer is den mond van den oven?</p> <p>Dit gezeyd hebbende, liep hy weg, en liet den bakker staen.</p>
<p>De Coster, 1869, I, ch. 41</p>	<p><i>Uilenspiegel répoñdit : Tu m'as dit que tu m'accuserais de telle façon que je verrais. Je cherche à voir, c' est pourquoy je regarde.</i></p> <p>– <i>Sors de mes yeux, s'écria le boulanger.</i></p> <p>– <i>Si j'étais dans tes yeux, répoñdit Uilenspiegel, je ne pourrais, lorsque tu les fermes, sortir que par tes narines.</i></p> <p><i>Le bourgmestre, voyant que c'était ce jour-là la foire aux billevésées, ne voulut plus les écouter davantage.</i></p> <p><i>Uilenspiegel & le Kwaebakker sortirent ensemble, le Kwaebakker leva son bâton sur lui ; Uilenspiegel l'évitant lui dit :</i></p> <p>– <i>Baes, puisque c'est avec des coups que l'on blute ma farine, prends-en le son : c'est ta colère ; j'en garde la fleur : c'est ma gaieté.</i></p> <p><i>Puis, lui montrant son faux vilage :</i></p> <p>– <i>Et ceci, ajouta-t-il, c'est la gueule du four, si tu veux cuire.</i></p>		

Quand la *Légende* retourne à la légende. Les éditions italiennes de la *Légende* et leur histoire*

Anna SONCINI FRATTA

Alma Mater Studiorum — Università di Bologna

« Dans la nuit du 2 aout 1914, le Roi Albert et ses ministres rassemblés en toute hâte, prenaient connaissance de l'ultimatum allemand [...] qui ne laissait à la Belgique d'autre alternative que la ruine ou le déshonneur. La consternation, mais non la peur, se marquait sur tous les visages [...] lorsque tout à coup une voix s'éleva dans la salle du Conseil; c'était une voix d'outre-tombe [...]. En l'écoutant les cœurs s'animèrent comme toujours : du fond des âges, Ulenspiegel chanta sa septième chanson »¹. En Italie, l'éditeur Formiggini a alors déjà traduit et en partie imprimé la première traduction de la *Légende de Thyl Ulenspiegel*². Umberto Fracchia, le traducteur, l'avait proposée en novembre 1913 et avait immédiatement commencé le travail. Le manuscrit avait sans doute été remis au printemps 1914, puisque le 16 juin Umberto Fracchia dit attendre les épreuves et choisir les illustrations

* D'autres articles concernant la *Légende* en l'Italie ont déjà paru; il s'agit des travaux de BASTIAENSEN (Michel), « Ulenspiegel en Italie : belgicisms et flandricisms », dans *Romaniac*, X, p. 16–27, et « Les traductions italiennes d'Ulenspiegel. Transmission et archaïsme », dans *Idioma*, 2, 1990, p. 87–104. L'auteur y analyse, de manière ponctuelle et complète, la langue et la « multiplicité des versions italiennes » qui « semble dénoter un engouement qui ne laisse pas d'être assez remarquable dans un pays où la *Légende d'Ulenspiegel* ne faisait pas partie des récits folkloriques ou populaires » (p. 88). Auparavant, Joseph Hanse avait publié un compte rendu sur « *La Légende d'Ulenspiegel* dans les écoles italiennes », dans *Le Thyrsé*, IV^e série, 1^{er} mai 1932, p. 167–169, suivi par un autre compte rendu de BEDABIDA (H.), « La légende d'Ulenspiegel en Italie », dans *Revue de Littérature Comparée*, janvier 1934, p. 331. En s'appuyant sur un travail de recherche déjà publié en Italie, SONCINI FRATTA (Anna), « La fortuna della *Leggenda d'Ulenspiegel* nell'editoria italiana », dans *Padania*, 1994, p. 107–118, cet article souhaite porter un regard sur l'histoire de la réception éditoriale de la *Légende* en Italie.

1. DES OMBIAUX (Maurice), *La Littérature belge. Son rôle dans la résistance de la Belgique*, Bruxelles et Paris, Van Oest et Cie éditeurs, « Les cahiers belges », 1917, p. 11–12.
2. En Italie, l'édition ne connaît pas de problèmes majeurs pendant la guerre; on signale une réception régulière des publications allemandes et une diminution des voix françaises en 1914 (en aout et en septembre, c'est un silence quasi complet sauf pour une voix faible de la *Revue des deux mondes*, publiée timidement en « *smilzi fascicoli* » [maigres dossiers]; cf. « Il Bibliofilo, Il libro e la guerra. La produzione libraria italiana nel 1914 », dans *La lettura, Rivista mensile del Corriere della sera*, maggio 1915, p. 479–480).

faites par son ami Cipriano Oppo³. Des discussions avaient suivi; Formiggini considérait, en effet, que Cipriano Oppo ne savait pas dessiner, qu'il avait voulu imiter les « *legnisti* » (graveurs sur bois), et que les résultats étaient franchement décevants. Cependant, l'éditeur revient sur sa décision, il « s'habitue » — dit-il — aux gravures et finalement les aime et les accepte⁴.



En présentant un roman méconnu en Italie et qui leur avait paru comme une révélation, les éditeurs avaient voulu faire « œuvre utile » en destinant le texte aux amateurs de Belles Lettres. Cependant, expliquent-ils, les événements avaient transformé ce livre vieux de près d'un demi-siècle en un livre de la plus grande actualité. Car l'*Ulenspiegel* est le poème national du peuple belge. Ulenspiegel est le héros de l'indépendance et de la liberté de la Flandre. L'esprit qui anime les personnages est actuel; actuels sont les noms des villes, les événements, les persécutions, les haines, le désespoir; actuel est l'héroïsme de ce petit peuple qui a une histoire tissée de révolte, de lutte et de martyre sans fin. À un moment où plus personne ne publie de livres et personne n'en lit, les éditeurs souhaitent, donc, publier la *Légende* avec la conviction de donner à un vieux chef-d'œuvre oublié une existence nouvelle, passionnée⁵.

3. Cipriano Oppo, dessinateur. En 1913–1914, il était connu pour avoir publié sur des revues des dessins définis comme étant violents et agressifs (CANTU [A.], « *Cipriano Oppo* », dans *Rassegna d'arte antica e moderna*, I [1914], 5, p. 109–111); il était parmi les promoteurs du groupe moderne italien.
4. Toute l'histoire des éditions Formiggini est reprise dans MATTIOLI (E.) et SERRA (A.), *Annali delle edizioni Formiggini (1908–1938)*, Modena, Mucchi, 1980. Les pages 102–103 sont consacrées à : DE COSTER (Carlo), *La leggenda e le eroiche, allegre e gloriose avventure d'Ulenspiegel e di Lamme Goedzak nel paese delle Fiandre e altrove*, prima versione italiana di Umberto FRACCHIA con disegni di Cipriano E. Oppo, volume primo, Genova (Modena Ferraguti), 1914, p. XXIII, [2], 345, [2], L.3,50 (« *Classici del ridere* », 21).
5. J'ai repris ici les mots de la note à la première édition : « *Allora noi pensavamo, il traduttore e io, di far cosa utile a chi coltiva le lettere risuscitando da un passato neppur troppo lontano un romanzo che dans Italia quasi nessuno conosceva e che era apparso a noi stessi come rivelazione. [...] Questo libro vecchio di oltre mezzo secolo, dans un libro della più grande attualità [...] L'Ulenspiegel è il poema nazionale del popolo belga. Ulenspiegel è l'eroe dell'indipendenza e della libertà della Fiandra. Attuale è lo spirito che anima i personaggi, attuali i nomi delle città, gli*

La *Légende* fait, ainsi, son entrée en Italie avec le plus grand éclat. Appuyée par la renommée d'un grand éditeur, liée à l'Histoire, elle entre dans le cœur des italiens au moment de la guerre et est considérée comme un hymne à la liberté d'un peuple oppressé⁶. C'est un grand succès⁷. La période est propice, la Belgique est à la une de tous les journaux, grâce aussi aux nombreuses conférences que les écrivains belges donnent à l'époque en Italie. Le roi Albert — voulant convaincre les italiens d'entrer en guerre — avait demandé à Maurice Maeterlinck, à Jules Destrée, à George Lorand de l'aide. Accompagnés parfois aussi par Georgette Leblanc, ils font une tournée de conférences qui lient politique et littérature; à Florence, à Bologne, à Rome, à Milan, leur passage remplit les places, suscite même des soulèvements. Les écrivains belges sont au centre des discussions entre neutralistes et « interventistes⁸ ».

Dans son introduction, le traducteur est affirmatif : l'*Ulenspiegel* n'est pas un livre de polémique littéraire ou artistique. Il ne change rien, il ne renouvelle rien autour de lui : il passionne pour son actualité; il n'intéresse pas l'art, mais la politique et la religion. Du point de vue de l'art, il vit la vie tranquille des œuvres sans âge. Il est important parce qu'il est flamand et qu'il ne peut être confondu avec aucun autre livre. Son originalité, c'est l'originalité propre à une grande race. Et Umberto Fracchia continue en citant (en français et sans traduction) un essai d'Emile Verhaeren sur *Les lettres françaises de Belgique* :

« Tout ce que le cœur retient de la rude beauté de la Flandre, tout ce que l'esprit thésaurise d'orgueil en lisant son histoire, tout ce que la vie quotidienne ajoute d'émotion et de charme au rêve des passés défunts, tout ce que l'âme a de clair, de doux, de bon et de vaillant en elle, Charles De Coster l'a inclus dans son poème. *Ulenspiegel* est le poète lui-même et le poète est toute une race. [...] Il est indépendant de toute influence étrangère. Il n'est plus un reflet; il est un miroir; "*Ik ben Ulen spiegel*", disait Thyl à ceux qui entraient sous sa tente pour y voir

avvenimenti che intorno alla città si svolgono, gli assedi, gli assalti, le sanguinose battaglie, le persecuzioni, gli odi, il dolore, la disperazione, l'eroismo di questo piccolo popolo che ha una storia di rivolte, di lotte, di martiri senza fine. » [DE COSTER (Carlo), *La leggenda e le eroiche, allegre e gloriose avventure d'Ulenspiegel e di Lamme Goedzak nel paese delle Fiandre e altrove*, cit., p. VII]

6. MATTIOLI (E.) et SERRA (A.), *Annali delle edizioni Formiggini (1908–1938)*, op. cit., p. 103 : « *Un palpito di esistenza nuova ed appassionata ha avuto questo libro che prontamente si esaurì [...] Gli italiani lo hanno letto con fervore ed è stato realmente per i più una rivelazione.* »
7. C'est dans la préface à l'édition de 1921 que Formiggini, en reprenant sa note à l'édition de 1914, ajoute que ce fut le grand succès, que le livre fut immédiatement épuisé et que seulement en 1921 il put le réimprimer (p. VIII de la « Note de l'éditeur »).
8. Voir à ce sujet SONCINI FRATTA (Anna), « Le voyage de Jules Destrée et de Maurice Maeterlinck à Bologne, 1914–1915 », dans *Bologna e le letterature straniere moderne*, Ravenna, Longo, vol. 1, 1992, p. 158–168.

inscrit leur façon d'être le passé et le futur. Je suis votre miroir. Ulenspiegel est le miroir de la Flandre⁹. »

Dans cette rencontre prodigieuse avec le public italien, l'œuvre de De Coster devient un pamphlet contre l'oppression et la violence que la Flandre a dû subir, une Flandre qui, les événements aidant, est identifiée avec la Belgique. Des antécédents importants avaient construit cette image : Lemonnier avait dit que nul n'avait pu chanter l'âme flamande mieux que De Coster et que la *Légende* est une « Bible flamande » ; même si « le héros est familier », avait précisé Francis Nautet, « avec les deux races¹⁰ ». La guerre unifie passé et présent, culture et actualité ; elle ne permet pas de rester à la surface des choses. C'est ce qui se passe, par ailleurs, avec la collection dans laquelle l'œuvre est présentée : « *I classici del ridere* » (Les classiques du rire). Un hymne contre l'oppression dans les classiques du rire peut apparaître comme une contradiction ; que le projet éditorial soit déjà en cours au moment où la guerre éclate peut fournir une explication possible (les *Annales de la Maison d'édition* n'en disent rien de précis). Cependant, y voir la manifestation d'une sorte d'opportunisme serait restrictif, vu que le rire a souvent joué un rôle important en période de guerre¹¹ et, que, de plus, l'éditeur lui-même souligne que la collection consacrée aux classiques du rire a été son idée la plus sérieuse. En effet, on y retrouve des œuvres de Boccaccio (*Il Decamerone*), de De Maistre (*I viaggi in casa*), de Swift (*Gulliver*), de Cyrano de Bergerac (*Il pedante gabbato e altri scritti comici*), et d'Oscar Wilde (*Il fantasma di Canterville*). La guerre superpose les lectures possibles et la culture vient au secours de l'actualité. Ainsi, en novembre 1914, dans la revue *La Lettura*, Giovanni Rabizzani déclare qu'il faut faire sentir au public l'importance de l'humour du peuple dans les grandes entreprises guerrières¹². Il fait référence à Swift, à De Maistre, à Fontenelle, à Bergerac ; il ne cite pas De Coster, annoncé dans une autre revue, *La Voce*, seulement le 28 novembre¹³. Dans le même numéro de *La Lettura*, deux autres articles sont consacrés à la bonne humeur pendant le siège de Paris, en 1870. Ce Paris que l'on croit en deuil, chante

9. DE COSTER (Carlo), *La leggenda e le eroiche, allegre e gloriose avventure d'Ulenspiegel e di Lamme Goedzak nel paese delle Fiandre e altrove*, op. cit., p. XII–XIII.

10. L'histoire de la double appartenance de la *Légende* est bien analysée dans l'article de HANSE (Joseph), « Le centenaire de *La Légende d'Ulenspiegel* », Communication à la séance du 27 mai 1967, dans *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises*, tome XLV, n. 2, p. 85–105 (la citation est à la page 117).

11. Voir SONCINI FRATTA (Anna), « Se rire de la guerre en Belgique : quand l'inconscient et la conscience se relaient », dans *Hypnos, Esthétique, littérature et inconscients en Europe (1900–1968)*, Lille, Éditions L'improviste, 2009, p. 293–303.

12. RABIZZANI (Giovanni), « Guasconi e guasconate », dans *La lettura*, Revue mensuelle du «Corriere della sera», 11 (novembre 1914), p. 1023–1032.

13. *La Voce*, 22 (28 novembre 1914).

et se moque de l'ennemi¹⁴; le rire est vital pour la rébellion¹⁵ : « l'Ulenspiegel belge a la force de rire même quand son cœur est en deuil¹⁶ », disait Vandervelde.

L'espièglerie d'Ulenspiegel s'inscrit ainsi dans le courant de l'actualité; son rire est appelé à tempérer les réactions et invite à prendre du recul par rapport à une période où les discussions sont virulentes. Giuseppe Prezzolini intervient, par exemple, pour dire qu'il est juste que la Belgique, en tant qu'État, soit anéantie : « *E' giusto che il Belgio sia schiacciato*¹⁷ ! », alors qu'il exalte la capacité du peuple belge à réagir, à se rebeller. Le lien avec le moment historique fait d'Ulenspiegel un personnage inoubliable et de la Belgique/Flandre un pays à défendre et à aimer.

Des articles, des conférences, des volumes assurent la survie de ce discours. Giuseppe Antonio Borgese consacre à l'*Ulenspiegel*, en 1916, un chapitre de sa *Guerre des idées*¹⁸ : « Le conte de fées belge ». Pour lui, De Coster se sent plus près de l'âme belge en atténuant les splendeurs héroïques d'un léger voile d'humour et en rendant l'histoire moins âpre à travers la délicate vision enfantine d'une légende féerique¹⁹. Il souligne le rôle important de De Coster et sa volonté d'écrire en demeurant impartial, son œuvre représentant les deux cultures : de France, il prend la langue et les modèles littéraires, d'Allemagne, le protagoniste. L'Ulenspiegel est construit sur le même rapport qui se trouve à la base de toute l'histoire belge où les éléments allemands sont absorbés par la forme française²⁰. Ainsi, il reprend

-
14. « Miseria e... buonomore durante l'assedio di Parigi del 1870 » et « Parigi che ride » : « *Parigi che alcuni credono vestita a lutto, dans un lugubre e tenebroso stato d'assedio, lagrimante e dolorante, canta e prende a gabbo i nemici della patria dans una foga di salacità, di umorismo sottile, di ironia, di buon umore* », dans *La Lettura*, op. cit., p. 1049.
 15. DE COSTER (Carlo), *La Légende d'Ulenspiegel*, texte résumé avec introduction et notes d'Arturo Credali, Roma, Albrighi - Segrati e C., 1932, (« I classici Stranieri annotati per le scuole italiana », XLIV + 144 p.).
 16. VANDERVELDE (Émile), *La Belgique envahie et le socialisme international*, préface Marcel Sembat, Paris, Berger Levrault, 1917, p. 118.
 17. PREZZOLINI (Giuseppe), « E' giusto che il Belgio sia schiacciato ! », dans *La Voce*, Firenze, 3 (15 janvier 1915), p. 181-184 : « *Il Belgio era un'ombra, di qua e di là. Non valeva per sé. E come fra due correnti dans contrasto, dove si elidono, ci può essere un angolo calma, così stava lui; fino a che l'equilibrio è venuto meno ed una corrente ha vinto. [...] La punizione del Belgio è stata giusta. [...] Senonché il Belgio ha dimostrato di valere più di quello che i suoi capi partito non credessero. Il senso della sua autonomia e il desiderio di pagarla magari con la vita non erano del tutto spenti. Non essendo soldato si è improvvisato ribelle. E perciò capisco, ammiro e giustifico i privati, i ragazzi, le donne che hanno tirato, apertamente e a tradimento, contro i tedeschi.* »
 18. BORGESE (G.A.), *La guerra delle idee*, Milano, Treves, 1916, Cap. XI : *La grande fiaba del Belgio*, p. 129-140.
 19. « *Egli sentiva di mantenersi più vicino all'anima belga temperando gli splendori eroici con un leggero velo di scherzo, ammorbidente la storia nella delicata puerilità di una leggenda di fate. [...] Grandiosamente infantile, gli si rivelava dans tutto l'anima belga e anche i suoi fieri gridi di libertà gli parevano prorompenti di un'istintiva, generosa fanciullesca necessità di essere quello che è* », *Ibidem*, p. 131.
 20. « *Vale a dire che nell'Ulenspiegel si riproduce lo stesso rapporto che è alla base di tutta la storia belga, ove gli abbondanti elementi tedeschi sono stati assorbiti dalla forma, questo di molte*

un discours de grande importance en Belgique. La discussion sur le concept de « race », les discours de Maeterlinck sur les langues allemande et française n'en sont qu'un exemple, de même que la recherche d'une identité qu'Edmond Picard voit dans l'âme belge. Verhaeren et Lemonnier et leurs préfaces à la *Légende* (de 1914 et 1917) sont sans doute les inspirateurs de cette vision en Italie²¹. Au moment de la guerre, l'idée de l'âme belge s'impose de manière puissante. Les Flamands, « ces rudes, ces graves, ces Germains; les Wallons, ces doux, ces riant, ces Gaulois²² » sont désormais les Belges. Girolamo Lazzeri, dans un volume publié en 1917 sur *Les interprètes de l'âme belge* (en reprenant un discours prononcé en février 1916 à l'Université Populaire de Milan), renoue avec le même discours voyant en De Coster le premier grand écrivain belge, le père de la littérature moderne flamande en langue française. Thyl est le héros courageux; l'exemple d'une nation qui a osé s'opposer aux « violeurs teutoniques²³ ». La *Légende*, un chef-d'œuvre qui exprime l'âme d'un pays « mixte²⁴ » (flamands et wallons) et lui donne une conscience.

La guerre se termine, mais cette image se perpétue grâce à la réédition de Formiggini de 1921; elle trouve de plus un renouveau d'actualité lors du centenaire de la naissance de Charles De Coster et de la parution en 1927 de l'article de Romain Rolland dans la revue *Europe*²⁵. C'est en 1928, en effet, qu'Attilio Momigliano publie un article, chez Mondadori, sur la légende de la liberté flamande, article

querimonie per i pangermanisti i quali invece dovrebbero riconoscere nelle Fiandre francesizzate e nel Belgio che primo sbarra la via agli eserciti di Germania la prova più tipica dell'insufficienza dello spirito tedesco laddove viene a contatto con una cultura più fine e più perfettamente costruita », Ibidem.

21. DE COSTER (Charles), *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandre et ailleurs*, préface par Camille Lemonnier, Bruxelles, Lacomblez, 1912, p. XX + 416; autres éditions : « Préface » par Emile Verhaeren et Camille Lemonnier, Bruxelles, Lamertin, 1914, p. XXII + 416; et « Préface » par Camille Lemonnier, Bruxelles, Lacomblez, 1917, p. XX + 416. Voir aussi à ce sujet l'article de HANSE (Joseph), « Le centenaire... », *op. cit.*
22. La définition est de Max Waller, dans *Jeune Belgique*, 1881-1882, p. 102, reprise aussi dans BIRON (Michel), *La modernité belge. Littérature et société*, Bruxelles, éditions Labor, 1994, p. 73.
23. LAZZERI (Gerolamo), *Gli interpreti dell'anima belga*, Bologna, Zanichelli, 1917 : « De Coster è il primo grande scrittore del Belgio, il padre della moderna letteratura fiamminga di espressione francese », p. 5.
24. *Ibidem*, p. 20
25. ROLLAND (Romain), « *La Légende d'Ulenspiegel*. Pour le centenaire de Charles De Coster », dans *Europe*, tome XIII, p. 5-22; l'article avait été publié en allemand « comme "Vorkland" à la grande édition d'Ulenspiegel, publiée en allemand chez l'éditeur Kurt Wolff » (n. 1 de l'article). Cet article a servi de préface à des éditions postérieures de la *Légende*, la dernière étant celle des éditions Missidor, *Till Ulenspiegel*, adapté par Charles De Coster, préface de Romain Rolland, 1990, coll. Les grands romans de la liberté. Romain Rolland avait déjà écrit pour le *King's Albert Book* (*The Daily Telegraph*, 1914), « Au peuple qui souffre pour la justice » (repris aussi dans ROLLAND [Romain], *Au-dessus de la mêlée*, Paul Ollendorff, 1915) où il affirmait que « l'héroïsme des Belges d'aujourd'hui est le même que celui des Flamands de Courtrai ».

qui avait déjà paru dans la *Nuova Antologia*²⁶ du 1^{er} janvier 1918. Le lecteur qui le lit en dehors du contexte historique de la défense d'un pays envahi n'y retrouve guère que la Flandre et le peuple flamand. Cependant, la Belgique revient vite à l'honneur pour le peuple italien : l'héritier au trône, le prince Umberto, subit un attentat lors de sa visite, en 1929, à Bruxelles à l'occasion de ses fiançailles, et en 1930, il épouse la princesse belge, Marie José. La *Légende* devient, ainsi, en 1932, grâce au travail de M. Credali, un classique à présenter aux jeunes étudiants ; elle est publiée dans la collection « *Classici per le Scuole italiane* » (Classiques pour les écoles italiennes). « Nous voici, une fois encore, devancés par l'étranger », affirme alors Joseph Hanse²⁷. « Ces pages comptent parmi les plus fortes et les plus justes que nous ayons pu lire sur le chef-d'œuvre decostérien. Documentation, objectivité, pénétration, souplesse, goût, je ne sais laquelle de ces vertus critiques il faut le plus admirer²⁸. » Hanse souligne la longue introduction qui permet la compréhension du texte et explique que la publication ainsi conçue offre à l'étudiant italien l'occasion d'aborder « dans le texte français, la lecture de la *Légende*. M. Credali va d'ailleurs l'aider, l'éclairer continuellement. Les extraits nombreux et judicieusement choisis [...] sont précédés et accompagnés souvent de notes en italien. Cela va permettre au lecteur de suivre les étapes de la fameuse révolte des Pays-Bas au xvi^e siècle et de l'affranchissement de la Hollande²⁹. » Si Joseph Hanse souligne la lecture historique de l'œuvre, en Italie la superposition entre la Belgique et la Flandre continue, l'histoire se superpose au présent, la Flandre du xvi^e siècle à l'actualité.

Entre temps, en France, on s'interroge.

Il faut remarquer surtout la diffusion que le livre de De Coster a eue en Italie ces dernières années [...]; de larges extraits du récit d'aventures ont été offerts à la jeunesse du pays voisin. Trouvant que la littérature française n'offre pas un assez vaste champ d'études ou bien en rendant un inconscient hommage au développement dans l'espace de cette littérature, les nouveaux programmes d'enseignement établis à la suite de la loi Gentile³⁰ prescrivent de lui adjoindre la littérature d'expression française. C'est ainsi que la *Légende d'Ulenspiegel* entre pour la première fois dans les écoles italiennes, grâce à M. Arturo Credali. Ce jeune professeur de français entend marquer par sa publication l'intimité des liens qui unissent la Belgique à l'Italie et qu'un mariage princier est venu

-
26. *Nuova Antologia*, périodique trimestriel de lettres, sciences et arts, fondé à Florence en janvier 1866 (éd. Fondazione Spadolini – Nuova antologia)
27. HANSE (Joseph), « *La Légende d'Ulenspiegel* dans les écoles italiennes », dans *Le Thyrses*, IV^e série, 5 (1^{er} mai 1932), p. 167–169.
28. *Ibidem*, p. 168.
29. *Ibidem*.
30. Sur la base d'une vision déjà articulée par Benedetto Croce, Giovanni Gentile révolutionne en 1923 l'enseignement dans les écoles italiennes. Giuseppe Lombardo Radice la développe encore. On vise une école de culture, qui doit préparer les jeunes destinés à diriger la société moderne, le cours étant déjà en lui-même un acte éducatif. Le fascisme cherche à utiliser cette réforme pour ses buts politiques. C'est avec le temps que la réforme Gentile se lie aux idéaux fascistes.

resserrer encore. Le petit volume (C. De Coster, *La légende d'Ulenspiegel*, con introduzione di Arturo Credali, Milano, Albrighi Segati [sic – Segrati], 1932, petit in-8° de XLIV – 144) se présente de la meilleure façon, avec une courte biographie du romancier, un essai vigoureux sur la légende et sur le caractère national que lui a imprimé l'écrivain belge, un choix judicieux de chapitres reliés par une analyse qui comble opportunément les vides, avec des notes qui utilisent les travaux les plus récents.

Dans cette présentation de l'œuvre, un doute : est-il « bien fait pour des écoliers et, qui plus est, des écoliers étrangers³¹ ? ».

Le questionnement sur ce qu'il faut proposer aux étudiants est depuis des années déjà au centre des discussions italiennes sur l'enseignement³². Si en 1923, avec la réforme Gentile, l'enseignement des langues étrangères était obligatoire et intensif, dans les années trente le fascisme opère une « italianisation » systématique du territoire et en 1940 la langue étrangère disparaît des écoles primaires et secondaires. Le français avait été déclaré, en 1935, facultatif dans les écoles supérieures ; seul l'allemand devait encore être enseigné. Dans ce cadre où le régime fasciste souhaite former un esprit nouveau, dans le mépris envers tout opposant aux idées et aux indications du gouvernement³³, l'œuvre de De Coster, entrée dans les écoles, vit sans problèmes, mais sans éditions nouvelles de l'œuvre complète. Cependant, en 1932, une autre édition pour la jeunesse avait vu le jour³⁴ : *Les joyeuses aventures de Thyl* « racontées » par Paolo Nalli. Il ne s'agit pas d'une reprise de la légende allemande : la Belgique, l'Allemagne, la Pologne se sont longuement battues pour avoir le berceau de Thyl, affirme le texte ; je peux vous assurer que Thyl est né à Damme, en Belgique, un matin de mai, quand les aubépins

31. BÉDABIDA (H.), « La légende d'Ulenpiegel en Italie », dans *Revue de Littérature Comparée*, janvier 1934, p. 331.

32. MANDICH (Anna Maria), *Insegnare il francese dans Italia. Repertorio di manuali pubblicati dans epoca fascista (1923–1943)*, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 2002 (« Heuresis », 3 ; Strumenti/Collana del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, 25), p. 201.

33. « *Al regime fascista, ormai saldo al governo d'Italia, occorre negli anni Trenta formare un nuovo spirito, costruire nei giovani una nuova cultura, che operasse da guida "morale", che li educasse al disprezzo per gli oppositori e per tutti coloro che divergevano nelle idee, nei costumi, anche solo nell'aspetto, dalle direttive di un governo che si stava preparando alla guerra* », dans CASTOLDI (Massimo), « Premessa », à *Piccoli eroi: libri e scrittori per ragazzi durante il ventennio fascista*, Actes du colloque édités par Massimo Castoldi, Torino, Franco Angeli editore. Voir également le travail de PELLANDRA (Carla), *Le radici del nostro mestiere. Storia e storie degli insegnamenti linguistici*, dans *Quaderni del CIRSI*, 3, 2004, p. 152 (Alma-DL. Quaderni di ricerca).

34. *Le gaie aventures de Thyl Ulenspiegel* narrate da Paolo Nalli ; illustrate da Gustavino, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1934, p. 100, « narrativa italiana ».

étaient en fleurs et les coqs chantaient³⁵. Mais cette réécriture efface l'auteur, « *il fiammingo*³⁶ » De Coster, et contribue à la confusion sur l'origine de l'œuvre.

La guerre revient et la *Légende* retrouve son rôle de livre exemplaire pour la lutte contre le tyran. En 1942, en effet, la Maison d'édition UTET³⁷ décide de proposer une nouvelle traduction par les soins de Carlo Bernardi dans la collection « *I grandi scrittori stranieri* » (Les grands écrivains étrangers); car l'*Ulenspiegel* fait connaître l'esprit de la Flandre, esprit et miroir d'un peuple qui livre une guerre très difficile afin de se libérer de la tyrannie³⁸. Dans le même temps toutefois, Bernardi relit le rôle du rire : après le premier chapitre, Thyl ne s'amuse plus, dit-il; il souffre toujours d'une sensation d'amertume, d'une ambiance toxique; c'est l'acrimonie de la haine³⁹. Bernardi donne l'impression de vouloir restituer la dignité d'une lecture profonde à « un texte noir », qui montre, à travers le rire, la possibilité de gérer la haine. Il souligne combien les deux protagonistes sont fondamentalement des personnages d'une grande bonté d'âme. Toutefois, il avoue lui-même dans son introduction avoir éliminé le chapitre XXVIII du livre III, chapitre épisodique, dit-il, pas nécessaire au déroulement de la narration, mettant en scène des lieux équivoques et des scènes licencieuses⁴⁰. C'est le moment où Thyl et Lamme sont à Anvers, avec les prostituées. La qualification « d'épisodique » suscite un sourire, vu que tout le texte est construit sur des épisodes, des tableaux bien souvent détachés l'un de l'autre. Bernardi semble donc vouloir restituer à la *Légende* sa valeur historique, proposer une lecture plus approfondie, un morceau d'histoire de la Flandre, tout en étant encore influencé par les idéaux fascistes.

35. *Ibidem*, p. 5.

36. Voir AIOLFI (Giulia), « *La Scala d'oro* » della UTET: una collana per ragazzi durante il fascismo (1932-1936), mémoire de l'Università degli studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, direction prof. Lodovica Braidà, a.a. 2006-2007, article publié dans *Editori e piccoli lettori tra Otto e Novecento*, sous la direction de Luisa Finocchi et de Ada Gigli Marchetti, Milano, FrancoAngeli, 2004, p. 141-158.

37. DE COSTER (Carlo), *La Leggenda e le avventure d'Ulenspiegel e di Lamme Goedzak*, traduzione a cura di Carlo Bernardi, Torino, UTET, 1942, 2 vol., p. 339 et 335, coll. I grandi scrittori stranieri, n. 105 et 106.

38. « *Spirito di Fiandra: spirito e specchio di un popolo che strenuamente per terra e per mare combatte una difficilissima durissima guerra, per sciogliersi dalle catene d'una crudele tirannia; spirito di un popolo che sanguinosamente per la libertà della propria coscienza religiosa; spirito di un popolo buono, gaio, operoso e meravigliosamente eroico* » (p. 8).

39. « *No, non si diverte più Thyl con quegli scherzi e quelle birbonate. In quelli e dans questi ci si sente qualcosa di amaro, un che di attossicato: l'amaro e il veleno dell'odio; odio contro tutti gli ordii religiosi e i loro aderenti baciapile, che servono di sostegno all'Inquisizione; rancore profondo contro tutti i favoreggiatori, alti e bassi dell'oppressione spagnola, contro tutti i manutengoli, nobili e plebei, delle imperiali e reali ladrerie e carneficine* » (p. 10).

40. « *Nota. Si tralascia dans questa versione il capitolo XXVIII del Libro III, puramente episodico e non necessario allo svolgimento della narrazione, per il luogo che ritrae e la licenza delle scene rappresentate* » (p. 22).

En 1944, l'œuvre est insérée dans la liste des livres autorisés à la lecture dans le cadre d'une politique de « défascistisation » de la culture en Italie⁴¹; en 1945, Lidia Capece⁴² présente une nouvelle réduction du texte pour les enfants et, en 1949, après la guerre, les traductions refléussent. Deux éditions paraissent presque en même temps par les soins de Salvatore Sanfilippo (éd. Colombo) et de Guglielmo Pennino (éd. Sansoni), avec deux visions différentes de l'œuvre.

Salvatore Sanfilippo introduit pour la première fois la traduction de la « Préface du Hibou » que De Coster ajouta dans l'édition de 1869. Ce texte, signé par Bubulus Bubb, propose une réflexion sur les droits de la fiction par rapport à l'histoire; en le reprenant, Sanfilippo souligne la volonté de sortir l'œuvre de son rapport à l'histoire présente, pour la lier à l'Histoire au sens plus large; le Hibou c'est « l'homme politique qui met un masque de liberté, de candeur, d'amour et d'humanité, et, sans prévenir, vous égorge doucement une nation... Poète provincial compte, si tu le peux, les hiboux de ce monde; et songe s'il est prudent d'attaquer, comme tu le fais, la Force et la Ruse, ces reines hiboux⁴³ ». C'est pour revenir en fin de compte à la vision decostérienne : l'histoire est une toile de fond; les personnages vivent d'eux-mêmes. C'est revenir en même temps à la vision initiale de Formiggini qui avait choisi « *I classici del ridere* »; pour la nouvelle édition chez Colombo, l'œuvre est d'ailleurs publiée dans la collection « *I classici dell'Umore* ».

Guglielmo Pennino, au contraire, revient sur la vision d'une œuvre « exploitée » dans les moments de guerre, de tension entre les États, pour dire que s'il faut reconnaître la noble cause pour laquelle les Flamands luttèrent, il faut également dire que, de l'autre côté, il n'y avait pas de monstres, mais des hommes qui défendaient (même s'ils le faisaient avec une furie sectaire) des hauts principes en matière d'idéal religieux. Ainsi Philippe II est méchant, mais de bonne foi; il croit que c'est la volonté de Dieu qu'il fait respecter. Charles Quint avait compris la lutte des protestants. Mais la *Légende* est de la grande poésie et il faut lui pardonner les déformations historiques et les mouvements anticléricaux qui sonnent faux dans cette merveilleuse symphonie⁴⁴. Une « symphonie » qui est

-
41. Voir « Libri approvati per l'uso e la vendita della lista ufficiale dei libri esaminati dalla commissione ministeriale per la defascistizzazione (novembre 1944) », dans ASCENZI (Anna) et SANI (Roberto), *Il libro per la scuola nel ventennio fascista. La normativa sui libri di testo dalla riforma Gentile alla fine della seconda guerra mondiale (1923-1945)*, Macerata, Alfabetica, 2009, p. 336 et sq.
 42. DE COSTER (Carlo), *La leggenda di Thyl Ulenspiegel*, Milano, Baldassarre Gnocchi, 1945, riduzione di Lidia Capece, monocromia di Michele Burkhart, p. 84.
 43. Bubulus BUBB, « Préface du Hibou », dans DE COSTER (Charles), *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*, deuxième édition, Paris, Librairie internationale, A. Lacroix, Bruxelles, Leipzig et Livourne, 1869, p. VIII + 480.
 44. J'ai repris ici les mots de la page XIII : « *La critica storica ha ormai distrutto quanto di falso e di tendenzioso aveva deformato la figura di Carlo V, restituendogli la sua vera fisionomia.*

reprise par Luigi Dallapiccola, dans un opéra (prologue et un acte) *Il prigioniero* (Le prisonnier) d'après *La torture par l'espérance de Villiers de l'Isle-Adam et La Légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak de Charles De Coster*⁴⁵, où un prisonnier, condamné à mort par l'Inquisition, croit à l'illusion de pouvoir être libéré et parle avec Dieu. La *Légende* est toujours le livre des héros qui, de tous les temps et dans tous les pays, s'immolèrent pour la liberté, à l'exemple des Flamands.

La *Légende* italienne, née avec la Première Guerre mondiale, qui a traversé la période fasciste vivant une vie intense et importante, après la Seconde Guerre mondiale, perd ce lien étroit avec le pays dont elle avait porté le flambeau; celui-ci n'a plus d'identité claire, fluctuant, dans la réception de la *Légende*, entre la Belgique, la Flandre et la Hollande. Dans la réception d'une œuvre universelle mais d'origine « flamande », la légende allemande entre de plus en plus en jeu. Si en 1956, le film franco-allemand avec (et de) Gérard Philipe, *Le diavolerie di Till* (1956), affiche le nom de De Coster, en 1957, *Till il buffone* (souvent reprise dans les bibliographies comme étant une adaptation de l'œuvre de De Coster) affiche Roger⁴⁶ en tant qu'auteur; l'histoire et son développement se réfèrent plutôt à la légende allemande⁴⁷ et le personnage légendaire efface l'écrivain. L'œuvre de Roger connaît un grand succès⁴⁸, au point que l'année suivante, Rita Mortara reprend⁴⁹ *Le diavolerie di Till* et propose une adaptation où l'aventure et l'amusement priment.

Così la severa indagine degli avvenimenti [...] ci hanno rivelato un Filippo II assai diverso da quello della leggenda. [...] coi nemici della Spagna e della religione fu spietato. Ma non bisogna dimenticare come fossero spietati i tempi e tremenda la partita impegnata. I fermenti di ribellione si propagavano [...] ed egli era convinto dell'incontestabile diritto del re di Spagna di tener soggiogato alla sua egemonia il mondo intero, perché, dans perfetta buona fede, riteneva che fosse questa la volontà di Dio. »

45. DALLAPICCOLA (Luigi), *Il prigioniero: un prologo e un atto da « La torture par l'espérance » del Conte Villiers de l'Isle-Adam e da « La légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak » di Charles De Coster*, Milano, Suvini Zerboni, 1948.
46. Il s'agit de la traduction de Roger, *Till l'Espègle*, Collection des grandes légendes européennes, Biarritz, Éditions Eugène Pluon, 1943.
47. Voir à ce sujet le travail de BEZZECCHI (Simona), « La Légende de Thyl Ulenspiegel » de Charles De Coster: le edizioni per l'infanzia dans Italia, mémoire présenté à l'Université de Bologne, Faculté des Lettres, a.a. 1990-1991.
48. Le volume vient après la présentation, en langue italienne, du film, « Le diavolerie di Till » (1956, *Les aventures de Till l'Espègle*) avec Gérard Philipe.
49. *Le diavolerie di Till*, libero adattamento per i giovani di Rita MORTARA da *La Leggenda di Thyl Ulenspiegel e di Lamme Goedzak nei paesi delle Fiandre e altrove*, Torino, G.B. Paravia e C., 1958, coll. I romanzi avventurosi, p. VI + 167. Elle intervient dans l'histoire pour avouer, par exemple, quand Thyl et Nèle, qui ont échappé à la pendaison, se retrouvent et se marient : nous aimerions tellement pouvoir dire : et ils vécurent heureux pour toujours... Mais hélas, c'est la guerre et il faut suivre la guerre pour narrer les aventures de nos personnages.

Le grand succès d'un Thyl⁵⁰, personnage légendaire, relu pour les enfants fait que le chef-d'œuvre de De Coster est pendant quelque temps oublié. Il faut arriver à la fin des années 1960 pour voir paraître une nouvelle édition importante. Le quotidien du parti communiste, *L'Unità*, décide d'éditer la *Légende* pour en faire le cadeau de Noël à ses lecteurs⁵¹. Alicata signe l'introduction et affirme que les éditions qui l'ont précédé n'ont pas eu de succès à cause du caractère progressiste et polémique de l'ouvrage⁵². En Italie, où la culture a été toujours contrôlée par les catholiques et les privilégiés⁵³, le sort de cette œuvre ne pouvait pas être différent. Alicata est donc heureux de pouvoir la republier et de pouvoir la distribuer en milliers d'exemplaires aux lecteurs de *L'Unità*. *Ulenspiegel* est une œuvre universelle à lire parce qu'elle dénonce les hypocrites, les fausses idéologies, l'égoïsme des riches et les violences des despotes ou oppresseurs. Elle nous rappelle des luttes récentes et anciennes contre les invasions et combien les ennemis du progrès peuvent être perfides⁵⁴.

Cependant, l'éditeur double ce choix idéologique d'un second choix, celui d'illustrer le volume avec de nombreuses reproductions des tableaux de Breughel. Cette décision d'ordre extra linguistique crée une illusion référentielle d'autant plus importante que Tarenzi, dans sa préface, souligne que *Ulenspiegel* ajoute un élément indispensable à la compréhension de la peinture flamande, laquelle représente un moment fondamental dans la formation de la civilisation européenne moderne⁵⁵. S'il est vrai qu'il y a dans *Ulenspiegel*, une amplification, à la fois drolatique et tragique des scènes de Breughel, De Coster et son œuvre (présentée dans la traduction d'Umberto Fracchia) sont éclipsés par la présence forte du peintre flamand. Reste toujours la vision de l'œuvre comme hymne à la rébellion; la guerre de Flandre n'est pas une guerre de religion, mais une guerre d'indépendance nationale. Et cette représentation de la lutte pour la liberté persiste

50. Ce succès porte aussi l'attention sur la légende allemande. C'est en effet en 1963 que la maison d'édition Mondadori publie *Le avventure di Till Eulenspiegel raccontate da Erich Kastener*, illustrazioni di Walter Trier, Milano, Mondadori, 1963.

51. DE COSTER (Charles), *La leggenda di Thyl Ulenspiegel*, introduction de Mario Alicata, éditée par Amerigo Terenzi, illustrations de Peter Bruegel (traduction de Umberto Fracchia), Roma, Editore Bietti (s.d.), L'Unità spa, s. d., p. XXXIII + 396. L'édition est sans date, mais l'introduction de Mario Alicata dit republier le texte après plus de cinquante ans de l'édition Formiggini.

52. *Ibidem*, p. IX.

53. *Ibidem*, p. IX.

54. «...la coraggiosa anche se a volte settaria, denuncia contro gli ipocriti assertori di falsi ideali, l'egoismo dei ricchi e le violenze dei prepotenti [...] ravvivando, nelle nostre menti, reminiscenze di lotte recenti e remote contro la brutale violenza degli invasori e la sottile perfidia dei nemici del progresso », p. IX.

55. A. Tarenzi écrit : « *Ulenspiegel* costituisce un elemento assai opportuno, se non addirittura indispensabile, alla lettura di quella pittura fiamminga che [...] rappresenta un momento tipico e insostituibile della formazione della moderna civiltà europea », dans « Introduzione » à *La Leggenda di Thyl Ulenspiegel*, Roma editore Bietti, op. cit., p. XXXVIII.

même dans l'adaptation (pour la jeunesse) de Ines Belski Lagazzi⁵⁶, qui élimine, par exemple, les aventures burlesques du pèlerinage à Rome pour laisser grande place aux aventures guerrières de Thyl après la mort de ses parents.

La reprise en 1973 de la traduction de Guglielmo Pennino par la maison d'édition Sansoni (collection « *I capolavori Sansoni* ») offre à Antonio Mor et à J. Weisgerber⁵⁷ l'occasion de proposer une nouvelle lecture : Thyl représente, certes, la lutte pour la liberté contre la religion dogmatique, mais il est surtout l'homme que De Coster aurait aimé être, à la recherche de l'amour et de la vie. Les victimes que De Coster met en scène ont une conscience chrétienne de leur condition de victime; ce sont des martyrs qui songent au ciel qui les attend. *Ulenspiegel* est une œuvre profondément « *buona e umana*⁵⁸ ». En même temps, une nouvelle édition pour la jeunesse, réduite à 60 pages⁵⁹, voit le jour. L'idée d'un héros bon, humain et sans faille est sans doute l'aspect qui conduit, en 1977, la rédaction de l'hebdomadaire catholique *Famiglia cristiana* à charger Dino Battaglia et Piero Zanotto à réaliser un « *Album del Gioralino* » en bande dessinée⁶⁰. L'adaptation, dit l'auteur, veut respecter les intentions noblement universelles de De Coster. Il ajoute qu'il s'agit d'une adaptation libre : il a dû choisir les exemples les plus significatifs dans une narration très ample et pleine d'événements. C'est une édition où toute référence à l'église a disparu, où les événements les plus cruels ne sont pas repris; une édition qui se veut liée aux directives italiennes et européennes concernant l'édition pour la jeunesse⁶¹. De fait, il s'agit de l'édition la moins fidèle.

-
56. DE COSTER (Charles), *Le Avventure di Thyl*, traduction et adaptation de Ines Belski Lagazzi, illustration de Carlo Toffolo, Milano, Le Stelle, s. d. [1969], avec un annexe sur l'histoire et les coutumes en Belgique, coll. I libri migliori, p. 152.
57. Voir MOR (A.) et WEISGERBER (J.), *Le letteratura del Belgio*, Sansoni, Accademia, 1968, chapitre VI : « La leggenda d'Ulenspiegel », p. 63–73 en partie reprise dans l'introduction à l'édition Sansoni de 1973.
58. DE COSTER (Charles), *La Leggenda e le avventure di Thyl Ulenspiegel e di Lamme Goedzak nel paese delle Fiandre*, traduzione di Guglielmo Pennino, Firenze, Sansoni, 1973, coll. I capolavori sansoni, n. 74, p. XIII + 525.
59. DE COSTER (Charles), *Le Avventure di Till Eulenspiegel*, a cura di Marcella D'arle, illustrazioni di Libico Maraja, Bergamo, Janus, s. d. (1974?), coll. Mosaico.
60. *Till Ulenspiegel*, realizzazione e disegni di Dino BATTAGLIA, riduzione di Piero ZANOTTO. Le texte est édité : *Till Ulenspiegel*, Testo di Piero Zanotto, Prefazione « Satira ed ironia di Dino Battaglia » di Ranieri Carano, Introduzione « I tiri birboni di Till Ulenspiegel » di Piero Zanotto, p. 72, Edizioni EP Gruppo periodici, Serie « I sempreverdi », 15, Aprile 1977. Cette BD est traduite en français : *Thyl l'espigle*, Bruxelles, Louis Musin éditeur, 1977.
61. Il s'agit du code moral voulu par l'Association européenne des éditeurs de publications pour la jeunesse (1966). Il rappelle que les publications pour la jeunesse doivent mettre en honneur les valeurs morales, respecter l'ordre social et sauvegarder la dignité de la personne humaine. [...] elles respecteront les convictions religieuses et se garderont de créer ou d'entretenir des préjugés ethniques. Et l'article 9 précise : « Dans toutes les histoires, le bien devra finalement l'emporter sur le mal et, s'il n'est pas châtié par les circonstances, le mauvais personnage sera puni, suivant les formes légales », cité dans NOUAILLHAT (René), *Les avatars du christianisme*

Dans l'édition en volume, le manque de référence à De Coster, l'image de Thyl en couverture, enlèvent toute importance à l'auteur, cité toutefois dans l'introduction de Zanotto (« *I tiri birboni di Till* »). Cependant, la reprise de l'*Ulenspiegel* par une maison d'édition catholique suscite quelques interrogations : sans doute la lecture attentive que Romain Rolland avait fait de l'œuvre, la lecture de Momigliano, les adaptations pour la jeunesse et surtout le texte de Roger pouvaient conduire à penser que l'œuvre proposait des exemples aux jeunes. Il me semble toutefois qu'une interprétation possible de ce choix tient dans le fait qu'il tire sa source de la tradition flamande de la *Légende* qui avait rencontré un écho tel que l'on a souvent cru être traduit du flamand. En effet, la traduction en flamand de l'œuvre de 1903, mais aussi l'adaptation théâtrale de 1925 eurent un énorme succès et présentèrent Thyl comme un fervent catholique. Le succès fut repris dans les années 1965–1970 avec les nouvelles éditions de Hugo Claus⁶².

Ulenspiegel flamand et universel, révolutionnaire et exemple pour les jeunes, anticlérical et un exemple pour le monde catholique... C'est d'avoir déraciné tous les schémas qu'il a tiré sa force. Toutefois, la réception, avec le temps, a mis en avant une confusion entre la *Légende* (qui s'est engouffrée dans des lectures idéologiques contrastantes) et la légende allemande (qui est à la base des lectures focalisant l'espièglerie); l'œuvre semble subir alors une sorte de stagnation. Des éditions ultérieures récupèrent des traductions déjà existantes, sans jamais tenir compte, par exemple, de l'édition définitive de l'œuvre proposée par Joseph Hanse en 1966⁶³. Ainsi la publication qu'a dirigée Michele Rago en 1991⁶⁴ reprend la traduction d'Umberto Fracchia qui se fondait, elle, sur l'édition de Paul Lacomblez de 1912⁶⁵. Œuvre difficile à traduire, certes, mais pas seulement; le cri de bataille qu'on lui a toujours attribué en Italie s'est perdu et la légende allemande couvre la scène⁶⁶ avec de nombreuses publications.

en bandes dessinées, Paris, EME éditions, 2015; cité aussi dans BECCIU (L.), *Il fumetto dans Italia*, Firenze, Sansoni, 1971, p. 352–354.

62. Voir à ce sujet l'article de NACHTERGAELE (Vic), « La réception de *La Légende d'Ulenspiegel* en Flandre. Le cas d'A. Van de Velde et de H. Claus », dans *La Légende de Thyl Ulenspiegel de Charles De Coster*, Atti del terzo seminario internazionale di Letteratura belga di lingua francese, a cura di Anna SONCINI FRATTA, Bologna, Clueb, 1991.
63. DE COSTER (Charles), *La Légende d'Ulenspiegel*, édition définitive par les soins de Joseph Hanse, avec notes et variantes, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1966, p. XXIX + 493.
64. DE COSTER (Charles), *La leggenda di Thyl Ulenspiegel*, traduction de Umberto Fracchia, édition de Michele Rago, Udine, Studio Tesi, 1991. C'est la version que le lecteur d'aujourd'hui trouve disponible sur google.books.
65. Cela concerne également l'édition de *La Leggenda di Thyl Ulenspiegel*, Roma, Editori riuniti, 1984, p. XLVII + 468.
66. J'ai déjà cité : *Till il buffone*, mais de la légende allemande sont tirés aussi : *Le avventure di Till Eulenspiegel, raccontate da Ericj Kastner*, illustrazioni di Walter Trier, Milano, Mondadori, 1963; *Till Eulenspiegel*, a cura di Luigi Tacconelli, Roma-salerno, 1979, coll. Omikron; *Le avventure di Till Eulenspiegel*, illustrazioni di Agusti Asensio, Sesto San Giovanni (Mi), A. Peruso, 1991; *Trasposizioni burlesche di Till Eulenspiegel* di Giorgio Satragini, Firenze, Olschki, 2007.

C'est sur ces bases que se construit le présent. Un regard aux bibliothèques en témoigne à travers la nouvelle classification Dewey (DDC – Classification décimale Dewey)⁶⁷. Les bibliothèques italiennes l'ont adoptée pour aider les conservateurs à classer les volumes et pour que le lecteur puisse avoir des informations de base. Or, la *Légende* est classée différemment, suivant les endroits : littérature hollandaise, littérature néerlandaise, roman français, roman hollandais, littérature flamande, littérature belge flamande, littérature belge française (et même narrative italienne pour Paolo Nalli)... sont les définitions avec lesquelles le lecteur d'aujourd'hui doit se confronter.

S'il n'y a pas d'indication précise, c'est aussi parce que, après une présentation fortement liée à une identité nationale, la réception en Italie s'est éloignée de ce cadre de lecture pour mettre progressivement en avant le caractère universel d'un livre (« *unique phenomenon in the whole of Western European Literature of the mid-nineteenth century* ») difficile à classer⁶⁸.

« Inspirateur de thèmes, (De Coster) l'a-t-il été pour ses idées militantes ? » s'interroge Adolphe Nysenholc. Pour l'Italie, la réponse ne peut être que positive ; par ailleurs, il le suggère : « Son engagement a peut-être été davantage perçu hors des frontières, dans les fort nombreuses traductions⁶⁹... » Toutefois, si l'idéologie avait gardé la *Légende* vivante, l'universalité lui fait vivre aujourd'hui la « vie tranquille des œuvres sans âge⁷⁰ ». La *Légende* est retournée à la légende.

67. Voir *Classificazione Decimale Dewey ideata da Melvil Dewey*, edizione 21, édité par les soins du groupe de travail de la « Bibliografia nazionale italiana » sous la direction de Luigi Crocetti, volume 1, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2000. Il faut souligner toutefois que le choix est laissé aux conservateurs : en effet, on souligne que les bibliothèques qui veulent mettre en évidence la littérature française peuvent classer la littérature de la Belgique ou du Canada sous les codes de la littérature française ; les bibliothèques qui veulent mettre en relief la littérature du Canada peuvent insérer la littérature française à l'intérieur des codes destinés à la littérature canadienne.

68. Voir LUKACS (G.), *The historical novel*, « The naturalism of the Plebeian Opposition », University of Nebraska Press Lincoln and London, 1962, p. 214.

69. Il ajoute en note : « En néerlandais (1895, 1914...); allemand (au moins huit déjà en 1927); russe (au moins une demi-douzaine); anglais (quelques-unes, dont à New York : 1943); hongrois; polonais; tchèque; suédois (1925); espagnol; etc. ». NYSENHOLC (Adolphe), « La pensée de Charles De Coster », dans *L'essai en Belgique romane, Études Littéraires*, 21, 2 (automne 1988), URI : id.erudit.org/iderudit/500846ar.

70. D'après l'introduction d'Umberto Fracchia, n. 9.

La Légende d'*Ulenspiegel* de Charles De Coster et *The Lord of the Rings* de J.R.R. Tolkien : deux œuvres nationales ?

Julien SCHOONBROODT

###Affiliation ?

La pertinence d'une analyse comparée de l'œuvre de Charles De Coster avec celle de John Ronald Reuel Tolkien est loin de s'imposer au premier abord. Leurs œuvres respectives — *La Légende d'Ulenspiegel* (1867) et *The Lord of the Rings* (1954–1955) — sont en effet séparées par près d'un siècle, ont été produites dans des contextes géographiques et idéologiques très différents, et ont connu une fortune littéraire de natures différentes. Mais ces différences nous permettront de constituer un outil heuristique efficace pour renouveler l'approche de deux auteurs abondamment étudiés en réfléchissant sur ce qui les distingue, mais également sur ce qui les réunit. Car outre un certain nombre de convergences génériques et thématiques entre leurs œuvres — citons notamment des caractéristiques communes de la littérature populaire et de jeunesse dont elles se distinguent par la complexité de leur intrigue et une pluralité de tons, une mise en scène d'un Moyen Âge fantasmé et le développement du motif de la quête — (ces caractéristiques pouvant toutefois s'appliquer à bien d'autres), un de leurs points communs est le caractère national volontiers mis en avant par et à propos de leurs œuvres. *La Légende d'Ulenspiegel* fut en effet érigée en « œuvre fondatrice¹ » de la littérature belge²; et beaucoup ont voulu y voir une véritable « Bible nationale³ ». Quant à Tolkien, il a exprimé dans sa correspondance son projet de créer une mythologie pour son pays, l'Angleterre⁴,

1. DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord Références, 2005, p. 121.
2. Si, comme l'indiquent B. Denis et J.-M. Klinkenberg, la formule « littérature francophone en Belgique » aurait été plus appropriée, nous utiliserons par commodité la locution « littérature belge » dans cet article. Voir DENIS et KLINKENBERG, *La Littérature belge, op. cit.*, p. 9–12.
3. DENIS et KLINKENBERG, *La Littérature belge, op. cit.*, p. 120.
4. « *Do not laugh! But once upon a time (my crest has long since fallen) I had a mind to make a body of more or less connected legend [...] which I could dedicate simply to: to England; to my country.* » [TOLKIEN (John Ronald Reuel), *Letters of J.R.R. Tolkien*, éd. de Humphrey Carpenter, Londres, George Allen & Unwin, 1981, p. 144–145]

afin de combler l'absence à ses yeux d'une tradition authentiquement anglaise⁵. Si son projet initial a bien évolué, on en trouve toutefois de nombreux échos dans son œuvre⁶. C'est donc cette dimension nationale qui fera l'objet de cet article⁷. On entendra ici par « œuvre nationale » une œuvre présentant des traits thématiques et linguistiques qui peuvent être rattachés à un groupe ou une communauté historiquement et politiquement constitués et dont elle propose une certaine représentation⁸. L'étude de ces traits permet de comprendre les raisons pour lesquels ces œuvres ont pu donner lieu à des interprétations et à des annexions dans une perspective nationale, voire nationaliste, qu'elles soient le fait de la critique ou de l'auteur même.

Nous nous proposons ici d'étudier la dimension nationale de la *Légende d'Ulenspiegel* et de *The Lord of the Rings* à l'aide d'une micro-lecture comparatiste essentiellement interne⁹. Ces œuvres offrent peuvent être analysées comme des

5. « *I was from early days grieved by the poverty of my own beloved country: it had no stories of its own (bound up with its tongue and soil), not of the quality that I sought, and found (as an ingredient) in legends of other lands. [...] Of course there was and is all the Arthurian world, but powerful as it is, it is imperfectly naturalized, associated with the soil of Britain but not with English.* » [TOLKIEN (John Ronald Reuel), *Letters*, op. cit., p. 144].
6. Le cas le plus représentatif est la figure d'Eriol / Ælfwine. Voir TOLKIEN (John Ronald Reuel), *The Book of Lost Tales Part I et II*, éd. de Christopher Tolkien, Londres, HarperCollins Publishers, 2015 [George Allen & Unwin, 1983–1984].
7. Cet article reprend les grandes lignes de l'analyse interne de *La Légende d'Ulenspiegel* et de *The Lord of the Rings*, développée dans le troisième chapitre de notre mémoire de fin de master. Voir SCHOONBROODT (Julien), « *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster et *The Lord of the Rings* de J.R.R. Tolkien : deux œuvres nationales ? », mémoire de master en langues et lettres françaises et romanes, sous la direction de Björn-Olav Dozo, Liège, Université de Liège, 2016.
8. ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis) et VIALA (Alain), dir., *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 512–513. Nous adoptons à dessein une définition large de la « littérature nationale », car ce qui nous intéresse ici, c'est l'étude des représentations que ces deux fictions offrent de leur pays respectif. Les conditions d'émergence et les caractéristiques d'une littérature dite nationale seront donc laissées de côté. On pourra se référer notamment à ANDERSON (Benedict), *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996 et THIESSE (Anne-Marie), *La Création des identités nationales. Europe XVIII^e–XX^e s.*, Paris, Le Seuil, 1999.
9. Si de nombreux facteurs externes expliquent également le caractère national de ces deux œuvres, nous ne pourrions pas les développer dans le cadre de cet article. Nous soulignerons toutefois rapidement quelques éléments et nous nous permettons de renvoyer à notre mémoire de fin de master pour davantage de détails. Charles De Coster s'inscrit en plein XIX^e siècle, époque de nationalisme et de redécouverte des légendes populaires, dans un jeune pays tentant de se doter d'une légitimité historique et culturelle face à la montée de l'impérialisme français. *La Légende d'Ulenspiegel* — ainsi qu'une large part de la production littéraire de Charles De Coster — reflète bien ce contexte. Tolkien quant à lui, s'inscrit dans un pays riche d'une longue tradition, où ne se pose pas avec une telle insistance ces questions d'identité et de distanciation par rapport à une littérature majeure. Pourtant, Tolkien considérait que son pays avait perdu ses mythes et légendes, car l'authentique tradition anglaise remontait à ses yeux à l'héritage anglo-saxon ayant survécu à la conquête normande de 1066. Par ailleurs, si dans d'autres pays on assiste — tout particulièrement au XIX^e siècle — à la constitution d'œuvres donnant à un

prises de position sur le plan idéologique et artistique. En outre, elles ont eu un impact très important et sont passées à la postérité, ce qui, dans le cas de l'étude de la dimension nationale d'une œuvre, est fondamental. Nous analyserons une série d'éléments thématiques — généralement mobilisés dans les œuvres nationales —, afin de mettre à jour les représentations que les deux auteurs en donnent. Nous étudierons ainsi les représentations qu'ils offrent de leurs nations notamment à travers deux héros — Thyl Ulenspiegel et Tom Bombadil —, et des peuples qui les habitent. Enfin, nous décrirons la langue utilisée par De Coster et Tolkien pour déterminer si celle-ci est le lieu d'une affirmation nationale.

THYL ULENSPIEGEL ET TOM BOMBADIL OU LA PERSONNIFICATION DE LA NATION ?

Le héros central de *La Légende*, Thyl Ulenspiegel, partage un certain nombre de traits avec un curieux personnage de l'univers de Tolkien : Tom Bombadil. Tous deux sont, par de nombreux aspects, conçus comme de véritables personnifications de la Nation.

Thyl et Tom sont en effet décrits comme l'incarnation de la terre qui est la leur. Tolkien définit Bombadil comme « the spirit of the (vanishing) Oxford and Berkshire countryside » (*Letters* 19, p. 26). Il ne fait qu'un avec son domaine qui est décrit comme un endroit onirique, un îlot de paix, loin de la violence du monde extérieur¹⁰. Il constitue ainsi une représentation fictionnelle idéalisée de l'Angleterre rurale à laquelle Tolkien était profondément attaché. Il faut cependant signaler que ces propos datent de 1937, soit avant le début de la rédaction de *The Lord of the Rings*, à un moment où Bombadil n'était encore qu'un personnage de poèmes enfantins. Toutefois, dès 1938, Tolkien avait déjà décidé de l'inclure dans *The Lord of the Rings*¹¹ et n'avait ainsi peut-être pas renoncé à en faire l'incarnation de la campagne anglaise. Un argument en ce sens est apporté par Tom Shippey qui montre que le nom de la rivière Withywindle, près de laquelle vit Tom, est linguistiquement construit à partir de Withybrook — un village du Warwickshire dans le nord d'Oxford — et de Windsor — une ville du Berkshire. L'intégration de

pays son identité nationale — citons Elias Lönnrot en Finlande, Jacob et Wilhelm Grimm en Allemagne et Nikolai Grundtvig au Danemark — l'Angleterre n'a pas bénéficié d'entreprise de ce type. Celles-ci furent alors une source d'inspiration féconde pour le propre projet littéraire de Tolkien qui entendait rendre à son pays sa tradition perdue.

10. Fabienne Claire Caland voit d'ailleurs dans la maison de Tom Bombadil une figuration de l'« Eden, car c'est un espace où le Mal n'a aucune prise » [CALAND (Fabienne Claire), « Les frontières du Mal dans *Le Seigneur des Anneaux* », dans FERRÉ (Vincent), dir., *Tolkien, trente ans après (1973–2003)*, Paris, Christian Bourgois, 2004, p. 242].
11. Voir TOLKIEN (John Ronald Reuel), *The History of Middle-earth (VI). The History of The Lord of The Rings, Part I : The Return of the Shadow*, éd. de Christopher Tolkien, Londres, HarperCollins Publishers, 2002, [Unwin Hyman, 1988], p. 42.

Bombadil au *legendarium*¹² — qui a de quoi étonner tant il détonne avec le reste de l'ouvrage — manifeste un certain attachement de Tolkien pour son personnage. Dans une lettre à Naomi Mitchison datant du 25 avril 1954 — à une époque où Tolkien avait rédigé les épreuves des deux premiers volumes de *The Lord of the Rings* — il écrit au sujet de Bombadil que certes « *[he] is not an important person — to the narrative* », mais que « *he represents something that I feel important, though I would not be prepared to analyze the feeling precisely.* » Il ajoute ensuite qu'il le conçoit comme représentant « *Botany and Zoology (as sciences) and Poetry as opposed to Cattle-breeding and Agriculture and practicality* » (*Letters* 144, p. 178–179). On voit ainsi qu'en intégrant Bombadil au *legendarium*, Tolkien élargit sa perspective. De l'incarnation d'une partie congrue de la campagne anglaise, Bombadil devient l'incarnation d'une certaine idée de ce que doit être, selon Tolkien, « *[the] pure (real) natural science*¹³ ». Cette évolution ne nous semble pas pour autant exclure la conception première que Tolkien avait de son héros, mais participe bien plus d'un ennoblissement et d'un enrichissement du caractère du personnage accompagnant son intégration dans le *legendarium*.

Le personnage de Tom Bombadil donne ainsi à voir l'évolution d'un caractère au gré de ses nombreux réinvestissements littéraires. Il est plus facile de circonscrire le rôle d'Ulenspiegel qui, après s'être partiellement départi de son côté bouffon, incarnera jusqu'au bout la révolte populaire¹⁴ et l'esprit de la Flandre. Toutefois, s'il est l'esprit de la Nation, il ne l'incarne pas à lui seul, comme on le constate dans l'extrait suivant :

Claes est ton courage, noble peuple de Flandre, Soetkin est ta mère vaillante, Ulenspiegel est ton esprit; une mignonne et gente fillette, compagne d'Ulenspiegel et comme lui immortelle, sera ton cœur et une grosse bedaine, Lamme Goezak, sera ton estomac. (*La Légende*, I, 5)¹⁵

Cette identité flamande est ainsi fragmentée entre différents personnages hissés au rang de symboles.

Si l'on part du postulat qu'Ulenspiegel et Bombadil sont tous deux l'incarnation de leur nation respective — ou tout du moins d'une certaine partie

-
12. Ce substantif « est utilisé à quatre [*sic.* en réalité, trois] reprises par Tolkien, dans sa correspondance entre 1951 et 1955, pour désigner d'une façon sommaire les légendes qu'il compose en tant qu'elles sont regroupées en corpus, au moment où il réfléchit à l'édition d'un *Silmarillion* » [FERRÉ (Vincent), dir., *Dictionnaire Tolkien*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 357]. Toutefois, l'extension du terme en est variable. Nous l'entendons pour notre part dans son extension la plus large, comprenant l'ensemble des légendes de *Middle-earth* et de Valinor dont *The Lord of the Rings* constitue la conclusion. Voir TOLKIEN (John Ronald Reuel), *Letters*, *op. cit.*, p. 214.
 13. TOLKIEN (John Ronald Reuel), *Letters*, *op. cit.*, p. 192.
 14. « Les cendres de Claes battent sur ma poitrine, je veux sauver la terre de Flandre » (*La Légende*, I, 85).
 15. Nous utiliserons désormais ce système de notation pour renvoyer à *La Légende d'Ulenspiegel*, le chiffre romain désignant le numéro du livre et le chiffre arabe le numéro du chapitre.

de celle-ci —, le moment où De Coster et Tolkien les font naître est significatif. En effet, Bombadil est décrit comme le « *eldest* » (*LoR*, p. 172)¹⁶, permettant ainsi de faire remonter les racines de la nation anglaise à un passé immémorial. Quant à Ulenspiegel, De Coster le fait naître au *xvi^e* siècle, dans lequel, selon Marc Quaghebeur, « l'imagination littéraire belge, l'imaginaire collectif, et une bonne part des études historiques nationales, se plongent pour en tirer un des mythes — si pas le mythe essentiel — de la constitution du soi ». La « Flandre mythique et son passé pictural » sont mis en avant comme un élément permettant de se dissocier de la France et sous « le vocable de Gueux, le mythe fait en outre émerger la figure du Belge¹⁷ ». On voit donc que *La Légende* est bien une œuvre du *xix^e* siècle.

Ulenspiegel et Bombadil sont tous deux immortels et leur immortalité est, par métonymie, également celle de la nation. La scène finale de *La Légende* est révélatrice. Alors qu'Ulenspiegel semble mort après avoir pris le baume de vision, il bondit de la tombe où l'avaient enterré des papistes et proclame :

— Est-ce qu'on enterre, dit-il, Ulenspiegel, l'esprit, Nele, le cœur de la mère Flandre ? Elle aussi peut dormir, mais mourir, non ! Viens, Nele.

Et il partit avec elle en chantant sa sixième chanson, mais nul ne sait où il chanta la dernière. (*La Légende*, V, 10)

Cette scène est une parfaite illustration de ce que Ernest Gellner nomme le motif de la « Belle au Bois Dormant » selon lequel les nations sont des organismes éternels qu'aucune oppression ne peut éradiquer. Ce motif est, selon Gellner, à la base de tous les discours nationalistes du *xix^e* siècle¹⁸.

Les deux héros ont par ailleurs tous deux une dimension comique, que l'on pense à l'accoutrement de Bombadil¹⁹, ses perpétuels sautilllements, ses chansons absurdes, ou aux farces d'Ulenspiegel à l'égard des bourgeois et de l'Église. Mais

16. Nous renvoyons à l'édition suivante : TOLKIEN (John Ronald Reuel), *The Lord of The Rings*, édition en trois volumes : *The Fellowship of the Ring*, *The Two Towers*, *The Return of the King*, Londres, HarperCollins Publishers, 2007 [George Allen & Unwin, 1^{re} éd. 1954–1955 ; 2^{de} éd., 1966].

17. QUAGHEBEUR (Marc), « Le *xvi^e* siècle : un mythe fondateur de la Belgique », dans BROGNIEZ (Laurence), dir., *Textyles*, n° 28, *La Belgique avant la Belgique*, Bruxelles, Le Cri, 2005, URL : <http://textyles.revues.org/429> (23.03.2016).

18. Voir GELLNER (Ernest), « Nationalism and High Cultures », dans HUTCHINSON (John) et SMITH (Anthony D.), dir., *Nationalism*, Oxford, 1994, p. 63. Cité par BEYEN (Marnix), « Le piège de l'essentialisme. Thyl Ulenspiegel entre littérature et propagande », dans *Témoigner — Entre histoire et mémoire*, n° 111 (décembre 2011), p. 90, URL : http://www.auschwitz.be/images/_bulletin_trimestriel/111_beyen.pdf.

19. « [...] suddenly, hopping and dancing along the path, there appeared above the reeds and old battered hat with a tall crown and a long blue feather stuck in the band. With another hop and a bound there came into view a man, or so it seemed. [...] [S]tumping along with great yellow boots on his thick legs, and charging through grass and rushes like a cow going down to drink. He had a blue coat and a long brown beard; his eyes were blue and bright, and his face was red as a ripe apple, but creased into a hundred wrinkles of laughter. » [*LoR*, p. 156–157]

Ulenspiegel se départira rapidement de son côté farceur. Bombadil, par contre, ne l'abandonnera jamais, même lorsqu'il doit secourir les Hobbits, prisonniers des terribles *Barrow-wights*. C'est que son pouvoir est tel qu'il ne craint aucun adversaire.

Enfin, tous deux se caractérisent par leur propension à chanter. Cela est particulièrement manifeste chez Bombadil qui apparaît d'ailleurs pour la première fois dans *The Lord of the Rings* en chantant :

Hey dol! merry dol! ring a dong dillo!
Ring a dong! hop along! fal lal the willow!
Tom Bom, jolly Tom, Tom Bombadillo! (LoR, p. 156)

À l'image de ce chant, la plupart des paroles prononcées par Bombadil se caractérisent par une certaine absurdité. Il peut être vu comme un être poétique, comme « *the great singer*²⁰ », car même lorsqu'il ne s'exprime pas en vers, la plupart de ses paroles peuvent être lues comme de la poésie. En effet, ainsi que l'a montré Tom Shippey, on retrouve dans ses phrases du rythme, de nombreuses allitérations, des terminaisons généralement féminines ou atones et un système de scansion proche de la littérature en vieil anglais²¹. Ainsi, même sa façon de s'exprimer renvoie à une certaine idée de l'Angleterre qu'il est censé incarner. Les chants de Bombadil, qui manifestent tous une heureuse insouciance, détonnent avec les chansons pleines de gravité d'Ulenspiegel. Car le farceur qu'est toujours Ulenspiegel au début de *La Légende* ne chante pas²²; c'est lorsqu'il deviendra le symbole de la révolte des Pays-Bas qu'il s'y autorisera. Les paroles sont alors pleines de violence et glorifient la révolte des Gueux²³, comme on le constate dans ce premier chant d'Ulenspiegel :

Slaet op den trommele van dirre dom deyne
 Slaet op den trommele van dirre doum, doum,
Battez le tambour! van dirre dom deyne,
Battez le tambour de guerre.
Qu'on arrache au duc ses entrailles!
Qu'on lui en fouette le visage!
 Slaet op den trommele, battez le tambour
Que le duc soit maudit! À mort le meurtrier!
Qu'il soit livré aux chiens!
 À mort le bourreau! *Vive le Gueux! [...]* (*La Légende*, III, 5)

20. SHIPPEY (Tom), *The Road to Middle-earth. Revised and expanded edition*, Londres, HarperCollins Publishers, 2005, p. 121.

21. *Ibidem*, p. 121-122.

22. À l'exception du chapitre I, 27 où Ulenspiegel chante pour consoler Nele : « Quand je vois pleurer m'amie, / Mon cœur est déchiré. / C'est miel quand elle rit, / Perle quand elle pleure. / Moi, je l'aime à toute heure. / Et je nous paie à boire / Du bon vin de Louvain. / Et je nous paie à boire / Quand Nele sourira » (*La Légende*, I, 27).

23. Pour d'autres exemples, on consultera les chapitres : IV, 2; IV, 9; IV, 10; IV, 22; V, 2; V, 5.

On remarquera cette imbrication du néerlandais et du français, que l'on retrouve également dans le texte en prose et qui préfigure, en quelque sorte, l'alliance entre les deux communautés. Par ailleurs, comme l'a montré Jean-Marie Klinkenberg, les chansons épiques de De Coster « ne ressemblent à aucun modèle connu dans le domaine français », notamment par leurs « hétérogénéité[s] strophique[s] » et par « l'irrégularité dans l'usage de la rime²⁴ ». Mais elles ont par contre un grand nombre de points communs avec la littérature néerlandaise. En effet, outre ce bilinguisme que l'on a pu observer, on constate des « données thématiques » semblables — l'auteur ayant voulu se rapprocher « des nombreux *Gueuzenliederen* que le xvi^e siècle nous a légués » — et la « poésie populaire flamande était à l'origine purement rythmique²⁵ » et n'accordait alors pas d'importance à la quantité des syllabes comme c'est le cas en français. Rien ne prouve que l'auteur a consciemment modelé ses chants suivant le modèle de la littérature néerlandaise, mais il en résulte en tout cas une impression de couleur locale. On trouve par ailleurs, dans ces chants et dans le texte en prose, la mention répétée du terme « Belgique » sous forme adjectivale — au sens de « belge²⁶ » — : « la male heure sonne pour la noblesse belge » (II, 20) ; « le populaire belge » (V, 2), « les États belgiques » (V, 2), ainsi que le « pays Belgique » (V, 2 ; V, 9) ; « la patrie Belgique » (V, 8 ; V, 9) — dont on notera la majuscule — qui sont ici proches de leur acception moderne²⁷. Notons que si l'on relève les diverses mentions du terme « Belgique », sous ses différentes formes, on ne constate aucune occurrence dans les livres I et IV, une occurrence dans les livres II et III contre quinze occurrences dans le livre V qui raconte les événements qui se sont déroulés entre 1573 — année de démission du Duc d'Albe — jusqu'à la délivrance du nord des Pays-Bas. La fréquence importante du futur nom de la nation et de son peuple, en regard des livres précédents, peut laisser entendre que c'est à ce moment que s'est véritablement constitué un sentiment national.

On soulignera également que ces deux personnages sont modelés à partir de diverses sources venues de l'étranger. Mais, dans le cas d'Ulenspiegel, si le personnage populaire est en effet d'origine allemande, il était naturalisé flamand depuis longtemps lorsque De Coster s'en empara. C'est d'ailleurs, on le sait, sur la brochure flamande, *Het aerdig leven van Thyl Ulenspiegel*²⁸, parue à Gand en 1848,

24. KLINKENBERG (Jean-Marie), *Style et archaïsme dans la légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster, II*, Bruxelles, Palais des Académies, coll. Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1973, p. 157.

25. *Ibidem*, p. 158.

26. *Ibidem*, p. 218.

27. *Ibidem*.

28. « *Aerdig leven van Thyl Ulenspiegel*, waer in verhaeld wordt, niet alleenelyk veel aerdige en kluchtige Poetsen en Boeveryen, maer ook besonderlyk zyne wonderlyke Aventuren, die hem gedurende zyn leven voorgevallen zyn, zoo in Belge als in andere landen. Versierd met schoone verbeeldingen, Gent, Van Paemel, 48 p., sans date, mais probablement de 1848 » [HANSE

que Charles De Coster s'appuya pour refaçonner son héros. Du farceur grossier, cruel et malhonnête, Ulenspiegel devient le défenseur du peuple et de ses libertés, une véritable incarnation de l'esprit de la Flandre. En renforçant cette identité flamande, Charles De Coster participe à ce large mouvement faisant de la nordicité l'élément distinctif de la littérature belge, permettant ainsi de se dissocier du centre français²⁹. Quant à Bombadil, si de nombreuses hypothèses ont été formulées au sujet de ses sources — dont l'une des plus probables est Väinämöinen³⁰, personnage principal du *Kalevala*³¹ —, il constitue certainement le héros le plus énigmatique de Tolkien³². En ce sens, on peut considérer qu'il est certainement l'une de ses créations les plus personnelles et ce n'est ainsi pas innocent qu'il l'ait choisi pour incarner cette portion de la campagne anglaise dans laquelle il se reconnaissait. Bombadil est toutefois bien moins explicitement associé à la nation que ne l'est Ulenspiegel, mais cela tient certainement aux genres dans lesquels nos auteurs s'inscrivent. Car si le roman historique — dont *La Légende* reprend en partie les codes — s'appuie sur une toile de fond réelle, la *fantasy* quant à elle est, selon les

(Joseph), *Charles De Coster*, Bruxelles, Palais des Académies, coll. Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1990 [1928], p. 166]. [Pour davantage de détails sur les différentes éditions de la brochure chez Van Paemel, voir HEURCK (Émile H. van), « Thyl Ulenspiegel et Lammen Goedzak dans la Littérature et l'Imagerie populaires », dans *Le folklore brabançon. Commémoration Charles De Coster (numéro spécial). Le folklore dans l'œuvre de Charles De Coster*, n° 37–38 (août-octobre 1927), p. 21–24.]

29. DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *La Littérature belge*, *op. cit.*, p. 104–109.
30. Bombadil et Väinämöinen sont tous deux décrits comme les êtres les plus anciens, tirant leur pouvoir de la maîtrise des chansons et des traditions et de leur connaissance de l'origine de toute chose. Ils vivent dans de petits pays, largement boisés, dont ils sont les maîtres par la connaissance et l'expérience, et non par la possession. Leur proximité avec leur pays est étroite au point que Bombadil est décrit comme l'incarnation de la Terre, tandis que Väinämöinen en est le fils. Êtres immortels, Bombadil possède un des plus grands pouvoirs en *Middle-earth*, tout comme Väinämöinen est décrit comme l'être le plus puissant. Ils ne possèdent pas moins une grande dimension comique, typique des héros du *Kalevala* — fort différent en ce sens des graves héros nordiques —, ainsi qu'une grande capacité d'émerveillement devant la beauté du monde. Enfin, ils accordent tous deux une grande importance aux femmes, mais Bombadil a lui la chance d'être heureux en amour.
31. Il ne faut pas s'en étonner, Tolkien trouvait en effet dans le *Kalevala* le genre de littérature qu'il aurait aimé voir en Angleterre, comme on le voit bien lorsqu'il dit : « *These mythological ballads are full of that very primitive undergrowth that the literature of Europe has on the whole been steadily cutting and reducing for many centuries,* » he told a college society at the time, adding, *“I would that we had more of it left — something of the same sort that belonged to the English.”* » [NOAD (Charles E.), « On the Construction of “The Silmarillion” », dans FLIEGER (Verlyn) et HOSTETTER (Carl F.), dir., *Tolkien's Legendarium. Essays on The History of Middle-earth*, Westport/Londres, Greenwood Press, coll. Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, n° 86, 2000, p. 33]. Ainsi, tout comme Lönnrot, Tolkien eu pour ambition de remédier à l'absence de mythes fondateurs dans son pays.
32. « [...] even in a mythical Age there must be some enigmas, as there always are. Tom Bombadil is one (intentionally). » [TOLKIEN, *Letters*, *op. cit.*, p. 174]

mots de Tolkien, une « sub-création » d'un monde « secondaire³³ ». Ainsi, cette association ne pouvait être abordée explicitement. Il ne faudrait toutefois pas croire que ce monde « secondaire » est coupé du monde « primaire » — le monde réel —, car Tolkien l'envisageait au contraire comme un moyen de montrer le monde par le biais du merveilleux, celui-ci ayant pour fonction d'arracher le lecteur à ses habitudes et de lui ouvrir les yeux.

UNE REPRÉSENTATION DE LA NATION ?

Dans le cas de *La Légende*, la localisation de l'action est mentionnée dès le titre. Les aventures d'Ulenspiegel et de son fidèle Lamme Goedzak se déroulent non seulement « au pays de Flandre », mais également dans un énigmatique « ailleurs ». Un rapide relevé des lieux traversés par nos deux héros montre qu'ils visitent les actuels Pays-Bas³⁴ — avec notamment Amsterdam (*La Légende*, III, 2; IV, 17), Maastricht (III, 23), Wieringen (IV, 1), Gorcum (IV, 8), Haarlem (IV, 12), Flessingue (IV, 20–21), Delft (V, 8), Veere (V, 9) — une partie de l'actuelle Allemagne — avec Lunebourg (I, 59–60), Nuremberg (I, 62), etc. — ainsi que des localités wallonnes — avec Liège (I, 13; I, 56; III, 8; III, 12), Ohain (III, 3), Bouillon (III, 10), Namur (III, 17), Huy (III, 22), Stockem (III, 27), etc. En somme, l'essentiel de l'action se déroule dans une réalité géographique correspondant *grosso modo* aux Pays-Bas espagnols, mais est avant tout ancrée dans le « pays de Flandre ». Ulenspiegel naît en effet à Damme et cette ville constitue le cadre de la majorité du récit ; il se rend également à de nombreuses reprises à Bruges (I, 17; I, 33; III, 35; III, 40), Gand (I, 28; II, 12; III, 29), Anvers (II, 18; III, 28; IV, 20), ou encore à Alsemberg (I, 36), Renaix (I, 66), Lokeren (III, 29), Courtrai (III, 33; III, 35), Harelbeke (III, 35), Bellem (III, 38), Heyst (IV, 1), etc. Ce relevé non exhaustif montre que la Flandre reste présente dans tous les livres de *La Légende*, là où les incursions des héros aux Pays-Bas sont avant tout concentrées dans les livres IV et V ; ce qui est lié aux événements historiques évoqués — les Gueux sont alors en pleine révolte et voyagent à travers toutes les provinces pour libérer le peuple de l'oppression. Les quelques incursions du héros en Allemagne se concentrent à la fin du livre I à un moment où Ulenspiegel est encore fort proche du héros populaire, comme s'il retournait sur les terres qui l'ont vu naître.

Si Ulenspiegel et Lamme traversent de nombreuses villes flamandes, De Coster ne nous les décrit que peu ; car ce qui l'intéresse avant tout, c'est son peuple, son Histoire, son folklore, ses traditions. Et la Flandre qu'il décrit est une Flandre

33. Voir TOLKIEN (John Ronald Reuel), *Faërie et autres textes*, trad. de Francis Ledoux, Paris, Éditions Pocket, 2003 [Christian Bourgois, 1974], p. 51–154.

34. Vu la tendance de Charles De Coster à projeter son époque dans le xv^e siècle qu'il met en scène, nous pensons pouvoir associer ces lieux avec la réalité géographique du xix^e siècle et non celle de l'époque. Quoi qu'il en soit, l'important n'est pas que telle ou telle entité ait pu à un moment être rattachée à un ensemble différent, mais bien de constater que ce sont des lieux associés à la Flandre qui dominent l'ensemble du récit.

mythique, picturale, plus proche de l'évocation qu'en proposaient les maîtres flamands d'autrefois que de la réalité historique.

Par ailleurs, ce choix de la Flandre ne s'explique pas uniquement par les événements historiques évoqués et l'origine du héros mis en scène. C'est aussi parce que De Coster y était profondément attaché, comme il le dit lui-même : « [...] cette Flandre que mon instinct d'homme et de poète me porte à aimer, dont le caractère convient à la trempe de mon esprit et qui est pour moi comme une patrie de choix au milieu de la grande patrie belge³⁵. » On retrouve exprimé ici ce que l'auteur défendait dans ses articles politiques : la reconnaissance des deux communautés nationales au sein d'un état unitaire et la mise en avant de l'identité flamande comme définitoire de la vie intime du peuple³⁶. Dans *La Légende*, ses convictions politiques se voient également exprimées, mais de façon allégorique. Ainsi, le combat des Gueux contre l'oppression espagnole préfigure et représente le combat mené en son siècle par les libéraux face aux catholiques. Mais l'exemple le plus flagrant de l'irruption de ses idées politiques dans sa *Légende* se trouve dans la fameuse énigme du septentrion et de la ceinture³⁷, dans laquelle s'exprime clairement son souhait d'une alliance entre la Belgique indépendante et les Pays-Bas de Guillaume III. En opposant dans la résolution de l'énigme « Belgique » à « Neerlande », De Coster indique que « Belgique et *belgique* ne s'appliquent qu'aux provinces du Sud³⁸ », façon de montrer la création inévitable de l'État dès ce xvi^e siècle fantasmé³⁹. Par ailleurs, alors que le terme « *belgique* » était jusqu'alors utilisé sous forme adjectivale, il apparaît ici sous forme nominale⁴⁰, anachronisme pour le moins révélateur.

Ainsi, De Coster fait du xvi^e siècle un reflet indirect de certaines des préoccupations nationales de son temps, prend soin de faire visiter à ses héros

35. Cité par TROUSSON (Raymond), *Charles De Coster ou La vie est un songe. Biographie*, Bruxelles, Labor, coll. Archives du Futur, 1990, p. 198.

36. Voir DE COSTER (Charles), *Charles De Coster journaliste : 44 articles politiques de l'auteur d'Ulenspiegel*, éd. de Camille Huysmans, Bruxelles, Esseo, 1959.

37. Celle-ci se formule ainsi : « Quand le septentrion / Baisera le couchant, / Ce sera la fin de ruines : / Cherche la ceinture » [*La Légende*, I, 85]. À la fin l'énigme est résolue : « Septentrion, c'est Neerlande ; / Belgique, c'est le couchant / Ceinture, c'est alliance ; / Ceinture, c'est amitié. » [*La Légende*, V, 9]

38. KLINKENBERG (Jean-Marie), « Autour d'un Centenaire. L'*Ulenspiegel* de Charles De Coster fut-il le témoin d'une époque? », dans *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, XLVI, 1968, p. 14.

39. Cette vision finaliste de l'histoire s'illustre également dans la façon dont Charles De Coster utilise ses sources historiques — tout particulièrement *L'Histoire des Pays-Bas* d'Emanuel Van Meteren et la *Fondation de la République des Provinces-Unies. La révolution des Pays-Bas au xvi^e siècle* de John Lothrop Motley. Plus qu'un moyen aisé pour enrichir son arrière plan historique, elles visent à montrer la nécessaire constitution de la nation et l'existence d'une identité belge en des temps reculés.

40. On en trouve d'autres exemples dans le chapitre V, 2 de *La Légende* : « Le bien de la terre de Belgique » et « les seigneurs de Hollande et Belgique. »

l'« ailleurs » et en particulier la Wallonie, annonce la future nation et en met en avant l'identité flamande — participant de ce vaste mouvement visant à faire remonter l'identité nationale bien avant son officialisation territoriale. Il propose de cette manière une représentation fantasmée et légendaire de la Belgique de son temps.

Le statut générique de *The Lord of the Rings* fait que l'Angleterre n'y est pas nommément citée. Toutefois, on a vu que Tolkien ne concevait pas son monde inventé comme coupé du monde « primaire⁴¹ ». Dans cette perspective, il est intéressant de noter qu'il associait assez précisément certaines villes actuelles à son monde imaginaire :

The action of the story takes place in the North-west of 'Middle-earth', equivalent in latitude to the coastlands of Europe and the north shores of the Mediterranean. [...] If Hobbiton and Rivendell are taken (as intended) to be at about the latitude of Oxford, then Minas Tirith, 600 miles south, is at about the latitude of Florence. (Letters 294, p. 376)

Ainsi, Tolkien voyait en *Middle-earth* une transposition de l'Europe à une époque reculée et c'est le *Shire* — ainsi que *Rivendell* — que Tolkien situait à la latitude d'Oxford et que le lecteur associe intuitivement à l'Angleterre. Un rapide examen de la correspondance de Tolkien nous montre en effet qu'il affirme sans détour : « [...] if we drop the 'fiction' of long ago, 'The Shire' is based on rural England and not any other country in the world » (Letters 190, p. 250). En réponse à des personnes qui pensaient que le *Shire* était une figuration du nord d'Oxford, il en précise la localisation : « It is in fact more or less a Warwickshire village of about the period of the Diamond Jubilee » (Letters 178, p. 230), c'est-à-dire vers 1897⁴², ère préindustrielle, dans les Midlands de l'Ouest. L'association du *Shire* aux Midlands est de plus renforcée par sa toponymie, car comme l'indique Tolkien : « The names [...] even those that seem unlikely (as *Nobottle*⁴³), are in fact devised according to the style, origins, and mode of formation of English (especially Midland) place-names » (Letters 276, p. 360). Le choix des Midlands s'explique en fait simplement par la réminiscence de souvenirs d'enfance de Tolkien. En effet, le village d'*Hobbiton*, dans le Quartier de l'Ouest du *Shire* — où débutent et se terminent *The Hobbit* et *The Lord of the Rings* — est clairement associé au hameau de Sarehole, où Tolkien passa quatre années de son enfance. Cette association est renforcée par le fait que Tolkien nomme la maison de Bilbo *Bag End*, du nom de la ferme de sa tante dans

41. « [...] this 'history' is supposed to take place in a period of the actual Old World of this planet. » [TOLKIEN, *Letters*, op. cit., p. 220]

42. FERRÉ, dir., *Dictionnaire Tolkien*, op. cit., p. 42.

43. En effet, comme le montre Tom Shippey, *Nobottle* « comes from Old English niowe 'new', botl 'house' (as in bytla, cp. 'hobbit'). There is a *Nobottle* in Northamptonshire thirty-five miles from Oxford (and not far from Farthing-stone) » [SHIPPEY, *The Road to Middle-earth*, op. cit., p. 117].

le Worcestershire⁴⁴. Il dira d'ailleurs : « *I was born in 1892 and lived for my early years in 'the Shire' in a premechanical age* » (*Letters* 213, p. 288).

Il nous semble donc établi que le *Shire* constitue bien une figuration idéalisée de l'Angleterre rurale de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e. Nous pouvons dès lors entrer dans une analyse interne pour envisager la représentation que Tolkien en donne.

Si l'on étudie l'organisation sociale et politique du *Shire*, on constate que c'est une société sans conflit, où l'autorité est détenue par un maire, dont le rôle reste toutefois limité à la présidence des banquets et à la gestion des très rares services publics : la poste et les *Shirriiffs*⁴⁵. C'est une organisation que Shippey qualifie de « *old-fashioned and idealised England*⁴⁶ » et dont Tolkien définissait le régime politique comme étant « *half republic half aristocracy* » (*Letters* 183, p. 241).

Cette société champêtre idéalisée n'en est pas moins un lieu très fermé sur lui-même où, selon Vincent Ferré, « le pragmatisme placide et le rejet de l'extérieur sont de règle⁴⁷ ». Par ailleurs, les inégalités sociales ne sont pas absentes. Ainsi, la société est divisée entre une majorité d'ouvriers et d'artisans modestes — les plus pauvres « *went on living in burrows of the most primitive kind, mere holes indeed, with only one window or none* » (*LoR*, p. 8) —, et quelques grandes familles de riches propriétaires terriens sans toutefois aucun conflit de classes.

Cette société reflète parfaitement les convictions catholiques de Tolkien, car, comme l'indique Charles Coulombe : « [...] à plusieurs égards, la Comté [le *Shire*] exprime parfaitement les idéaux économiques et politiques de l'Église tels qu'ils ont été exposés dans les encycliques des papes Léon XIII (*Rerum novarum*) et Pie XI (*Quadragesimo anno*)⁴⁸. » Ainsi, le *Shire* est une figuration d'une certaine Angleterre contemporaine, telle que Tolkien la rêvait⁴⁹.

Face à cette Angleterre contemporaine fantasmée, Tolkien propose une figuration de l'Angleterre médiévale à travers le royaume du Rohan — Riddermark ou Mark dans la langue des Rohirrim. Celui-ci est en effet inspiré par la période

44. CARPENTER (Humphrey), *J.R.R. Tolkien, une biographie*, trad. de Pierre Alien, Paris, Christian Bourgois, 2002 [1980], p. 159.

45. « *The Shirriiffs was the name that the Hobbits gave to their police, or the nearest equivalent that they possessed. They had, of course, no uniforms (such things being quite unknown), only a feather in their caps; and they were in practice rather haywards than policemen, more concerned with the strayings of beasts than of people. There were in all the Shire only twelve of them, three in each Farthing, for Inside Work.* » [*LoR*, p. 13]

46. SHIPPEY, *The Road to Middle-earth*, *op. cit.*, p. 116.

47. FERRÉ (Vincent), *Tolkien, sur les rivages de la Terre du Milieu*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 59.

48. COULOMBE (Charles A.), « *The Lord of the Rings. A catholic View* », dans PEARCE (Joseph), *Tolkien: Man and Myth*, Londres, HarperCollins Publishers, 1999, p. 60. Cité par RIDOUX (Charles), *Tolkien. Le chant du monde*, Paris, Encreage (Les Belles Lettres), coll. Travaux bis, 2004, p. 243.

49. FERRÉ, dir., *Dictionnaire Tolkien*, *op. cit.*, p. 43.

anglo-saxonne et tout particulièrement par l'ancien royaume de Mercie, dans les Midlands. Cette inspiration se marque tout d'abord dans l'organisation politique du royaume, « fédérant des éored éparpillés et difficiles à rassembler⁵⁰ », et par la grande méfiance à l'égard des étrangers en temps de guerre. Mais c'est surtout dans leur langue que l'influence est manifeste. La langue des Rohirrim — le rohirique — est en effet calquée sur le mercien — l'un des principaux dialectes du vieil anglais. Comme l'a montré Tom Shippey, le mercien fournit les noms des Cavaliers, de leurs chevaux et de leurs armes⁵¹. Par ailleurs, le nom de leur royaume, « *the Mark* », est un dérivé de « *Mercia* » et « *in Anglo-Saxon times the natives of Worcestershire and Warwickshire and Oxfordshire, and many other counties, would have told anyone who asked that they lived in the Mark*⁵² ». Cette dérivation n'est pas innocente et montre bien l'association étroite que Tolkien opérait entre le Rohan et le royaume de Mercie. Ainsi, à travers le *Shire* le Rohan et le domaine de Bombadil, Tolkien propose diverses figurations de l'Angleterre, faisant de *The Lord of the Rings* un patchwork de son pays tel qu'il le fantasmait.

UNE REPRÉSENTATION DU PEUPLE ?

Si Tolkien et De Coster proposent dans leur œuvre une certaine image de leur pays respectif, la représentation qu'ils donnent du peuple qui l'habite témoigne d'un questionnement sur l'identité nationale.

Le peuple est en effet dans les deux cas présenté comme étant plein de qualités et de bonté. On a déjà souligné qu'il n'y avait aucun conflit, qu'il soit social ou armé, dans la société Hobbit. Dans *La Légende*, on voit clairement que De Coster « prodigue la bonté à tous ses Flamands⁵³ » et celle-ci s'exprime tout particulièrement en regard des Espagnols qui sont, eux, affublés de tous les vices. Joseph Hanse, décrivant la façon dont De Coster « peint le paysan flamand », indique qu'il est « pareil à sa terre fertile, florissant de gaie santé, travailleur et courageux, mais ami des plaisirs de l'estomac et de la chair, assidu aux kermesses et pilier de cabaret [...], naturellement bon, mais dangereux quand il est attaqué, capable de sacrifices et de rudes héroïsmes⁵⁴ ». Toutes ces qualifications qui témoignent ici d'une vision romantique du peuple ne peuvent-elles pas s'appliquer avec autant de pertinence aux Hobbits ? Nos deux auteurs présentent ainsi sur ce point une image relativement semblable du peuple.

Par contre, alors que *The Lord of the Rings* met en scène des personnages à la psychologie relativement élaborée, les héros de *La Légende* sont avant tout des

50. *Ibidem*, p. 507.

51. SHIPPEY (Tom), *J.R.R. Tolkien. Author of the century*, Londres, HarperCollins Publishers, 2000, p. 91-92.

52. *Ibidem*, p. 92.

53. HANSE (Joseph), *Charles De Coster, op. cit.*, p. 212.

54. *Ibidem*, p. 216.

types — plus proches en ce sens des procédés primitifs de l'épopée. Ainsi, Claes est le symbole de l'honnêteté, du courage dans le labeur; Soetkin celui de la « brave mère » de Flandre, de l'épouse fidèle; Ulenspiegel l'esprit du peuple; Nele, l'ingénue, est le cœur de la nation; et Lamme est le symbole de la philosophie populaire, de la paresse et des plaisirs de la table, comme De Coster l'a souligné lui-même. On pourrait également y ajouter Katheline, qui représente les croyances et préjugés du peuple⁵⁵. L'identité nationale est ainsi fragmentée entre différents personnages qui incarnent tous un aspect éternel de la nation. Cette identité nationale flamande est certes stéréotypée, mais plurielle et plus complexe qu'il n'y paraît. Chez Tolkien en revanche, on a vu que l'identité nationale s'incarne dans un être unique : Tom Bombadil, dont la dimension mythique illustre bien ce qui sépare ces deux livres. *La Légende* est en effet avant tout un livre populaire, en ce sens que le peuple — sous forme idéalisée et légendaire — y est central et incarne l'identité nationale dans sa pluralité; là où *The Lord of the Rings* présente un arrière-plan mythologique et a une tendance plus aristocratique dans son sujet et le choix de ses personnages.

Cette opposition structurante — même si elle n'est pas absolue, on va le voir — recoupe une opposition plus fondamentale que l'on pourrait grossièrement organiser en deux grands pôles politiques : l'un plutôt du côté du progressisme et l'autre du conservatisme.

Ulenspiegel représente en effet l'âme de la révolte populaire et l'on retrouve partout l'antagonisme entre exploités et exploités. Chez Tolkien par contre, il ne s'agit nullement de contester l'ordre établi. Ainsi, bien que la société Hobbit soit inégalitaire, elle est unanimement acceptée comme telle par les personnages et n'est pas remise en cause. L'ordre est par ailleurs respecté sans qu'il soit nécessaire d'utiliser la force. Alors que les Pays-Bas espagnols du xvi^e siècle sont le lieu d'affrontements violents, le *Shire* apparaît véritablement comme un havre de paix, coupé du monde extérieur — où la violence est par contre bien présente. Leur observance des règles se marque par ailleurs dans leur respect de la figure royale et de ses lois⁵⁶; là où chez De Coster, c'est justement d'une figure royale, représentant l'oppression, qu'il s'agit de se défaire.

Ensuite, comme le montre bien Joseph Hanse, De Coster — contrairement à Conscience, par exemple — n'a pas « l'ambition de présenter un paysan flamand "doux, paisible, religieux, patriarcal, attaché à ses mœurs comme à sa terre et par là un peu rebelle aux innovations"⁵⁷ ». Les Hobbits de Tolkien par contre — si ce n'est que leur religiosité n'est pas affirmée dans ce monde préchrétien qu'est *Middle-*

55. SOSSET (Léon-Louis), *Introduction à l'œuvre de Charles De Coster*, Liège, Vaillant-Carmanne, coll. Académie Royale de Langue et de Littérature Française, Mémoires, vol. XIII, 1937, p. 136–148.

56. « [...] they attributed to the king of old all their essential laws; and usually they kept the laws of free will, because they were *The Rules* (as they said), both ancient and just. » [LoR, p. 12]

57. HANSE (Joseph), *Charles De Coster*, *op. cit.*, p. 216.

earth — constituent un peuple hostile aux innovations⁵⁸, profondément attaché à sa terre. Ils sont en ce sens l'expression de l'attachement de Tolkien à la nature et de son aversion pour la mécanisation.

Si les Hobbits représentent une certaine image des classes populaires, on remarquera que la grande majorité des héros de *The Lord of the Rings* sont loin d'être issus du peuple. Ainsi, Aragorn, Legolas, Boromir, Gimli sont de lignée royale ou noble. Mais ce fait s'explique aisément par les sources de Tolkien. Empreint du bagage littéraire des grandes épopées nordiques et anglo-saxonnes, il met avant tout en scène des personnages hors du commun. Le « commun » n'est pas pour autant absent, étant incarné par les Hobbits ; mais là encore, on constate — si l'on ne se concentre que sur les membres de la Fraternité de l'Anneau — que Meriadoc (Merry) Brandybuck et Peregrin (Pippin) Took sont issus d'une famille importante du *Shire*, tandis que Frodo est un roturier. Leur aisance contraste avec la pauvreté d'Ulenspiegel et de sa famille.

Mais si *The Lord of the Rings* se caractérise par un ton et des héros plus « nobles », le populaire n'en est pas pour autant absent et est même représenté par « *the chief hero's* » (*Letters* 131, p. 161) : Samwise (Sam) Gamgee. Son prénom n'est d'ailleurs pas choisi au hasard, étant « *the Old E[nglish] for Half-wit [simplet]* » (*Letters* 72, p. 83). Tolkien voulait en faire l'incarnation de la paysannerie anglaise, comme il l'indique à Christopher Tolkien lorsqu'il explique que sa volonté de changer le nom de Gamgee en *Goodchild* « *was precisely to bring out the comicism, peasantry, and if you will the Englishry of this jewel among the hobbits. Had I thought it out at the beginning, I should have given all the hobbits very English names to match the shire* » (*Letters* 76, p. 88). On soulignera en passant que la dernière phrase de cet extrait montre bien à nouveau l'association étroite que Tolkien avait établie entre le *Shire* et l'Angleterre. On peut également souligner la parenté de Sam Gamgee avec Lamme Goedzak : tous deux incarnent la philosophie populaire, se caractérisent par un goût insatiable pour la nourriture et la bière, font preuve d'une grande fidélité à l'égard de leur compagnon — Sam, tout particulièrement, incarne la figure du valet — et font acte de bravoure lorsque la situation le requiert. Ce dernier élément est un thème central chez Tolkien et explique son choix des Hobbits dont la petite taille est notamment une façon de mettre en évidence « *in creatures of very small physical power, the amazing and unexpected heroism of ordinary men "at a pinch"* » (*Letters* 131, p. 158).

Un autre extrait de la correspondance de Tolkien illustre bien l'image qu'il se faisait de la paysannerie à travers Sam :

He is a more representative hobbit than any others that we have to see much of; and he has consequently a stronger ingredient of that quality which even some hobbits found at times hard to bear: a vulgarity — by which I do not mean a

58. « [...] *they love peace and quiet and good tilled earth: a well-ordered and well-farmed countryside was their favourite haunt. They do not and did not understand or like machines more complicated than a forge-bellows, a water-mill, or a hand-loom.* » [*LoR*, p. 1]

mere 'down-to-earthiness' — a mental myopia which is proud of itself, a smugness (in varying degrees) and cocksureness, and a readiness to measure and sum up all things from a limited experience, largely enshrined in sententious traditional 'wisdom'. We only meet exceptional hobbits in close companionship — those who had a grace or gift: a vision of beauty, and a reverence for things nobler than themselves, at war with their rustic self-satisfaction. (Letters 246, p. 329)

On voit bien ici une forme de paternalisme catholique à l'égard de la paysannerie, représentée comme « terre-à-terre », pleine de « suffisance » et « intellectuellement limitée ». Mais une minorité de paysans peut, si elle a la chance d'entrer en contact avec « des choses plus nobles qu'elle », dépasser son côté « rustique ». Toutefois, ces propos ne font pas pour autant de *The Lord of the Rings* une œuvre réactionnaire. Si la correspondance de Tolkien constitue un document essentiel pour suivre l'œuvre dans sa construction, ce qu'il y affirme n'est pas toujours en adéquation avec son travail ; et le texte produit des effets qui ne sont pas nécessairement voulus par l'auteur. Ainsi, si l'on analyse Sam tel qu'il est représenté dans *The Lord of the Rings*, il est certes au départ un personnage comique et relativement niais, mais, à la suite d'un parcours initiatique, il se révélera plein de bravoure et finira même par s'élever au-dessus de tous les personnages nobles et puissants. On constate ainsi tout ce qui sépare Tolkien de De Coster qui, dans sa conception idéalisée et romantique du peuple et dans sa volonté de lui redonner sa place dans les grands mouvements historiques, n'hésite pas à modifier la réalité historique pour faire de la révolution des Pays-Bas un soulèvement exclusivement populaire. C'est que *La Légende* est une œuvre clairement allégorique⁵⁹ — ce qu'a par contre toujours refusé Tolkien. Pourtant, si l'on étudie l'histoire du peuple Hobbit, telle qu'elle est racontée dans le prologue de *The Lord of the Rings*, on constate qu'elle est calquée sur l'histoire mythique et réelle de l'Angleterre⁶⁰.

59. HANSE (Joseph), « *La Légende d'Ulenspiegel*, épopée allégorique », dans *Revue Franco-Belge*, VII, 1927, p. 150-170.

60. Les Hobbits sont, comme les Angles — vraisemblablement originaires d'une région entre le fjord de Flensbourg et le Schlei —, issus d'une contrée étrangère dont ils ont émigré. Avant leur traversée des montagnes, « *the Hobbits had already become divided into three somewhat different breeds: Harfoots, Stoors, and Fallohides* » (LoR, p. 4) tout comme la colonisation de la Grande-Bretagne a certainement été faite par trois tribus : les Angles, les Saxons et les Jutes (SHIPPEY, *The Road to Middle-earth*, op. cit., p. 116.). Selon la légende, les deux communautés ont par ailleurs été fondées par deux frères : Hengest et Horsa pour les Anglais et Marcho et Blanco pour les Hobbits. Ce parallélisme n'est pas une coïncidence, car ces quatre noms sont tous des termes du vieil anglais désignant le même animal : un cheval (voir SHIPPEY, *Author of the century*, op. cit., p. 60). Enfin, une fois fondés, les deux royaumes ont évolué dans une paix inhabituelle : « *For a thousand years they were little troubled by wars, and they prospered and multiplied* » (LoR, p. 6). Il n'y eut ensuite aucune bataille livrée à l'intérieur du Shire entre *the Battle of Greenfields* en 1147 — selon la datation du Shire — et *the Battle of Bywater* en 1419. Soit, comme l'a montré Tom Shippey, un intervalle de 272 ans, très proche des 270 ans qui séparaient la publication de *The Return of the King* de la dernière bataille s'étant déroulée sur le sol anglais : la bataille de Sedgemoor en 1685 (SHIPPEY, *The Road to Middle-earth*, op. cit., p. 116).

Enfin, on soulignera que certaines de ces incarnations du peuple sont également conçues comme de véritables doubles des deux auteurs. Ainsi, les Hobbits sont des Anglais de la campagne, mais présentent également de nombreuses similitudes avec leur créateur; et Tolkien en était parfaitement conscient⁶¹. C'est avant tout Bilbo Baggins — héros de *The Hobbit* — qui peut être vu comme un double fictionnel de Tolkien, comme l'a bien montré Carpenter qui, outre les ressemblances que Tolkien relevait lui-même, a mis en avant un certain nombre de convergences biographiques entre Bilbo et son créateur⁶². Dans *La Légende*, comme l'a montré Joseph Hanse, c'est Ulenspiegel qui « est l'image de Charles De Coster; comme lui, non seulement il est séduisant, pauvre, bon et droit, mais il a besoin, pour être heureux, de soleil et de liberté⁶³ ». Ulenspiegel est par ailleurs, à ses heures, mélancolique et poète, tout comme De Coster⁶⁴.

UNE LANGUE NATIONALE ?

Pour compléter cette analyse interne des grands éléments thématiques qui expliquent la dimension nationale de *La Légende d'Ulenspiegel* et de *The Lord of the Rings*, il semble nécessaire de proposer un rapide aperçu de la langue littéraire mise en œuvre par les auteurs. La langue étant en effet, comme l'indique Pascale Casanova, à la fois « instrument politique, étendard national et matériau des écrivains », elle est dès lors « susceptible d'être instrumentalisée à des fins nationales, nationalistes ou populistes⁶⁵ ». Nous tenterons donc de voir si la langue littéraire des œuvres, lieu privilégié d'affirmation nationale, est effectivement utilisée en ce sens.

Nous n'entrerons pas dans une analyse approfondie de la langue de *La Légende d'Ulenspiegel*, Jean-Marie Klinkenberg en ayant déjà proposé une étude très fouillée⁶⁶. Il nous semble toutefois utile de relever à sa suite un certain nombre d'éléments qui expliquent la raison pour laquelle certains critiques ont voulu donner une « valeur nationale »⁶⁷ à la langue de *La Légende*. Cette « valeur nationale » s'appuyait avant tout sur deux éléments : l'archaïsme et la « couleur flamande⁶⁸ » de l'œuvre. Si l'archaïsme de De Coster trouve des échos chez Rabelais

61. « *I am in fact a Hobbit (in all but size). I like gardens, trees and unmechanized farmlands; I smoke a pipe, and like good plain food (unrefrigerated), but detest French cooking; I like, and even dare to wear in these dull days, ornamental waistcoats. I am fond of mushrooms (out of a field); have a very simple sense of humour (which even my appreciative critics find tiresome); I go to bed late and get up late (when possible). I do not travel much.* » [TOLKIEN, *Letters*, op. cit., p. 288–289]

62. Voir CARPENTER, *J.R.R. Tolkien, une biographie*, op. cit., p. 161–162.

63. HANSE (Joseph), *Charles De Coster*, op. cit., p. 207.

64. *Ibidem*.

65. CASANOVA (Pascale), *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008 [1999], p. 479.

66. Voir KLINKENBERG (Jean-Marie), *Style et archaïsme I et II*, op. cit.

67. Pour un état de la question, voir *ibidem*, p. 271–272.

68. Pour un état de la question, voir *ibidem*, p. 275–277.

et les auteurs de son temps, il est proprement original et, en un sens, typiquement « belge ». Il peut en effet être vu comme une réaction face à l'insécurité linguistique, caractéristique des littératures périphériques, et ainsi comme une façon de se distinguer du centre français⁶⁹. On voit bien tout ce qui le sépare de Tolkien, chez qui ce genre de question ne se posait pas, vu son appartenance à une littérature dominante — on y reviendra. Mais Jean-Marie Klinkenberg a bien montré que si on peut relever quelques belgicisms tels que « *taiseux, souper et endéans*, auxquels on pourrait ajouter *septante, minque* (III, 43) ou *savoir*, qui se substitue régulièrement à *pouvoir*. [...] Les traits où le régionalisme colore indubitablement l'archaïsme sont trop rares et leur fréquence trop basse pour donner à la langue désuète de l'*Ulenspiegel* une fonction régionaliste. À peine peut-on parler de parcimonieuses touches de couleur locale.⁷⁰ » En outre, si l'on peut relever quelques faits de syntaxes et des dialectismes proprement « belges », ceux-ci ne sont pas nécessairement perçus comme tels par le lecteur; certains de ces traits sont davantage rapportés à la langue classique, et ce en raison d'« une hiérarchie entre les éthos possibles⁷¹ ». Pour ce qui est de la « couleur flamande » de l'œuvre, Jean-Marie Klinkenberg a bien montré que si l'on trouve un certain nombre de flandricismes, ceux-ci ne sont pas nécessairement perçus comme des emprunts et se voient par ailleurs noyés dans une multitude d'écarts qui sont eux proprement français. Le caractère flamand de la langue de De Coster se manifeste avant tout par la présence d'un lexique flamand très riche. Toutefois, tous ces termes « ne font pas à proprement parler partie de la langue de la *Légende* : l'auteur marque bien sa volonté, en faisant emploi de l'italique dans la quasi-totalité des cas⁷² ». Ainsi, s'il convient de nuancer le « caractère national » de la langue de *La Légende*, il est par contre indéniable qu'il en résulte une impression de couleur locale.

On ne trouve bien entendu pas de tels gauchissements langagiers chez Tolkien; ce que peut d'ailleurs expliquer, en partie, le modèle gravitationnel. Vu son appartenance à une littérature du « centre », il ne lui était en effet pas nécessaire de tenter de se dissocier de la norme. Toutefois, on observe dans sa langue un certain nombre d'archaïsmes. Là où, chez De Coster, l'archaïsme joue, tour à tour, « des fonctions qu'on lui assigne d'habitude (comique, ennoblissement)⁷³ », chez

69. Notons que l'adoption de ce type d'écriture « baroquisante » est plus tardive; la période qui va de 1830 à 1880 étant largement dominée par une tendance au purisme. Et c'est justement De Coster qui peut « apparaître comme le premier à avoir opté pour une "rébellion" envers la langue consistant à prendre avec elle des libertés créatrices » [DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *La Littérature belge, op. cit.*, p. 109].

70. KLINKENBERG (Jean-Marie), *Style et archaïsme II, op. cit.*, p. 272–273.

71. *Ibidem*, p. 274.

72. *Ibidem*, p. 113. Cité par ROBAEY (Jean), « La langue de *La Légende* de Charles De Coster », dans HERMAN (Jan), ENGELS (Steven) et DEMEULENAERE (Alex), études réunies par, *Littératures en contact. Mélanges offerts à Vic Nachtergaele*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, coll. Symbolae Facultatis Litterarum Lovaniensis. Series D, Litteraria, vol. XV, 2003, p. 48.

73. DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *La littérature belge, op. cit.*, p. 118.

Tolkien, il remplit clairement une fonction d'ennoblissement. Sa langue littéraire tente ainsi d'épouser son sujet. Cela est particulièrement manifeste si l'on observe l'évolution de sa langue dans ses différentes œuvres. Ainsi, du ton presque familier du *Hobbit*, il en vient, avec *The Lord of the Rings*, « à un style de plus en plus archaïque et solennel⁷⁴ ». Dans *The Book of Lost Tales* — ouvrage rassemblant ses écrits de jeunesse — afin de donner à ses légendes un air ancien, il écrit dans une langue archaïsante en utilisant « un vocabulaire analogue aux textes fondateurs de la culture anglo-saxonne⁷⁵ ». Cela n'est guère étonnant, étant donné l'influence profonde de cette culture, dont il était spécialiste, sur son imaginaire. Ce décalque est toutefois intéressant pour notre propos et se manifeste, comme l'indique Michaël Devaux, tout d'abord au niveau du vocabulaire, notamment par « l'emploi constant de *thou art* au lieu de *you are* [...], l'emprunt de la nomenclature à la tradition anglo-saxonne » ; et ensuite, au niveau syntaxique, notamment par l'« utilisation constante de la voix passive [et l']emploi particulier des temps, sans respect des concordances⁷⁶ ».

Afin de donner à son style un air ancien, Tolkien recourt également, comme l'indique Pantin, « à des tournures inhabituelles [...] (mise en relief de certains mots placés en position initiale, chaînes de courtes phrases liées entre elles par des séries de “et” ou de “alors”), ou qui le rapprochent de la poésie (rythme musical, afflux des allitérations et des images)⁷⁷ ». Ainsi, l'archaïsme de Tolkien est bien différent de celui de De Coster. Chez ce dernier, ressort bien plus clairement une impression de couleur locale, tandis que, chez Tolkien, il s'agit avant tout de connoter l'ancienneté du monde représenté.

Il ne faut pas pour autant renoncer à voir dans la langue de *The Lord of the Rings* une certaine forme de préoccupation nationale. Cette œuvre étant en effet celle où Tolkien a, selon Pantin, « été le plus loin pour faire de son style un moyen d'expression adapté à ce qu'il voulait représenter. [...] Les dialogues font appel à la différence des “parlures” pour donner une réalité linguistique à la diversité de Middle-earth⁷⁸. » Ainsi, on constate clairement une différence de tons entre le parler des Hobbits et la diction plus relevée des peuples du Gondor ou du Rohan⁷⁹. Si l'on ne se concentre que sur la langue des Hobbits et des Rohirrim, on a déjà

74. CARPENTER, J.R.R. *Tolkien, une biographie*, op. cit., p. 177.

75. DEVAUX (Michaël), « Rétablir le mythe. Le statut des textes de *L'Histoire de la Terre du Milieu* », dans FERRÉ (Vincent), dir., *Tolkien, trente ans après (1973–2003)*, Paris, Christian Bourgois, 2004, p. 174.

76. *Ibidem*.

77. PANTIN (Isabelle), *Tolkien et ses légendes. Une expérience en fiction*, Paris, CNRS Éditions, coll. Médiévalisme(s), 2009, p. 22.

78. *Ibidem*, p. 132–133.

79. HONEGGER (Thomas), « De l'occidentalien à l'anglais moderne : le traducteur et le réseau de langages tolkienien », dans FERRÉ (Vincent), dir., *Tolkien, trente ans après (1973–2003)*, Paris, Christian Bourgois, 2004, p. 143.

pu constater que la toponymie de leurs pays respectifs s'inspirait des Midlands de l'Ouest. Ce qui, chez les Hobbits, se manifeste par l'adoption de noms de lieux actuels de cette région et chez les Rohirrim par un calque d'un de ses dialectes médiévaux : le mercien. Pour ce qui est de leur langue, ils utilisent tous deux le Westron — rendu par l'anglais moderne dans *The Lord of the Rings* — qui est la langue commune au Troisième Âge de *Middle-earth*. L'ancienne langue des Hobbits présentait quelques similitudes linguistiques avec le rohirique ; ce qui, d'un point de vue interne à l'œuvre, s'explique historiquement, car les Hobbits ont été en contact avec les Rohirrim avant leur installation dans le *Shire* et les « deux peuples parlaient deux proches variétés de langues propres aux Hommes, parentes de l'adûnaic⁸⁰ ». Par ailleurs, dès 1942, on trouve des notes de Tolkien où l'on voit qu'il associait clairement la langue du Rohan au vieil anglais et celle du *Shire* à l'anglais moderne⁸¹. On ne s'étonnera dès lors pas que « le parler des Hobbits a pu être identifié à un dialecte de la région de l'Oxfordshire et du Warwickshire⁸² ». Leur attachement à cette région est ainsi renforcé par leur langue même.

CONCLUSION

Au terme de cette étude interne de quelques grands éléments thématiques et linguistiques, nous pensons pouvoir affirmer que *La Légende d'Ulenspiegel* et *The Lord of the Rings* supportent toutes deux une lecture en tant qu'œuvre nationale, telle que cette notion est définie au début de cet article.

L'étude de deux auteurs, dont le rapprochement ne va pas de soi, nous paraît toujours constituer un outil heuristique intéressant. La comparaison que nous avons ici esquissée a en effet nécessité de réunir ces œuvres autour d'une même hypothèse de base, dont l'évidence ne s'imposait pas au premier abord. Il a ainsi fallu forger des points de comparaison et se saisir d'une série d'outils méthodologiques afin de tenter de systématiser et d'objectiver notre idée première. Cette démarche a permis de faire émerger des convergences significatives et insoupçonnées entre ces œuvres, mais également de souligner plus clairement leurs spécificités.

Bien entendu, cette approche présente également ses limites. Les divergences entre les deux auteurs étaient, sur certains points, trop grandes pour permettre une réelle lecture croisée. Il pourrait ainsi être pertinent de confronter deux œuvres

80. *Ibidem*, p. 153. Voir p. 151 pour un organigramme du développement de certaines langues des Hommes en *Middle-earth*.

81. « Langue de la Comté = anglais moderne / Langue de Val = norrois (parlé par les Nains de la région) / Langue du Rohan = vieil anglais / L'« anglais moderne » sert de *lingua franca* à tous les peuples (à l'exception de quelques reclus comme ceux de Lórien) ; mais les Orques le parlent peu et mal. » [TOLKIEN (John Ronald Reuel), *The History of Middle-earth (XII). The War of the Jewels*, éd. de Christopher Tolkien, Londres, HarperCollins Publishers, 1996 (HarperCollins Publishers, 1994), p. 70 ; cité par HONEGGER, « De l'occidentalien à l'anglais moderne », *op. cit.*, p. 154].

82. HONEGGER, « De l'occidentalien à l'anglais moderne », *op. cit.*, p. 143.

entre lesquelles se sont établies de réelles relations, que celles-ci soient de rivalité symbolique, d'allégeance, de proximité, ou autre⁸³. Dans cette perspective, une étude comparée de *La Légende d'Ulenspiegel* avec *Le Lion des Flandres* de Hendrik Conscience serait intéressante. Par ailleurs, il se révélerait sans doute utile de confronter deux ensembles littéraires dans lesquels la tradition légendaire a été utilisée pour fonder une littérature nationale. Il serait ainsi d'un intérêt premier de confronter *La Légende d'Ulenspiegel* avec, pour le Canada, les *Légendes canadiennes* de Henri-Raymond Casgrain ou *La Légende d'un peuple* de Louis-Honoré Fréchette. Ces approches comparatistes de *La Légende d'Ulenspiegel* permettraient, sans aucun doute, d'enrichir notre connaissance de cette œuvre à la richesse foisonnante.

83. DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *La Littérature belge, op. cit.*, p. 11–12.

Une nouvelle édition définitive de *La Légende d'Ulenspiegel* Les aventures d'un texte libre

Jean-Marie KLINKENBERG
de l'Académie royale de Belgique
Université de Liège

I. UN LIVRE MAL NÉ ?

Dans les derniers jours de 1867, paraissait chez l'éditeur parisien Lacroix et Verboeckhoven (qui avait publié *Les Misérables* un peu auparavant) un gros et luxueux ouvrage dans laquelle on a vu voir l'œuvre matricielle de la littérature francophone de Belgique : *La Légende d'Ulenspiegel*.

Comme la critique l'a souligné à maintes reprises, le destin de ce texte emblématique n'est pas exempt de paradoxes : un écrit fondateur, mais peu lu ; un livre patrial, mais polémique ; une œuvre flamande, mais écrite en français. Un de ces paradoxes concerne la lettre de cette *Légende*, dont l'histoire est complexe. On s'attend en effet à ce qu'un texte qui se donne pour fondateur se présente au

* Dans le texte qu'on s'apprête à lire, j'ai adopté les conventions qui suivent : (a) Je désigne les différentes éditions de *La Légende d'Ulenspiegel* utilisées de la façon suivante : 1867 désigne l'édition originale de la *Légende*, qu'elle porte les millésimes de 1867, 1868, ou 1869 (date de la prétendue « deuxième édition » ; voir, ici même, la note 2, la bibliographie en fin d'article et VAN DER PERRE, [Paul], *Les Premières Éditions de la Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster*, Bruxelles, Chez l'auteur, 1935) — 1893 désigne l'édition Lacomblez, qui est la véritable seconde édition du texte. — 1966 désigne l'édition définitive procurée par Joseph Hanse, qu'il s'agisse de sa première édition (1959) ou de sa seconde (1966). Voir, ici même, le § 3 et la bibliographie. — 2017 désigne la nouvelle édition définitive que j'ai publiée dans la collection patrimoniale Espace Nord (Bruxelles, Les Impressions nouvelles). (b) Par ailleurs, je fournis systématiquement les références des passages cités en recourant non pas à une pagination, évidemment variable selon les éditions, mais en mentionnant le livre (en chiffres romains) et le chapitre (en chiffres arabes) d'où le passage est extrait ; le lecteur pourra ainsi suivre mes démonstrations en recourant à l'édition de son choix. Lorsque les besoins l'imposeront, je fournirai évidemment la pagination de l'édition concernée. (c) Ces citations apparaissent avec la typographie de l'édition citée. Lorsqu'aucune indication particulière n'est fournie, la typographie adoptée est celle de l'édition 2017. (d) Enfin, je précise que le présent texte applique les rectifications de l'orthographe de 1990, approuvées par toutes les instances francophones compétentes, en ce compris l'Académie française.

lecteur sous une forme canonique. Or il n'en est rien : composée à la hâte, l'édition originale de 1867 est pleine de fautes et d'incohérences qui, pendant près d'un siècle, ont déparé toutes les rééditions de l'œuvre.

Pourtant, le texte correspond à un projet longuement muri, et sa genèse a duré plus d'une dizaine d'années¹.

C'est vers 1856 que la balbutiante carrière littéraire du jeune Charles De Coster — il a alors 29 ans — connaît un tournant. C'est à cette date en effet qu'avec le peintre Félicien Rops il participe à la fondation de la revue satirique *Uylenspiegel*, placée sous l'invocation du farceur allemand de ce nom (mais un farceur qui joue ici un rôle moral : sa mission est de présenter à tout un chacun un miroir où il peut voir sa bêtise et ses hypocrisies). D'abord consacré à la critique artistique, l'hebdomadaire devient vite le moniteur du jeune libéralisme belge. De Coster y publie des chroniques, des critiques — notamment théâtrales —, des articles politiques où se manifeste un anarchisme généreux, mais aussi des récits qui, réunis sous le titre de *Légendes flamandes* (1858), préludent à *La Légende d'Ulenspiegel*.

C'est dans ce cadre qu'il entreprend de donner une nouvelle vie au farceur que le livret populaire avait rendu célèbre : des livrets de colportage et des images naïves avaient diffusé les exploits du vagabond saxon dans toute l'Europe, en latin, en danois, en anglais, en polonais et en français (langue où le mot *espigle* témoigne de ce succès). L'originalité de De Coster sera de marier la légende à l'histoire. Il va en effet donner au vagabond un état civil et une patrie, et inscrira ses aventures dans un cadre décrit en traits affirmés : celui des guerres — à la fois sociales et de religion — qui ensanglantèrent les Pays-Bas au xvi^e siècle. En jetant *Ulenspiegel* au plus fort de ces luttes, De Coster modifie son caractère et son rôle : le loustic devient l'âme de la révolte ; sa verve de propos et sa vigueur charnelle deviennent manifestations de vitalité populaire ; son impertinence devient affirmation de liberté. Si *Ulenspiegel* acquiert ainsi une nouvelle stature, son passé de bouffon lui interdira à tout jamais de se prendre totalement au sérieux. C'est donc un tout nouveau personnage qu'engendra De Coster. Et cette transmutation est si vigoureuse qu'aucun *Ulenspiegel* à venir — car, jusqu'à nos jours, le personnage continue à inspirer les créateurs — ne pourra faire abstraction de celui de 1867.

La rédaction de cette épopée a dû être entamée vers 1858 et peut-être même un peu avant. La publication de l'ouvrage est annoncée à plusieurs reprises, et notamment en 1859 et 1864. Une caractéristique fort attendue du volume est qu'il doit comporter de nombreuses illustrations de Félicien Rops. Or ce dernier tardant à livrer ses planches, la publication se voit repoussée. Ce délai permet à

1. Voir HANSE (Joseph), *Charles De Coster*, Bruxelles, Palais des Académies, 1928, p. 143–148 [réédité en 1990, avec une préface inédite de Raymond Trousson] ; HANSE (Joseph), « Avant-propos » [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966], p. VIII–XVIII ; VAN DER PERRE (Paul), *Les Premières Éditions de la Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster*, op. cit., p. 6–8 et TROUSSON (Raymond), *Charles De Coster ou la vie est un songe. Biographie*, Bruxelles, Labor, coll. Archives du futur, 1990, chapitres IV à VIII.

Charles De Coster de revoir son texte. Ce qu'il fera jusqu'au dernier moment, en 1867 : le manuscrit d'impression remis au prote de l'Imprimerie Poupart-Davyl (imprimerie du Corps législatif) à Paris, travaillant pour l'éditeur parisien, est plein de repentirs, de biffures, de surcharges; des passages sont effacés ou grattés, et des bandelettes de papiers sont parfois collés sur les pages². Le moins que l'on puisse dire est que l'état de ce manuscrit n'a pas dû faciliter la tâche des typographes, qui devaient de toute manière déjà être déroutés par la langue si personnelle de l'auteur³.

À ceci s'ajoute une circonstance particulière qui devait retarder le lancement de la composition⁴ : comme l'éditeur, rendu méfiant par la modestie de la contribution de Rops, exige le versement d'une certaine somme, De Coster sollicite alors un subside, que le Ministère de l'intérieur lui accorde le 10 novembre seulement, les premières épreuves tombant le 14⁵. C'est donc à ce moment seulement que le travail commence, alors que le gros livre de 480 pages doit être disponible pour les derniers jours de l'année!

On sait les raisons pour lesquelles l'auteur s'était fixé un programme aussi serré : non seulement il espère que son luxueux ouvrage connaîtra de belles ventes en cette période d'étrennes, mais surtout, il entend que son œuvre puisse concourir pour le Prix quinquennal de littérature décerné par le gouvernement : le livre doit donc impérativement être sorti avant l'achèvement de la période quinquennale 1863–1867. C'est ce qui explique que certains exemplaires du tirage sont datés de 1867, d'autres l'étant de 1868, afin de conserver l'effet de nouveauté⁶.

Ces circonstances expliquent bien les fautes qui déparent l'édition : alors qu'il n'a pas terminé la correction des premières épreuves de son gros livre, De Coster doit examiner les secondes, dans la précipitation.

Ainsi, un grand nombre d'écarts qu'on trouve dans l'originale ne sont autre chose que d'évidentes distractions de la part de l'auteur ou des typographes; et

-
2. Voir HANSE (Joseph), « Avant-propos [à l'édition définitive de la *Légende*, 1959] », p. VII–XXVI et HANSE (Joseph); 1959b, HANSE (Joseph), « Hommage à Charles De Coster », *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, t. XXXVII, 1959, p. 165–180.
 3. Voir KLINKENBERG (Jean-Marie), *Style et archaïsme dans La Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster*, Bruxelles, Palais des Académies, 1973 (réédité en 2017, avec une étude inédite, un épilogue et une préface inédite de Rainier Grutman, Bruxelles, Palais des Académies, SAMSA).
 4. Voir TROUSSON (Raymond), *op. cit.*, p. 147–149.
 5. Voir VAN DER PERRE (Paul), *op. cit.*, p. 8.
 6. Las, le livre ne remporta pas le succès que l'auteur en escomptait, et on peut même parler d'échec commercial : les exemplaires restants seront remis en vente en 1869 et présentés comme consistant une « seconde édition ». Il est vrai que De Coster lui a donné un nouveau titre — le livre s'intitule désormais *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs* —, que les eaux-fortes sont maintenant au nombre de trente-deux et que le volume s'enrichit une préface et d'une table des planches. Mais tous les exemplaires de la *Légende*, qu'ils soient datés de 1867, 1868 ou 1869 ne constituent qu'un seul et même tirage.

ils se corrigent aisément, ce que moi-même et Joseph Hanse avons fait, dans nos éditions définitives respectives.

Il en va ainsi de cette « arquebuse » qui prend malencontreusement la place d'une « arbalète » au chapitre I, 50; de cet accent sur le « à » dans le nom plaisant « Jan a Calumnia » (II, 9); de ces « de » qui remplacent évidemment des « te » dans « que nous voyions si tu sais auffi bien marcher que de faire porter » (II, 15) ou dans « que chaque dalle se lève pour t'écraser & de dire » (V,7); de ce « souventes fois » qui se réduit à « souvent fois » (III, 10); de la forme verbale « ne sériez-vous » (III, 11) qui ne peut être que « seriez »; de cette *mingue* qui ne peut être qu'une *minque*, incomprise des typographes français (III, 43)... De même, « que gardons ici ce fainéant » (V, 3) doit se lire « que gardons-nous ici ce fainéant »; on corrige aisément « je ne me nourris que de carottes [...] & des racines » (I, 67); et « ... afin de prévenir le bourgeois » (II, 18) doit manifestement être lu comme « les bourgeois » (ce que n'a pas vu mon devancier).

Les corrections à apporter sont peut-être moins évidentes dans le cas des noms propres, mais il en est beaucoup que la connaissance de l'histoire ou de la géographie permet de corriger sans peine : *Choquien* (III, 27) ne peut être que *Choquier*, et *Lembourg* (V, 2) *Limbourg*; les mystérieux *Requesons* et *Requesfus* du chapitre V, 8 sont évidemment un seul et même *Requesens*.

C'est particulièrement dans le domaine de la ponctuation que les coquilles sont nombreuses. Le passage « la porte de la chaumine : fut laissée entrouverte » (I, 70) doit évidemment être débarrassé de son double point; dans « triftes comme, des cimetières » (III, 2), la virgule est tout aussi évidemment superfétatoire; l'exclamation « Cruels bourreaux! mon "pauvre frère"! » (I,70) est alourdie par des guillemets ouvrants excédentaires⁷; à l'inverse, l'originale ouvre des guillemets en II, 8 mais oublie de les refermer à la fin de l'énumération « ...Anvers, Notre-Dame, » (II, 8), comme aussi à la fin d'un discours direct en III, 10. Parfois, comme au chapitre IV, 22, c'est un guillemet fermant qui surprend le lecteur à la fin d'un couplet, alors qu'aucun signe de ce type n'a ouvert la chanson, qui apparaît dans un corps inférieur. En I, 71, la virgule à la fin du premier couplet de la chanson du lansquenet (« Quand seigneur Maan viendra, » I, 71) doit bien sûr laisser la place à un point. Dans « — & le bailli se signa, — » (I, 70) ou dans « les seconds, portant balai, — c'étaient ceux d'Ulenfpiel, — & les autres, portant estoc, — c'étaient ceux de Riefencraft, — donnèrent, en sifflant, le signal du combat » (III, 13), les virgules sont redondantes avec les tirets et il convient de les supprimer.

Mais, comme on va le voir, les solutions à ces problèmes ne sont pas toujours évidentes. Et la question de la ponctuation sera particulièrement délicate.

Les deux premières éditions destinées au grand public, publiées chez Paul Lacomblez, à Bruxelles, la première en 1893, soit 14 ans après la mort de l'auteur, et la seconde en 1912 — ont tenté de racheter une série de ces erreurs. Mais

7. Dans ce chapitre, l'enchâssement de discours rapportés dans la longue citation du dénonciateur de Claes rend d'ailleurs la répartition des guillemets particulièrement anarchique.

seule l'intuition de l'éditeur, quand ce n'est pas sa fantaisie, l'a guidé dans cette entreprise. Comme ces deux versions du texte ont — la deuxième surtout — inspiré les éditeurs postérieurs, elles ont aggravé la situation en introduisant dans le texte des corrections arbitraires. Et, depuis lors, la *Légende* n'a plus été accessible que dans des éditions toujours aussi fautives et parfois fantaisistes⁸.

La question de l'établissement de ce texte patrimonial se posait donc.

Deux savants se sont penchés, à une trentaine d'années d'intervalle, sur cette question. C'est de première part Charles Potvin, le premier biographe de Charles De Coster, et de l'autre Joseph Hanse, pionnier des études costériennes.

2. LE TRAVAIL PIONNIER DE CHARLES POTVIN

Le premier comprit qu'il fallait se servir des documents ayant précédé l'édition originale pour expliquer certaines bizarreries qu'offrait cette dernière, et ainsi résoudre les problèmes qu'elle pose.

On dispose en effet du texte de plusieurs chapitres prépubliés dans les revues *Candide* et *Uylenspiegel*⁹; d'une bonne partie du manuscrit d'impression¹⁰, rendant compte de plusieurs états de la rédaction¹¹; de plusieurs cahiers d'épreuves¹². Quoique passablement lacunaires — les préoriginales ne représentent que 6,5 % du volume du texte, les épreuves, représentant 45 % de ce volume, ne sont corrigées que sur 8 pages, et l'on ne dispose pas de véritables brouillons —, ces documents permettent de se faire une certaine idée des intentions qui animaient l'auteur au moment de livrer son œuvre au public, et notamment des positions qu'il adoptait face à la technique de l'archaïsme¹³.

-
8. Hanse (« Avant-propos [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966] », p. VIII) donne quelques exemples de variantes aberrantes, parmi les milliers qu'il a pu repérer.
 9. Seize fragments, correspondant aux chapitres 1, 6, 7, 9, 10, 15, 17, 18, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 32 du premier livre ont paru dans *Candide*, n° 6 (20.5.1865, p. 3–4), 7 (24.5, p. 3), 8 (27.5, p. 3), un autre, correspondant au chapitre I, 57, a paru auparavant dans l'*Uylenspiegel* du 18.2.1859.
 10. Château de Mariemont, cotes 29.622 à 625. Feuilletés reliés en quatre volumes et comprenant le texte qui correspond aux 302 premières pages de l'édition originale (soit jusqu'au chapitre III, 29). Le manuscrit est presque entièrement autographe, à l'exception des ff. 18–19 du vol. I, consistant en coupures corrigées de *Candide*, et des ff. III, 112–114 et IV, 46, 47, 54, d'une autre main.
 11. Certains passages sont une mise au net définitive, d'autres comportent de nombreuses corrections, ratures et hésitations.
 12. Premières épreuves, correspondant aux pages 297–304 de l'originale (collection particulière); doubles des premières épreuves, correspondant aux pages 81–88, 145–208, 281–304, 369–376, 385–408, 417–424, 441–448 (Bibliothèque royale) et aux pages 425–432 et 449–480 (Château de Mariemont); double des secondes épreuves, correspondant aux pages 297–300 (collection particulière) et 305–336 (Bibliothèque royale). Seules les premières épreuves (297–304) et le double des secondes (297–300) portent des corrections de la main de l'auteur.
 13. Voir KLINKENBERG (Jean-Marie), « Archaïsmes et variantes. Étude génétique du travail d'écriture dans la *Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster », dans *Bulletin de l'Académie*

Potvin devait ainsi compléter sa biographie par une annexe intitulée « Recension du texte d'après un manuscrit de l'auteur¹⁴ ». C'est sur la base de cet examen qu'il propose une série de corrections à apporter au texte. Cette étude aurait dû mener à l'établissement d'une édition correcte de l'œuvre, mais Potvin n'a pas exécuté ce travail : il s'est contenté d'annoter un exemplaire de la première édition en y portant les rectifications proposées¹⁵.

Son travail, injustement oublié et dont Hanse et moi-même nous inspirons en partie, permet d'amender le texte sur un nombre important de points. En effet, si nombre de distractions et de bévues parentes de celles que j'ai décrites au paragraphe 1 se corrigent aisément, le manuscrit peut venir confirmer la correction, ou du moins l'orienter. Prenons l'exemple, fourni par Potvin¹⁶, de la phrase « va-t-en maintenant placer les fontaines à l'entrée des villages ? », prononcée par le héros au chapitre I, 27. Elle est de toute évidence incompréhensible. Aussi Lacomblez la corrigera-t-il en « vas-tu » dans son édition de 1893. Mais le manuscrit offre une version encore plus crédible que cette dernière, et il faut bien évidemment la considérer comme la leçon exacte : « va-t-on ». De même, on ne comprend guère « Ulen Spiegel quitta, marcha toujours devant lui, vint à Bamberg » (I, 55), passage que le manuscrit permet de remettre sur pied : « Ulen Spiegel, marchant toujours devant lui, vint à Bamberg¹⁷. » Et la phrase « Le feu & le glaive pour les ôter du tronc de l'arbre vivifiant » (I, 52), manifestement incomplète, se comprend à la lecture du manuscrit : « Ce n'est assez du feu ni du glaive¹⁸... » J'adopte donc les leçons du manuscrit.

Il en va de même pour bien des corrections que la simple lecture aurait suffi à imposer : le manuscrit vient tout bonnement les confirmer. Les « quatre livres de dobbel-kuyt » du chapitre I, 80 ne peuvent évidemment être que « quatre litres », puisqu'il s'agit d'une bière ; et de fait c'est bien « litres » que l'on trouve dans le

royale de Langue et Littérature françaises de Belgique, LXXVI, 1998, p. 519–541 (partiellement repris dans *Style et archaïsme...*, 2017, p. 633–652).

14. POTVIN (Charles), *Charles De Coster. Sa biographie. Lettres à Élisa*, publiées par Charles Potvin, Bruxelles, Weissenbruch, 1894, p. 211–223 (ces pages avaient d'abord paru dans la *Revue de Belgique*, VII, 1893, p. 395–407). L'ouvrage comporte aussi une édition des Lettres de De Coster à son amie Élisa Spruyt (revue par la suite par Raymond Trousson : voir DE COSTER [Charles], *Lettres à Élisa*, édition établie et annotée par Raymond Trousson, Bruxelles, Labor, coll. Archives du futur, 1994).
15. Cet exemplaire est déposé à la bibliothèque de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique.
16. *Op. cit.*, p. 214.
17. Hanse (« Notes [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966] », p. 468–469) suit la suggestion de l'édition 1893 d'ajouter de *Rome* au *quitta* de 1867, imaginant que « De Coster a dû ajouter *quitta Rome* sur épreuves, mais on n'a imprimé que *quitta* ». Hypothèse fragile quand on sait que le héros a déjà quitté Rome au chapitre I, 53.
18. Pour compléter la phrase, Potvin et Hanse imaginent, eux, une tournure ne se trouvant ni dans 1867 ni dans le manuscrit : « Le feu et le glaive ne seraient trop » chez le premier, « Le feu et le glaive ne sont suffisants » pour le second.

manuscrit. Dans la séquence « un bel âne, un mufeu fin, aux oreilles longues, à la poitrine large, aux jarrets comme du fer » (II, 12), on est tenté de lire « au mufeu fin », et c'est en effet la leçon dudit manuscrit. Et c'est de la même manière que sont vérifiées les corrections de « ils s'en allaient ainfi par tout » en « partout » (III, 24), de « engager a bataille » en « engager la bataille » (III, 27), etc.

La consultation du manuscrit et des épreuves ne permet pas seulement de confirmer les corrections de bon sens. Elle permet aussi de comprendre certains passages obscurs ou d'en expliquer les maladroites : les « maintes fêtes données » de I, 39 doivent ainsi céder la place à « maintes fêtes furent données » ; « C'est, dit Ulenspiegel, quelque militaire résolution à moi inconnue » (III, 27) se comprend mieux si l'on substitue à *résolution* le *révolution* du manuscrit ; l'intrigant toponyme *Ruvenarde* (III, 27) dissimule le nom de Ruremonde, que fournit ce dernier ; et les Anglais sont réputés « assortis d'animaux » (I, 52) et non « assortis » comme le prétend 1867.

Cette consultation permet aussi de corriger des passages qui n'apparaissent pas d'emblée comme franchement aberrants. Elle suggère ainsi que « pourquoi ne sait-il ce qu'il dit » doit être corrigé en « ne sait-il pas¹⁹ » ; que « vos ennemis sont grands » de 1867 (I, 52) doit céder la place à « vos ennuis sont grands » ; que « vaquer avec vos vaisseaux » (III, 27) doit être lu « voguer »...

Mais le principe du recours au manuscrit et aux épreuves a des limites.

De première part, ces documents — au reste lacunaires, je le répète — ne permettent pas toujours de corriger des leçons manifestement fautes. Ainsi en V, 2 dans la séquence « choiffant les meilleurs, par champs & par marais ennemis femmes & filles, mangeant & ne payant point », le mot « ennemis » ne convient manifestement pas, mais aucune aide ne peut nous être fournie de l'extérieur pour nous orienter²⁰.

De seconde part, ils n'apparaissent pas toujours fiables, et, dans de nombreux cas, les leçons qu'ils fournissent ne peuvent prévaloir contre celles de l'originale. Par exemple, on ne peut retenir « il y vit affemblés par groupes un grand nombre des pèlerins » (I, 13), là où le contexte impose de toute évidence un « de », qui est au reste la leçon de l'originale.

On ne doit donc recourir au manuscrit et aux épreuves qu'avec une grande prudence. Une prudence dont Potvin n'a pas toujours fait preuve.

En effet, toute sa démarche est guidée par un a priori éminemment contestable : celui qui veut que le manuscrit soit le témoin le plus légitime de la volonté de Charles De Coster. Or on sait que ce dernier faisait sur ses épreuves d'assez libres corrections d'auteur, de sorte que c'est plutôt l'édition originale qui doit jouer ce rôle pivot.

19. Car « ce *pas* fut ajouté après coup par De Coster ; il serait étrange qu'il l'eût supprimé dans la suite », remarque Hanse (*Charles De Coster, op. cit.*, p. 359).

20. Il faut sans doute imaginer une forme verbale en *-ant*. Comme Hanse en 1966, j'écris donc « emmenant » (2017).

Au nom de son *apriori*, on voit Potvin donner la préférence au manuscrit même là où le texte original ne comporte aucune anomalie. Il propose par exemple d'introduire dans le passage « ses regards, brillants comme ceux d'un homme se préparant à la mort ou à la bataille » (II, 19) le binôme « à mort ou à bataille », qui est la leçon du manuscrit.

Préférer le manuscrit à l'édition originale, c'est *ipso facto* indument privilégier une version du texte qui donne de la langue de la *Légende* une image bien plus archaïsante que celle offerte par l'originale²¹. C'est ainsi que sur cette lancée, dans une division intitulée « Corrections proposées », Charles Potvin envisage de supprimer une série d'articles (par exemple dans « comme la foudre » ou « n'en ont une miette »)²².

Enfin, les innombrables divergences entre l'édition et le manuscrit l'amènent à des solutions contestables, parce que artificielles. Ainsi, en II, 18, le manuscrit donne « main de femme est baume céleste à toutes blessures », alors qu'on lit dans 1867 « mains de femme sont un baume céleste pour toutes les bleffures ». L'auteur d'*Albert et Isabelle* préconise dès lors de garder le pluriel de l'originale, mais en ôtant l'article, sur le modèle fourni par le manuscrit²³. Le texte deviendrait alors « mains de femme sont baume céleste », création que Joseph Hanse récuse, à juste titre²⁴.

De telles libertés avec le texte publié ont en définitive poussé Potvin à des interventions sur la logique du texte ou sur son style qui ne sont justifiées ni par l'originale ni par le manuscrit. Par exemple, en III, 42, Thyl se rend dans son ancienne maison de Damme, qui est occupée par un « maître charbonnier » : Potvin croit pertinent d'améliorer le récit en proposant « un autre charbonnier » pour faire référence à la profession du père de Thyl²⁵. Et quand un témoin déclare que tel accusé d'hérésie va « chaque dimanche à la meffe & à la sainte table », il

21. On sait comment l'auteur travaillait (voir HANSE [Joseph], « Notes [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966] », p. XIII, et KLINKENBERG [Jean-Marie], « Dans l'atelier de Charles De Coster ou : comment l'archaïsme est-il venu à la *Légende*?, dans *Style et archaïsme dans La Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster*, *op. cit.* [2017], p. 635–653) : à l'étape I — de la préoriginale au manuscrit — il vieillit légèrement sa langue en certains endroits, la modernise en d'autres, notamment par l'abandon d'archaïsmes orthographiques et de termes violemment obsolètes. Mais à l'étape II — celle du travail sur le manuscrit — De Coster vieillit systématiquement son texte : introduction de termes désuets, suppression d'articles, etc. À ce stade, on observe bien des hésitations ; l'auteur veut une langue originale, mais désire se prémunir contre les excès, ce qui se traduit par de nombreux repentirs. À l'étape III — du manuscrit à l'originale —, De Coster revient à une langue plus discrètement teintée d'archaïsme. Mais s'il supprime de nombreux termes archaïsants (notamment parmi les mots grammaticaux), s'il modernise la quasi-totalité des graphies, s'il rétablit bon nombre d'articles, il laisse cependant subsister de nombreux archaïsmes de syntaxe.

22. *Op. cit.*, p. 217–223.

23. *Ibidem*, p. 219.

24. *Charles De Coster*, *op. cit.*, p. 356.

25. *Op. cit.*, p. 222.

propose (*ibidem*) d'intercaler « et aux grandes fêtes » avant « à la sainte table », car « sans cela, le témoin dirait que l'accusé allait chaque dimanche à la communion, ce qui semble exagéré » ! Et Hanse de conclure : « Rien ne nous autorise à embellir le texte²⁶. »

3. ENFIN, HANSE VINT

Trente quatre ans plus tard, en 1928, Joseph Hanse revenait à la question du texte dans une annexe à sa thèse²⁷. Prenant ses distances avec les positions défendues par Potvin, il énonçait le principe de base que devait suivre une édition correcte de la *Légende* : « Il faut généralement se fier au texte de la première édition plutôt qu'à celui du manuscrit » (1928 : 360). Mais, note-t-il immédiatement, ce premier principe entre malheureusement en contradiction avec un second : l'obligation où on se trouve de corriger ce texte, qui comporte des erreurs « dont certaines risquent de passer inaperçues ». L'articulation entre ces deux principes se résume dans la formule « adopter le texte de 1867–1869, généralement préférable *quand il ne se condamne pas lui-même*²⁸ ».

Je souligne cette formule importante, qui vertèbrera mon travail. Ce principe a en effet aussi été le mien pour établir le texte de la nouvelle édition définitive que je publie en cette année 2017.

Se fondant comme Potvin sur l'édition originale, sur les documents ayant précédé — cahiers d'épreuves et manuscrit d'impression —, comme aussi sur la connaissance profonde que le philologue avait de l'œuvre et de ses sources, Joseph Hanse devait aboutir à une série de propositions constructives qui donnèrent lieu à la première édition définitive, publiée en 1959 aux éditions de « La Renaissance du livre ». L'intérêt suscité par ce volume qui entendait offrir au public un *Ulenspiegel* enfin conforme aux intentions de l'auteur fut grand. Aussi une deuxième édition, enrichie de nouvelles notes et variantes, devait voir le jour en 1966, toujours à la Renaissance du livre, dans l'attente d'une édition critique que l'auteur ne put jamais mener à bien²⁹.

26. *Op. cit.*, p. 358.

27. « Critique du texte de la *Légende d'Ulenspiegel* », *op. cit.*, p. 351–362.

28. *Op. cit.*, p. 352. Précepte ainsi reformulé 38 ans plus tard : « J'ai pris pour principe de m'en tenir au texte de l'édition originale quand je n'étais pas certain que les typographes s'étaient trompés » (« Avant-propos [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966] », p. XIII).

29. DE COSTER (Charles), *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*, édition définitive établie et présentée par Joseph Hanse, Bruxelles, La Renaissance du Livre, deuxième édition, 1966. Une partie des éléments nouveaux de cette seconde version provient d'une série de travaux menés à l'Université Catholique de Louvain par des étudiants de Joseph Hanse. Ces travaux ont débouché sur une série de mémoires portant tous le titre de *Charles De Coster. La Légende d'Ulenspiegel. Édition critique...* (suit l'indication des chapitres concernés) et comportant une édition diplomatique du manuscrit. Ces mémoires, que J. Hanse m'a légués, sont dûs à Madeleine Rutgeerts (livre I, chapitres 1 à 25, mémoire déposé en 1962), Roland Ballaux (I, 26–48; 1962), Pierre Duquenne (I,

L'édition Hanse (ci-après : 1966) constitue à présent le socle du corpus costérien. Et il est heureux que la plupart des éditions en langue française — mais aussi des traductions qui ont vu le jour depuis lors — en aient tenu compte³⁰. Elle est aussi la base sur laquelle devait désormais reposer toute étude de la *Légende*. C'est donc tout naturellement que je me suis fondé sur cette version du texte pour élaborer ma thèse sur le style de De Coster.

Pourtant, on peut contester l'édition de Joseph Hanse sur un certain nombre de points. Et c'est ce qui m'a amené à proposer la nouvelle édition définitive que publie aujourd'hui « Espace Nord ». Elle doit beaucoup à celle de mon maître en costéologie, qui avait résolu un grand nombre de cas épineux, mais s'en écarte en de très nombreux endroits. Puisque son édition est devenue le texte de référence, expliquer les règles que j'ai suivies consistera le plus souvent à commenter les motifs que j'ai de m'éloigner des solutions que Hanse et Potvin (que j'associe ici, car le premier suit le second plus souvent qu'il ne le laisse entendre) préconisaient, et donc à faire de l'édition de 1966 l'examen critique qui n'a jamais été mené jusqu'à présent³¹.

Les raisons que l'on a de s'éloigner du texte de mon principal devancier se laissent grouper en quatre familles.

La première raison est que l'édition de 1966 joue parfois le manuscrit ou les épreuves contre le texte de l'originale, dans des cas où la préférence donnée à ces documents peut se discuter. Ce point est assurément le plus léger, et sera donc traité brièvement (§ 4).

La deuxième famille de raisons est que l'édition de J. Hanse s'autorise des modifications par rapport à l'édition originale qui ne sont justifiées ni par le manuscrit ni par les épreuves, ni même par la logique interne du texte. Ce deuxième groupe d'interventions me retiendra plus longuement, et fera l'objet des § 5 à 7, d'inégales longueurs. Les modifications que je regroupe ici obéissent en effet chez Hanse à trois préoccupations, dont seule la première a été explicitée : (1) le souci d'uniformiser les variantes en tenant compte des pratiques de l'auteur dans le reste de son œuvre (§ 5); (2) le souci de moderniser un texte où l'on a trop souvent vu un pastiche des auteurs du xvi^e siècle (§ 6); (3) le souci de rectifier certaines audaces ou maladresses de Charles De Coster (§ 7).

49–68; 1963), Emmy Van Cauteren (I, 69–85; 1962), Herman Bellens (II et III, 1–5; 1963), José Vandewijer (III, 6–28; 1962).

30. Ce fut notamment le cas de la version présentée à mon instigation dans la collection patrimoniale « Espace Nord » (1983 : livre I; 1984 : livres II à V).

31. L'édition définitive de J. Hanse a suscité un certain nombre de comptes rendus (e. g. SION [Georges], « Le véritable Ulenspiegel », *La Revue générale belge*, t. XCV, 1959, p. 132–135, SOREIL [Arsène], *La Vie wallonne*, t. XXXIII, 1959, p. 284–285, DRUART [R.], « L'édition définitive de la *Légende d'Ulenspiegel* », *La Grive*, n° 104, 1959, p. 11–12, PICHOS [Claude], *Revue d'Histoire littéraire de la France*, t. LX, 1960, p. 237–238, DEVONDEL [J.], *La Revue nationale*, t. XXXVII, 1965, p. 257–261), mais aucune de ces recensions ne fournit de détails critiques sur le texte lui-même.

J'envisagerai ensuite au § 8 la question des corrections à apporter aux fautes dans les noms propres et dans les citations en langues étrangères.

Je traiterai enfin (§ 9) une importante série de phénomènes qui paraissent être d'une nature simplement typographique, mais qui ont un impact stylistique majeur. Or ces phénomènes ont été négligés par *toutes* les éditions postérieures à l'originale, y compris celle de Hanse.

4. LE MANUSCRIT A-T-IL RAISON ?

Jouer les documents préparatoires contre le texte de 1867 était déjà la tentation de Potvin, comme on l'a vu (§ 2). Quoique plus prudent, Hanse y a néanmoins cédé à de nombreuses reprises, dérogeant donc à son principe de ne s'écarter de l'originale que lorsque cette dernière se condamnait elle-même.

On trouve un bon exemple d'une telle dérogation au chapitre I, 17, où on lit la phrase « l'âne ne pouvait plus courir, levait le mufle... », cohérente avec la narration. Or, le manuscrit donne « l'âne qui ne pouvait plus courir, levait le mufle ». Comme Potvin (1894 : 214), Hanse opte en 1966 pour cette leçon, mais se sent du coup tenu de l'améliorer par l'introduction d'une virgule, la phrase devenant donc « l'âne, qui ne pouvait plus courir, levait le mufle... ». Fidèle au Hanse de 1928³², je tiens que la leçon de l'originale est loin de constituer une faute manifeste, et je la maintiens donc. C'est la même attitude que j'adopte avec l'exemple « & les garçonnets & les fillettes de le huer » (II, 11), où le *les* apparaît devant *fillettes* dès les premières épreuves. Tout en reconnaissant que l'ajout d'articles est souvent le fait de De Coster, Hanse estime que « mieux vaut revenir au texte du manuscrit » (1966 : 476) au prétexte que l'on trouve trois chapitres plus haut « et les garçonnets & fillettes » (II, 8). Je ne vois quant à moi aucune raison de ne pas rester fidèle au texte publié et de ne pas accepter la différence entre les tournures de II, 8 et II, 11.

Nombre des interventions de Hanse sont fondées sur l'idée implicite — qui était presque caricaturale chez Potvin — que le manuscrit est un témoin éloquent de la volonté de l'auteur³³. Or on sait que ce dernier travaillait assez librement

32. Il optait pour l'édition originale dans sa note de la p. 353.

33. Joseph Hanse va même jusqu'à jouer la genèse du manuscrit contre lui-même. Par exemple, en II, 12, il propose « Peut-être tient-elle en réserve pour les pauvres voyageurs un plat de belles carbonades dont les épices embaument l'air, point trop grasses, tendres, succulentes comme feuilles de roses » (1966, p. 197), là où on trouve dans 1867 « Peut-être tient-elle en réserve pour les pauvres voyageurs un plat de beau bœuf étuvé ». Il s'explique sur cette substitution : « Bien que, dans son manuscrit, De Coster ait remplacé ces mots [*belles carbonades*] par *beau bœuf étuvé* et que l'on ait, non sans raison, imprimé ces mots, il convient de reprendre la version initiale. En effet, lorsqu'il a substitué *bœuf étuvé* à *carbonades*, De Coster aurait dû mettre au féminin [*sic* pour masculin] les adjectifs qui suivent; d'autant plus que, dans ce nouveau contexte, ces féminins ont l'air de se rapporter à épices, ce qui est un non-sens. J'estime donc que, en n'achevant pas sa correction, De Coster nous permet de croire qu'il y a renoncé. » (« Notes [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966] », p. 476). Il est plus raisonnable de penser que ce changement a été voulu, mais que la rédaction n'a pas été menée jusqu'à son terme, ou

sur ses épreuves. La possibilité existe donc que Charles De Coster ait assumé les leçons que lui proposaient ces épreuves et qui se sont stabilisées dans l'originale. Dans certains cas, des indices semblent certes suggérer que l'auteur a été inattentif. Mais comme par ailleurs ses interventions ont été très nombreuses, on peut aussi estimer qu'il a assumé, consciemment ou non, les discordances entre le manuscrit et les épreuves, que ces discordances soient dues à sa volonté, à sa distraction ou à celle du typographe.

Prenons l'exemple de la phrase « Avoir perdu ma femme & perdre encore un ami, cela ne se peut » (III, 26). Elle est écrite avec « mon ami » sur le manuscrit, et c'est la leçon que tant Potvin que Hanse recommandent. Mais « un ami » apparaît dès les épreuves. Y a-t-il dès lors une raison de refuser la version publiée, pleinement satisfaisante, et à laquelle mon édition reste fidèle ? Dans « Les soudards s'arrêtèrent, les cantiniers vinrent à eux, leur vendirent du pain » (II, 18), mon devancier note que le manuscrit porte une correction *s'arrêtant*, qui n'a pas été prise en compte par le typographe, et l'introduit dès lors dans son texte³⁴. Mais quelle importance, dès lors que l'auteur n'a pas confirmé cette correction sur épreuves ? Et pourquoi se servir du manuscrit pour corriger systématiquement en *saoul*, *saoulé*, *saoulerons* l'orthographe de *soûl*, *soûlé* et *soûlerons* (I, 66, II, 19, III, 6), jamais contestée par l'écrivain lorsqu'il corrige ses épreuves ?

Parfois, au demeurant, des indices rendent forte l'hypothèse selon laquelle l'auteur a assumé consciemment les innovations des épreuves. Et il arrive à Hanse d'en convenir. En II, 4, alors que le manuscrit indique « elle ferait mieux d'aller dans les hauts cieux chanter son hymne à Nature » (II, 4), le « son » est remplacé par « un » dès les premières épreuves (« un hymne à Nature »). Pour Hanse, que je suis évidemment, il faut garder cette leçon « car De Coster a apporté, sur épreuves, une correction à la même ligne, sans corriger *un* » (1966 : 474).

Même en l'absence d'un indice comme celui-là — une correction proche —, je donne systématiquement la préférence à l'originale « quand elle ne se condamne pas ». Ainsi, je me garde bien de suivre l'édition 1966 lorsqu'elle retouche le verbe de « Je tiendrai pour mien l'enfant de Katheline » en « je tiendrais » (I, 15; 1966, p. 23), correspondant au texte manuscrit. Mon devancier opte pour cette leçon car « l's étant à peine esquissé, le typographe a lu *tiendrai* [...], qui ne correspond pas, cependant, au contexte³⁵ ». Or l'échange entre Soetkin et Claes (« Tu le ferais ? », « Je l'ai dit ») constitue assurément un contexte pouvant justifier un futur. Je ne le suis pas davantage dans ses corrections au chapitre II, 18. L'originale y montre de belles folles filles « éclatant de rire, gazouillant comme des fauvettes, chantant comme des roffignols, mangeant, buvant, dansant ». Hanse choisit la leçon « s'éclatant de rire », figurant sur le manuscrit, parce que l'expression « s'éclate

encore que l'auteur a été distrait. J'opte donc pour la version imprimée, correspondant au désir de correction de l'auteur, bien avéré, mais en rectifiant bien sûr l'accord fautif des adjectifs.

34. « Notes [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966] », p. 478.

35. *Ibidem*, p. 462.

de rire » se retrouve plus loin dans le texte (bien plus loin, en III, 22³⁶). Mais je ne vois pas de raison de ne pas conserver le mot dans cette séquence de verbes non pronominaux; au demeurant, dans 1867, la forme « éclater de rire » est bien plus fréquente dans le texte que « s'éclater » (six occurrences contre deux).

Nous rencontrons ici un autre point qui va me retenir plus longuement : le traitement philologique de la disparate.

5. LISSER LA DISPARATE ?

5.1. *Le principe d'unification de Joseph Hanse*

Je disais que le second groupe d'interventions de Hanse obéissait à trois préoccupations, dont seule la première avait été explicitée : celle d'uniformiser les variantes du texte. C'est à propos de l'orthographe qu'il exprime ce souci : « Pour un grand nombre [de] mots, il était possible de déterminer si une des graphies l'emportait nettement dans le manuscrit ou le texte imprimé; j'ai alors unifié la graphie, en donnant la préférence à la forme la plus fréquente³⁷. »

Dans nombre de cas, ce principe semble de bon sens, et mon attitude sera la même que celle de J. Hanse. Ainsi, en I, 10, ce dernier corrige-t-il à bon droit *portraiture* en *pourtraiture*, car c'est sous cette vêtue (d'ailleurs dans le cas présent conforme à la source historique de De Coster) que le terme, utilisé à 12 reprises, apparaît ailleurs dans l'œuvre. Ainsi aligne-t-il la seconde occurrence de « l'hôtellerie de la Trompe » sur les trois autres du chapitre I, 34, où le mot *Trompe* apparaît en italiques.

Contrairement à ce qu'il suggère, *Hanse ne s'est pas contenté d'appliquer le principe d'unification à l'orthographe* : il le met aussi en œuvre non seulement pour la typographie en général mais aussi, comme on le verra, pour le lexique, la morphologie et d'autres phénomènes linguistiques. Il introduit ainsi une majuscule à l'expression « le Chien rouge » désignant le cardinal de Grandvelle (chapitre II, 8) à la seule occurrence où elle est absente dans 1867. Aux chapitres III, 6 et 7, la *Ketel-straat* est citée trois fois, en italiques; mais en une quatrième et unique occasion apparaît la forme *Ketel-straet*, en romaines : Hanse aligne cet hapax sur la forme la plus fréquente. Et lorsque Joos Damman est en une seule occurrence appelé Josse, il corrige à bon droit ce prénom.

Dans tous ces cas, et pour la raison que je vais préciser, j'aligne comme Hanse la forme minoritaire sur la norme de la série.

5.2. *Un principe dont l'application est erratique*

Mais je ne puis le suivre dans toutes ses régularisations. En effet, de première part, la règle d'uniformisation n'est pas appliquée de manière constante par mon

36. Charles De Coster, *op. cit.*, p. 365.

37. « Notes [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966] », p. 458.

devancier — elle l'est même parfois de manière anarchique, voire à contresens —, les critères qui président à l'unification restant parfois bien plus mystérieux que l'auteur ne le disait³⁸. Et de seconde part, c'est le principe même de l'uniformisation qui demande à être interrogé.

Que la manière dont Hanse a procédé à l'unification est contestable, un exemple le montrera : celui du mot « monseigneur ». On voit le grammairien, qui suit en cela un conseil général de Potvin³⁹, orner très régulièrement ce mot d'une majuscule, lorsqu'on le rencontre dans des expressions comme « monfeigneur du soleil » (I, 1) « monfeigneur Jésus » (I, 8), « monfeigneur Dieu » (I, 52), etc. Serait-ce que la majuscule est « la forme la plus fréquente » ? Il n'en est rien : si l'on trouve bien ici et là dans 1867 la graphie *Monfeigneur*, c'est bien la version avec la minuscule qui est la plus courante. C'est par exemple elle qui revient par cinq fois dans la formule « monfeigneur père » de I, 18 (et qui est autant de fois corrigée par mon devancier). Au total, sur les 54 premiers chapitres, l'originale ne donne la capitale à ce mot que 4 fois sur 15. Peut-être pourrait-on arguer que la majuscule est nécessaire pour produire un effet d'ennoblissement ? Ce n'est même pas le cas : le mot est régulièrement affecté de la minuscule lorsqu'il apparaît à côté de *Dieu* ou *Christ*. Toutes ces considérations mènent à une conclusion : si le critère d'unification devait être la fréquence, tant qu'aligner la minorité sur la majorité, c'est bien la minuscule qui aurait dû l'emporter. On ne s'étonnera donc pas que je maintienne cette minuscule dans tous les cas où elle apparaît dans l'originale.

Le cas le plus spectaculaire de régularisation erronée se présente avec la locution « jusqu'à » (ou « jusqu'au »). Hanse en corrige systématiquement les occurrences pour leur donner la forme archaïsante « jusques à ». Par exemple, la devise des Gueux, « Fidèles au roi jufqu'à la besace », qui apparaît trois fois de suite sur la même page 194 de l'édition originale⁴⁰, est corrigée dans les trois cas en « jusques à la besace », formule qui apparaît plus loin, mais une fois seulement. Pourquoi une intervention aussi systématique ? Elle s'autorise de l'observation selon laquelle ce serait « la forme adoptée ailleurs par De Coster lorsque *jusque* précède une voyelle⁴¹ ». Or cette affirmation est gravement inexacte : la forme très largement majoritaire dans le texte est *jusqu'* + voyelle ; c'est elle qu'on trouve dans 84,7 % des

38. Parmi les documents personnels que J. Hanse m'a légués figure un petit de 19×13 cm, comportant 36 feuillets. Dans ce carnet figure, pour toute une série de mots et d'expressions, un relevé manuel des diverses formes rencontrées tant dans le manuscrit que dans l'originale. On peut deviner que le philologue a parfois tenu compte des totaux auxquels il aboutissait, sans distinguer les fréquences affichées par le manuscrit et celles de l'originale. La consultation des sources de De Coster et celle des grands ouvrages lexicographiques disponibles à l'époque de ce dernier a également pu jouer un rôle dans ses choix.

39. *Op. cit.*, p. 212.

40. II, 6 et 7 ; la troisième fois sous la forme inversée « au roi jufqu'à la beface fidèles ».

41. « Notes [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966] », p. 487.

cas dans l'originale⁴². Cette préférence systématique est d'ailleurs confirmée par l'étude génétique : lors du passage du manuscrit à l'originale, De Coster modernise assez souvent la graphie de la locution. S'il fallait aligner les formes déviantes — mais on va voir que rien n'est moins sûr — ce seraient donc les formes archaïsantes qui devraient céder le pas, et non les modernes.

On peut faire le même type de constat pour des unités lexicales plus rares ou pour les noms propres. Ainsi *hoer-wyfel* apparaît quatre fois dans le chapitre II, 18, une seule occurrence étant dépourvue de trait d'union. On ne peut donc s'autoriser à aligner les trois autres sur cette dernière, comme Hanse le fait, prenant à contrepied la règle qu'il s'était donnée pour *Ketel-straet*.

De toute manière, on observera que Hanse suit de manière très inconstante sa règle d'unification. Prenons la formule « madame la Vierge », dont le cas est parallèle à celui de *monseigneur* : le philologue l'affecte d'une majuscule en I, 8, sans raison particulière. Certes, c'est bien une telle graphie que l'on trouve aux chapitres I, 22, I, 54, I, 70, mais une fois de plus la majuscule est minoritaire. Alors pourquoi tantôt l'introduire et tantôt conserver la minuscule dans certaines occurrences de « madame la Vierge », ou dans « madame sainte Marie » des chapitres I, 36 et I, 38 (ou encore dans « madame la reine » en I, 53) ? En III, 12, J. Hanse corrige *serpentin* — nom d'un canon — en *serpentine*. Ce qui peut à la rigueur se comprendre, le nom étant dans la langue plus fréquent au féminin, bien que chez De Coster il apparaisse au total trois fois au masculin contre une forme féminine ; mais alors, pourquoi conserver *serpentin* en II, 14 ? Pourquoi, avant de systématiquement introduire des *jusques*, laisser échapper un « jusqu'au sang » (I, 32) ? Et, en I, 33, après avoir écrit deux fois « Henri le Marifchal », laisser subsister un « Henri Marifchal » ?

5.3. Une unification contestable : la disparate au cœur du texte

De seconde part, n'est-ce pas le principe même de l'unification qui doit être discuté ? Non pour être récusé, mais pour être nuancé.

Il faut en effet tenir compte avec le fait que, loin d'être due à la seule précipitation dans la composition du texte, une certaine disparate fait partie du projet stylistique de la *Légende* — le mot de « projet » que j'utilise ici ne signifiant pas que De Coster ait été conscient de ses inconstances. Comme j'ai pu le montrer dans mon étude *Style et archaïsme dans La Légende d'Ulenspiegel*, c'est précisément la souplesse dont l'auteur fait preuve dans l'application des règles qu'il s'est données qui permet à sa langue de ne pas être un lourd exercice de pastiche.

Cette disparate touche tous les types de phénomènes langagiers : morphologiques (*jusqu'* à alternant, comme on l'a vu, avec *jusques à* ; la forme féminine *la mi-nuit* frappe sans doute, mais cela n'interdit pas à l'auteur

42. Et lorsque le mot est suivi par une consonne, la forme « jusque » est également plus fréquente que « jusques ».

d'employer ailleurs la locution régulière à *minuit*, II, 8) ou lexicaux : le retour régulier de *soudard* n'empêche pas que l'on puisse lire plusieurs fois le mot *soldat*, notamment dans un leitmotiv fameux ; le néologisme *tintinablement* fait bon ménage avec *tintement*, plus discret (II, 11) ; à côté de *pèleriner*, on peut lire *pérégriner*, *frissonner* voisine avec *frisser*, *mécontent* précède *malcontent*, éclater et s'éclater, *trot* et *trotton* alternent. Les mêmes locutions se présentent sous deux visages différents : « docteur ès fricassées » ou « en fricassées ». Au point de vue sémantique, on enregistre également quelques disparates : *cependant* peut tout aussi bien signifier « pendant ce temps » que « néanmoins » ; *tantôt* a deux sens, comme *empêcher* et *trionphe* ; *de hasard* signifie tantôt « de rencontre », tantôt « par hasard », etc. Les formes françaises et germaniques se concurrencent : le *lansquenet* devient vite un *landsknecht*, le *margrave* peut aussi être un *markgrave* et le *ricksdaelder* un *rixdaelder*. Sur le plan orthographique, la diversité est également très sensible : le mot *noces* est fréquent dans le couple « noces et festins », mais, au détour d'une page, survient l'expression « nopces et festins » ; *claque-dents* peut très bien s'écrire *claquedents*, *Sangdieu* devient successivement *sang-Dieu* ou *Sang de Dieu* ; *Flandre* se met parfois, sans raison apparente, au pluriel ; on tombe en arrêt devant l'hapax *verd*, *trépasser* et *très-passer* alternent. La disparate graphique affecte également les termes néerlandais : dans un chapitre, on nous glose le terme *miesevangen* mais un peu plus loin, c'est le *meesevangen* qui nous est présenté ; pour désigner les mêmes bières, les formes *cuyt*, *kuyte*, *cuyte*, *dobbel-kuyt*, *dobbel-cuyt*, *dobbel kuyt*, *dobbel-clauwaert*, *dobbele-clauwaert*, *dobbele clauwaert* coexistent allègrement (le plus souvent en italiques, mais pas toujours), comme *koekebacken* et *koek-backen*. L'examen de la typographie mène à d'identiques conclusions : les majuscules et les minuscules alternent dans les noms abstraits plus ou moins personnifiés, tel mot est ici transcrit en italiques, là en caractères normaux, des locutions sont tantôt soudées, tantôt non (*folle-fille* coexiste avec *folle fille*, *s'entrebattre* avec *s'entrebattre*). La disparate affecte même les noms propres : *Courtray* et *Courtrai* alternent, et le frère du « Taiseux » est tantôt nommé Louis de Nassau, tantôt Ludwig, voire Ludovic. Les mêmes divergences s'observent d'ailleurs encore dans le domaine de ce que j'ai appelé les archaïsmes par évocation : la formule « Ainsi m'ait Dieu » peut très bien devenir « Ainsi m'aide Dieu » (I, 57) ou « Que Dieu me soit en aide » (III, 32) ; les règles adoptées pour les règles adoptées pour les appellatifs sont floues ; il n'y a pas de véritable automaticité dans les comparaisons répétées et les épithètes de nature ; les binômes connaissent une variété foisonnante ; les leitmotifs réapparaissent avec des variantes.

Bref, le texte semble ne se donner des règles que pour mieux les transgresser.

Bien plus, la disparate se manifeste souvent de manière spectaculaire au fil même du texte : les formes *heete-koeken* et *olie-koecken* coexistent dans la même phrase, et ce couple est deux fois répété en III, 29 ; il est question d'épousaille et d'épousailles à quelques lignes de distance (III, 23) ; dans la même lettre de Philippe II (I, 52), De Coster utilise les termes synonymes *pasquin* et *pasquil*.

Dans ces trois cas, on ne voit pas de raison d'aligner les premières formes sur les secondes, comme le fait mon prédécesseur.

Si la hâte de l'auteur et des imprimeurs est la grande responsable des erreurs qui entachent l'originale, ce n'est pourtant pas elle qui justifie la disparate que nous venons de souligner. On observe en effet que, malgré sa hâte, De Coster a retravaillé son manuscrit avec un soin minutieux, pourchassant notamment toutes les incohérences narratives ; or au cours de ce travail, il laisse subsister des formes différentes à quelques pages voire à quelques lignes de distance, ce qui donne le résultat qu'on vient d'observer.

Comment s'explique, alors, cette diversité ? La raison principale en est sans doute que De Coster entendait user de cette liberté langagière qui répondait bien à l'image qu'il se faisait du français du *xvi^e* siècle. L'alternance de l'ancien et du moderne, du rare et du familier, du normal et de l'audacieux qu'il introduit dans son texte — et qui suffit à elle seule à laver l'œuvre de l'accusation de pastiche — sert le dessein stylistique du texte : hiérarchiser les types de constructions, de façon à couvrir l'œuvre d'une solide couche archaïsante sans cependant tomber dans l'archéologie verbale ou dans le pédantisme. Régnant sur le lexique, mais surtout sur la syntaxe, où abondent les rejets, les dislocations inversions et autres négligences apparentes, la disparate assure à l'idiolecte de *La Légende* sa souplesse et sa plasticité. Enfin, elle répond souvent à des besoins strictement contextuels, car l'archaïsme connaît dans le texte une sorte de densité constante. La constance de ce niveau est certes difficilement pondérable, mais une chose est en tout cas remarquable : le lecteur a l'impression que la démarche archaïsante couvre toute l'épopée, de façon plus ou moins régulière.

En définitive, cette disparate illustre bien, par des moyens stylistiques, le thème que De Coster a mis à l'honneur dans son épopée, celui de liberté : liberté religieuse, liberté politique, liberté de pensée, mais aussi — comme la chose est revendiquée dans la chute de la *Préface du Hibou* (1869, p. V) — liberté langagière⁴³.

5.4. Une règle d'unification revisitée

Il n'en reste pas moins que cette disparate complique la tâche du philologue, et qu'il convient de la gérer.

Pour ce faire, j'ai opté pour la règle suivante : ne procéder à un alignement de la forme minoritaire sur la majoritaire que dans les cas où elle est très isolée dans

43. Sur tout ceci, voir KLINKENBERG (Jean-Marie), *Style et archaïsme dans La Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster*, 2017, p. 564–567 et *passim*. Ces alternances avaient frappé Potvin, lequel convenait qu'il fallait dans certains cas les respecter (« Il peut être agréable de trouver toujours les noms propres orthographiés de la même manière ; mais s'il a plu à l'auteur de les habiller, tantôt à la flamande, tantôt à la française, qu'avons-nous à y reprendre ? [...] Après avoir imprimé vingt fois : noces, en simple français, s'il laisse échapper la formule si connue de "noces et festins, nocces et ripailles", pourquoi ne lui laisserait-on pas ces retours à de vieux amis ? » [*op. cit.*, p. 212 et 213]). Conseil que Hanse suit d'ailleurs parfois (il conserve l'alternance des formes *noce* — la plus fréquente avec 18 occurrences — et *nopce*, 6 occurrences).

une série consistante, ce qui tendrait à vérifier l'hypothèse d'un accident ou d'une distraction. C'est ce qui explique que je suive Joseph Hanse dans la première série d'exemples de ce paragraphe (il n'y a qu'une occurrence de « Chien rouge » avec minuscule, une seule de la forme portraiture, une seule de la graphie *Ketel-straet...*) mais non dans les autres cas, où j'ai opté pour un autre principe fort : accepter la variation. Autrement dit, j'ai adopté la formule présentée par l'originale, au lieu de procéder à des régularisations fantaisistes et contestables. De manière générale, on distinguera donc entre *exception* (à aligner) et *forme minoritaire* (à conserver).

Ma politique sera donc la même que Hanse lorsqu'il corrige *pèlerin* en *pèlerin* et *pèlerinant* en *pèlerinant*, alignant la forme avec accent aigu de I, 53 sur les 41 autres occurrences du verbe ou des mots *pèlerin* et *pèlerinage*; lorsqu'il substitue « Notre-Dame », forme très largement majoritaire, à « Notre Dame »; lorsqu'il affecte d'une majuscule et d'italiques l'unique occurrence de « Smaedelyke broeders » ne se présentant pas de cette façon dans le chapitre I, 59. Comme lui, je corrige *besoigneux* en *besoigneux* (IV, 3), aligne le *tempétueux* isolé (III, 43) sur le plus constant *tempétueux* et élimine l'hapax *gouje* (IV, 6) au profit de *gouge*. De même, je mets une majuscule à la seule attestation de *Vierschare* qui n'en comporte pas, j'aligne les seules occurrences de *Knocke* et *weer wolf* sur *Knokke* et *weer-wolf* et j'élimine l'hapax *landknecht* (III, 11) au profit du régulier *landfknecht*.

Mais par contre, je laisse coexister les formes verbales *s'entredire* et *s'entredire* : même si les verbes construits avec *entre-* (*s'entre-regarder*, *s'entre-dauber*, etc.) apparaissent plus fréquemment avec un trait d'union que sous la forme soudée, on se gardera bien d'aligner la première forme (12 attestations) sur la seconde (9 occurrences), comme Hanse le fait systématiquement⁴⁴. Je conserve aussi « à l'insu » dans la lettre de Joos Damman (IV, 6) : le fait que l'œuvre comporte deux occurrences de *sçu* (dans des expressions « au vu et au sçu »), à côté de plusieurs *su* ne me paraît pas suffisant pour qu'on corrige cette locution en « à l'insçu ». Je laisse coexister les graphies « saint-père » et « Saint-Père », ou encore les graphies « Sa Royale Majesté » (trois attestations) comme « sa royale Majesté » (deux attestations), qu'il n'y a lieu d'uniformiser ni dans un sens ni dans l'autre. Je conserve *stockfish* et *stockvish* (ce second aligné sur le premier par Hanse), puisqu'il n'y a qu'une occurrence de chacun de ces mots, et je m'interdis de retraduire *reitres* en *reiters* alors que l'alternance est manifeste dans tout l'ouvrage...

Évidemment, la ligne de démarcation entre exception et forme minoritaire n'est pas nette : le nombre d'occurrences qu'une variante doit atteindre pour n'être

44. Il y avait d'ailleurs deux façons possibles d'unifier : (1) introduire le trait d'union partout, en tenant compte des deux indices suivants : a) prépondérance du trait d'union dans l'ensemble des réciproco-mutuels de 1867 (alors que le manuscrit écrit plutôt *s'entrebattre*, *s'entrebouter*, etc.); b) trace de correction de l'auteur en I, 49 (les épreuves donnant *s'entredisaient* et 1867, p. 86, *s'entre-disaient*); (2) refuser le trait d'union, en observant que pour ce verbe la forme synthétique l'emporte, tant dans 1867 que dans le manuscrit, et que la correction de I, 49 reste isolée.

plus une exception et prétendre au statut de variation n'est pas sans rappeler celui du nombre de cheveux qu'il faut avoir perdu pour pouvoir se dire chauve...

Par ailleurs, mon principe, que l'on pourrait appeler *principe de fréquence*, doit être modéré par un second, que l'on pourrait appeler *principe de bon sens*.

L'alternance est bien sûr moins tolérable dans les noms propres que dans les noms communs ; et c'est pourquoi je rectifie systématiquement « de Hornes » en « de Hoorn⁴⁵ », de même que, comme Hanse, je corrige en *Worft* la graphie *Woft*⁴⁶.

Pour les noms communs, le même principe peut d'ailleurs valoir. Prenons l'exemple du mot *tête*, évidemment fréquent dans le texte. Il est le plus souvent transcrit conformément à la norme. Mais dans de certains passages, la graphie qu'on rencontre est *tète*. Celle-ci a beau apparaître 17 fois dans les livres I et II, elle n'est justifiée par aucun état de la langue et ne saurait par conséquent prévaloir contre la graphie normée « tête », dix fois plus fréquente⁴⁷.

Enfin, le bon sens peut aussi être invoqué dans des cas où la disparate affecte gravement la structure narrative. Si on suit l'originale, la scène du chapitre III, 22, se passe tantôt le long de la Sambre, tantôt le long de la Meuse. Or il n'est pas raisonnable qu'elle se passe le long de ces deux cours d'eau à la fois, et donc de laisser subsister la disparité, qui est sans doute la trace d'anciennes hésitations chez l'auteur. Je suis donc Joseph Hanse⁴⁸ lorsqu'il généralise *Meuse*, que des raisons référentielles rendent plus plausible.

Charles Potvin avait déjà souligné que le caractère protéiforme de la *Légende* rendait malaisée la tâche de l'éditeur du texte : confronté à la multiplicité des formes, grande est en effet pour lui la tentation de les uniformiser. Bien que l'analyse interne — seule démarche licite lorsque manquent les documents objectifs — ne laisse apparaître que des tendances et non des règles impératives, Joseph Hanse n'a pas toujours résisté à cette tentation. La version que je propose donne du texte une image beaucoup moins policée, et donc sans doute plus inquiétante. Mais elle respecte davantage le non-conformisme de l'épopée de Charles De Coster et son audacieux dessein.

45. Et non l'inverse, comme le propose Hanse. Notant que De Coster utilise indifféremment les formes française *de Hornes* et thioise *de Hoorn*, il les aligne toutes sur la première au motif qu'elle serait la plus fréquente (« Notes [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966] », p. 479). Or c'est encore une fois inexact : il y a sept *Hoorn* pour trois *Hornes*. S'il faut aligner, c'est donc sur la forme *Hoorn* qu'il faut le faire.

46. Mais j'ai laissé coexister les graphies *Courtray* et *Courtrai* (majoritaire), parce qu'elles sont loin d'être isolées.

47. C'est aussi le raisonnement que j'ai tenu pour l'alternance *bêlître*-*belître*.

48. « Notes [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966] », p. 481–482.

6. UN GRIMOIRE À MODERNISER ?

Sans doute parce qu'il est le premier⁴⁹ à avoir défendu l'œuvre contre l'accusation de pasticher les auteurs du XVI^e siècle — une idée qui trainait partout, s'assortissant même d'inquiétantes précisions, et qui affecte encore la critique costérienne⁵⁰ —, Joseph Hanse n'a pas toujours non plus résisté à la tentation de moderniser le texte de la *Légende*.

Ces modernisations ne sont pas très nombreuses et restent le plus souvent discrètes, mais la tendance qu'elles concrétisent est manifeste.

Prenons l'exemple de *trupher*, un verbe qui meurt au XVI^e siècle (« L'un deux indiqua du geste qu'il tenait Ulenpiegel pour un niais & l'allait trupher très-bien », III, 35). Hanse le corrige en *truffer*, alors que nous ne possédons pas le manuscrit de ce passage et que cette forme de 1867 est confirmée par les épreuves. Ses raisons, qu'il avait bien voulu m'exposer dans les années 1960⁵¹, sont les suivantes : (1) c'est le genre d'archaïsmes graphiques que De Coster élimine finalement dans beaucoup de cas, et (2) le typographe a pu mal lire le mot sur le manuscrit. On ne peut cependant s'empêcher d'estimer qu'il y a là une modernisation illicite du texte. En effet, on constate que l'auteur a conservé maints autres traits orthographiques archaïsants, et notamment dans le cas de mots déjà désuets par eux-mêmes⁵². Par ailleurs, il est audacieux de croire qu'un typographe a pu corriger *truffer* en *trupher*, *lectio difficilior*, alors qu'une correction de *trupher* en *truffer*, mot connu, n'aurait rien eu, elle, de surprenant⁵³. Dès lors, pourquoi vouloir absolument corriger la leçon donnée par les deux seuls témoins de la volonté de l'auteur, les épreuves et l'édition de 1867 ? Il convient donc de conserver *trupher*, que De Coster a pu trouver chez Rabelais.

Comme le suggère cet exemple, c'est surtout dans le domaine de l'orthographe qu'on observe ces quelques modernisations abusives. Fidèle à celui qui déclarait vouloir respecter les graphies de l'édition originale⁵⁴, je conserve donc *cabiliau* (I, 51), forme rare mais parfaitement attestée, sans transformer ce poisson en *cabillaud* comme le font toutes les éditions postérieures à 1867 ; je maintiens *poële*, fourni tant par le manuscrit que par 1867 ; et de même que tous les éditeurs conservent

49. Voir HANSE (Joseph), 1928, *Charles De Coster, op. cit.*, p. 281–286 et passim. Voir aussi « Avant-propos [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966] », p. XXIX–XXV.

50. État de la question dans mon *Style et archaïsme dans La Légende d'Ulenpiegel de Charles De Coster* (p. 27–41 de la rééd. de 2017).

51. Communication personnelle, ca 1969.

52. Voir une fois de plus *Style et archaïsme dans La Légende d'Ulenpiegel de Charles De Coster*, p. 233–240 de la rééd. de 2017.

53. De même, on ne suivra pas Potvin et Hanse lorsqu'ils recommandent de modifier le *crepelés* de III, 28 en *crépélés* (que l'on trouve, il est vrai, dans le manuscrit) : de nouveau, *lectio difficilior potior*.

54. « Notes [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966] », p. 457.

Tournay, j'écris *Liège*, que Hanse modernise en *Liège* par deux fois en I, 13, au risque de l'anachronisme⁵⁵, alors qu'il garde la graphie traditionnelle partout ailleurs.

Joseph Hanse va même jusqu'à moderniser quelques graphies flamandes : le *tydt* de 1867 devient ainsi *tijdt* (III, 35; mais il ne touche pas à la graphie de *hoerwyfel*) et *Borgerhoet* st adapté en *Borgerhout* (comme *Courtray*, qui vient plusieurs fois au livre III, l'est en *Courtrai*).

Une édition définitive se doit de conserver ces traits archaïsants et même, comme on l'a expliqué au paragraphe précédent, une éventuelle disparate.

Car disparate il y a ici également. Elle est particulièrement sensible dans les formes en -ève, -éve, -ège, -ége. Les formes avec accent aigu n'étaient pas en 1867 les archaïsmes prononcés qu'elles sont aujourd'hui : si la graphie é était depuis longtemps caduque⁵⁶, c'est seulement en 1878, dans la septième édition de son dictionnaire, que l'Académie uniformise tous ces mots en leur faisant porter l'accent grave. Mais si ces graphies n'étaient pas alors de véritables archaïsmes, elles étaient cependant, comme le dit joliment Joseph Hanse, « sur le versant de l'ancienne tradition et elles contribuaient à donner une certaine patine à la langue de *La Légende d'Ulenspiegel*⁵⁷ ». Si De Coster variait dans ses pratiques (écrivant tantôt *séve* et tantôt *sève*), l'étude du manuscrit révèle chez lui une tendance assez nette à utiliser les formes modernes (exemples : *manège* et *protège* au f. 206, *privilèges* aux ff. 229–230, etc.). Les typographes ont très souvent unifié ces mots en privilégiant la forme traditionnelle, mais on observe que l'auteur ne corrigeait pas ces accents aigus sur ses épreuves, et on peut donc en conclure qu'il les assumait.

Dès lors, ici encore, je conserve les alternances, toujours au nom du même principe cardinal : l'originale, sauf quand elle se condamne elle-même.

7. DE COSTER : UN CACOGAPHE À CORRIGER ?

Mais la modernisation des graphies n'est peut-être qu'un cas particulier d'un autre type d'interventions : celles qui visent à conformer le texte rebelle de Charles De Coster aux normes des bons usages.

Si la limite entre exception et forme minoritaire (voir § 5.4.) est difficile à tracer, une autre ne l'est pas moins : celle qui sépare les erreurs manifestes — et on a vu qu'elles étaient nombreuses, notamment du côté de la ponctuation (traitée ci-dessous) — et les simples maladresses de l'auteur. Les premières doivent être corrigées ; les secondes ne sauraient l'être.

Par où que passe cette limite, il est patent que tant Potvin que Hanse l'ont franchie. Malgré la mise en garde que ce dernier adresse à ceux qui voudraient

55. Cette orthographe devient officielle par arrêté du Prince-Régent en date du 17 septembre 1946.

56. Voir BEAULIEUX (Charles), *Histoire de l'orthographe française*, 2 vol., Paris, Champion, 1927.

57. « Notes [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966] », *id. loc.*

corriger De Coster⁵⁸, il rectifie la langue et le style de l'œuvre et cède donc à la tentation, qu'il refusait à Potvin, d'embellir le texte.

On trouvera ci-après quelques unes de ces interventions discutables. Je traiterai à part la question extrêmement complexe de la ponctuation (§ 7.2.) — en réservant une attention particulière aux cas particuliers du « et » entre virgules (7.3.) et des séquences de doubles points (§ 7.4.) — et quelques problèmes d'ordre typographique (majuscules, italiques...), abordés au § 7.6.

7.1. Quelques « améliorations »

Les interventions que nous groupons ici, et qui ne sont pas excessivement nombreuses, sont de plusieurs types.

Certaines visent à rendre le texte plus clair. Après l'expression flamande « *mulke conijn* » de I, 56, Joseph Hanse ajoute la glose « c'est une portion de lapin » qui figure dans le manuscrit mais est absente de 1867. Sa raison ? De Coster « a l'habitude de traduire les expressions flamandes non éclairées par le contexte⁵⁹ ». C'est exact, sans que la règle soit absolue, nombre de termes étant rendus intelligibles par le contexte⁶⁰. Mais dans le cas présent, il est hasardeux d'estimer qu'une suppression d'une telle importance est due à la distraction du typographe.

Rendre le texte plus clair ou plus élégant : en I, 35 (« la jeune & belle commère était la reine du tir à l'arc, se nommait Mietje, femme de meffire Renonckel »), Hanse ajoute devant « se nommait » un *et* — absent également du manuscrit —, au motif que « la rédaction de cette page a été fort négligée⁶¹ » ; il supprime aussi un *donc* assurément disgracieux dans le passage « À Mézières ils descendirent ; on leur y bailla donc de bonne soupe » (III, 16)⁶².

D'autres améliorations visent à renforcer la logique de la narration. C'est ce souci qui pousse mon devancier à intervertir deux phrases de III, 3, dont l'ordre est pourtant confirmé par le manuscrit et qui sont parfaitement claires : celle qui termine le paragraphe, évoquant le supplice du sire de Beausart d'Armentières et celle qui la précède et identifie le traître responsable de l'arrestation des Gueux. L'argument invoqué pour bouleverser cette disposition, étrangement jugée illogique, est ici une fois de plus que le manuscrit du passage n'a pas été établi avec soin⁶³.

58. « Hommage à Charles De Coster », *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, XXXVII, p. 169.

59. « Notes [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966] », p. 469.

60. Voir KLINKENBERG (Jean-Marie), *Style et archaïsme dans La Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster*, op. cit., passim.

61. « Notes [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966] », p. 464.

62. Dans le manuscrit, le mot qui a pu être lu comme *donc* par le typographe pourrait bien être *donna*, qui surmonte *bailla* (*Charles De Coster*, p. 353) ; mais de toute manière aucun des deux verbes n'a été biffé.

63. « Notes [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966] », p. 479.

Certaines visent à rapprocher le texte des normes orthographiques ou morphologiques. L'auteur du *Dictionnaire des difficultés grammaticales et lexicologiques* rectifie ainsi sans explication *malerage*, pourtant parfaitement attesté, en *male rage* (I, 66), *maleheure* en *male heure* (I, 69), *malemort* en *male mort* (I, 72, I, 77, I, 78) ; il corrige *Maître queux* en *Maitre-queux* (IV, 9) et *brocard* (I, 25 et I, 27) en *brocart*, alors que la première forme est largement attestée ; il substitue « ceux-là même » (I, 62 ; version, il est vrai, du manuscrit) à « ceux-là mêmes », qui n'est pas irrégulier ; et met au pluriel « certificat d'époufaille » de III, 23 (alors que, si le mot vient effectivement deux autres fois sous la forme époufailles, on trouve en II, 1 un autre singulier où la correction est cette fois impossible, le mot apparaissant avec un article : « une époufaille »).

Les embellissements peuvent aussi être d'ordre syntaxique. Ainsi, en IV, 16, Potvin⁶⁴ et Hanse⁶⁵ amendent ce « bouches de Meuse », donné par 1867 (« À nous la côte depuis Nieuport, en passant par Oftende, Blanckenberghe, les îles de Zélande, bouches de l'Escaut, bouches de Meuse, bouches du Rhin jusqu'au Helder) en y ajoutant un article, de sorte que la phrase devient syntaxiquement homogène : « bouches de l'Escaut, bouches de la Meuse, bouches du Rhin... ». Mais l'examen interne prouve que « Meuse » reçoit dans le texte un traitement d'exception (avec *de*, l'hydronyme apparaît onze fois sans l'article, contre trois fois avec), et la disparate n'eût dès lors pas été anormale. En III, 28, les deux costériens⁶⁶ s'accordent à nouveau pour corriger la phrase « Quand viendront-ils cœurs pleins, les escarcelles vides ? », version confirmée par le manuscrit et les épreuves. Mais les solutions qu'ils imaginent divergent : fidèle à leurs pratiques, le premier supprime les articles (« cœurs pleins, escarcelles vides ») tandis que le second les généralise (mais en changeant aussi subrepticement le sujet du verbe) : « Quand viendront les cœurs pleins, les escarcelles vides⁶⁷ ? » Toujours à la suite de Potvin⁶⁸, Hanse introduit un *il* devant *regardait* dans « Il vit son père Claes en gloire, à côté de Dieu, dans le ciel où brillait la lune claire, & regardait la mer & les nuages, & il entendait le vent tempétueux soufflant d'Angleterre » (III, 43)⁶⁹. Sans doute pour éviter un archaïsme violent, il glisse un autre *il* devant *bailla* dans « Puis, mettant prestement la peau du chien mort dans sa gibecière, bailla un grand coup de pied au vivant & le pouffa ainsi dans la salle de l'auberge » (I, 66), tournure qui peut se justifier, le sujet étant exprimé à la phrase précédente.

64. *Op. cit.*, p. 218.

65. « Notes [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966] », p. 488.

66. *Id. loc.* et « Notes... », p. 355.

67. C'est la leçon de l'édition de 1912 (Bruxelles, Paul Lacomblez), qui n'est certes pas meilleure. En 1928 (*Charles De Coster*, p. 355), Hanse se proposait de suivre la suggestion de Potvin.

68. *Op. cit.*, p. 222.

69. Potvin supprime en outre le *il* devant *entendait*, ce que Hanse approuvait en 1928 (*op. cit.*, p. 358), pour changer d'avis en 1966.

Est-il nécessaire de préciser que dans tous ces cas, je conserve le texte de l'originale⁷⁰ ?

7.2. La ponctuation

J'ai déjà dit combien la ponctuation de 1867 était erratique. Elle mérite donc un soin tout particulier. On ne saurait que souscrire au principe que Joseph Hanse formule à son sujet : « Quant à la ponctuation, extrêmement négligée par De Coster, mais introduite par l'imprimeur avec un zèle parfois intempestif, il convenait de ne la corriger que lorsqu'elle était visiblement fautive ou excessive, et en s'inspirant des normes que révélait un examen attentif de l'œuvre entière et de l'écart entre les épreuves et l'originale⁷¹. »

Mais une fois de plus, la frontière est floue entre les cas d'erreurs manifestes (j'en ai signalées plusieurs au § 1) et les perfectionnements que le lecteur contemporain est tenté d'apporter au texte. Et on peut penser que le pionnier des études de littérature belge a ici maintes fois cédé à la tentation de l'amélioration.

On n'hésitera pas à le suivre lorsqu'il introduit une virgule entre l'expression néerlandaise et sa traduction dans « In den rooden schildt à l'Écuffon rouge » (I, 32) ou quand il ajoute un point d'exclamation à la phrase « Si Chrifft pouvait montrer ces sept dont les cendres jetées au vent feraient heureufe la Flandre & l'entier monde » (V, 9).

Mais on se demande s'il est bien nécessaire d'ajouter un tel signe de ponctuation à toutes les phrases qui ont peu ou prou une valeur exclamative. On s'avise au contraire que la « norme de l'œuvre » est de souvent laisser ces phrases se terminer par un point. Je ne suis donc pas mon devancier lorsqu'en I, 67 il renforce la phrase « Bénis ceux qui sont doux au voyageur errant », quand il ponctue le serment de Calleken « que je meure à l'infant si je te trompe » (V, 7) d'une même exclamation, ou quand il souligne de la même manière le propos de la mère de Nele (« Une

70. J'ai aussi corrigé quelques négligences ou inadvertances de l'édition 1966. « La tête ornée de floquarts & pendilloches » (I, 59) de 1867, confirmée par le manuscrit, y devient « la bête ornée » ; en I, 58, Hanse oublie de fermer les guillemets (manquants dans 1867) à la réplique « Tu seras donc toujours muet, mon coufin... », et aussi de les ouvrir à la réplique suivante (alors qu'ils figurent bien dans l'originale) ; je corrige le *sangs* mis au pluriel par 1966 dans « En ruines, sangs et larmes cherche » (III, 28), la coquille de « des ces cendres » (V, 9 ; 1966 : 452), restitue le *là* omis dans « raffieds-toi là sur la table » (I, 48) et la ligne entière qui a sauté en V, 7 (car on y trouvait deux fois le même groupe « mon pauvre homme »). Mais peut-être certaines de ces inadvertances sont-elles à mettre au rayon des améliorations. Ce serait alors le cas de ce *là* corrigé en *las* dans « Là! dit Lamme, serait-ce la mienne? » (II, 2), qui ne s'impose pas vraiment, du présent « cela fâche » introduit dans « cela fâcha le Chien rouge » (II, 8) ou de ce « de l'univers entier » qui vient rendre banale l'inversion — que les symbolistes n'auraient pas boudée — de « les villes, bourgades, rivières, prairies de l'entier univers » (IV, 6).

71. « Notes [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966] », p. 458.

filles de Heyft, s'écria Katheline », IV, 5), sans doute pour bien faire voir que cette dernière « s'écrie⁷² ».

J'aurais la même prudence devant le remplacement d'un point d'exclamation par un d'interrogation en I, 60 (« quelle amitié est forte sinon celle qui rit des mêmes joies & pleure des mêmes peines! ») : si la première ponctuation semble plus recevable, la seconde n'est pas incorrecte.

Mais ce sont surtout les virgules qui poussent Joseph Hanse au péché d'amélioration.

Celles qu'il introduit dans le membre de phrase « D'autres pleurards et couards se lamentaient » (qui devient sous sa plume « D'autres, pleurards et couards, se lamentaient » I, 12) n'étaient guère indispensables, et changent légèrement le sens. Peu utiles aussi sont celles qu'il ajoute après *drap* et *bleffe* dans ce passage : « Je ne te vois que ton pourpoint, lequel est de drap non de fer; dessous est ton corps, fait d'os & de chair comme le mien. Si on te bleffe qui te panfera? » (IV, 20) ou après « Jacobsen » dans « administrer le saint-sacrement de l'onction au vaillant Jacobsen qui fut Gueux par peur, mais qui, le danger passé, rentra pour mourir dans le giron de la Sainte Église » (V, 10). Dans tous ces cas, il est hardi de conclure à une ponctuation « visiblement fautive⁷³ ». Même si j'aurais moi aussi ponctué différemment ces passages, on ne peut non plus parler de faute dans ces cas où Hanse a déplacé les virgules (« de quoi il est si relâché, que si on ne l'arrête, son âme s'en ira... » devenant « relâché que, si on ne l'arrête, son âme... », III, 6) ou les a supprimées. Elle disparaît ainsi devant le verbe de « le markgrave d'Anvers, les bourgmestres, capitaines & doyens, s'assemblèrent », I, 39, dans « Mais, le reste du corps? » I, 54, dans « forçant les *signorkes*, qui la portaient, à courir aussi » (II, 15) ou devant les deux occurrences de *portant* dans « Alors, les seconds, portant balai — c'étaient ceux d'Ulenspiegel — & les autres, portant estoc — c'étaient ceux de Riefencraft — donnèrent, en sifflant, le signal du combat », II, 13)⁷⁴.

72. Je ne l'ai pas davantage suivi en V, 1, où il en introduit un après *oui* dans « Chiens vous-mêmes, répondait le moine poursuivant son propos, oui chiens galeux, errants, breneux ». Pourtant, l'ajout est cette fois plus raisonnable, car dans tout le reste la tirade du moine, les *oui* sont bien suivis d'un point d'exclamation. Nous sommes ici dans la zone grise entre les erreurs et les améliorations.

73. Passage où il fallait déjà supprimer des virgules redondantes avec les tirets (voir § 1). Ces introductions de virgules se complètent parfois d'autres interventions. Ainsi, en I, 52, l'ajout va de pair avec une correction du mode dans « quoique les animaux n'aient point d'âme & que tous hommes, & notamment toutes personnes royales peuvent s'en servir jusqu'à la mort pour leur délalement »; ce qui donne « toutes personnes royales, puissent s'en servir jusqu'à la mort ». Si le subjonctif, vérifié par le manuscrit, est de règle dans les concessives, l'indicatif y est possible, et y était d'ailleurs plus fréquent encore dans les états plus anciens de la langue (voir le *Bon Usage*, § 1150).

74. Dans un cas, Hanse s'explique sur ce type de suppression. Il commente ainsi son intervention sur « Et les apôtres de la primitive Église chrétienne prêchaient partout, en tous lieux, dans les champs & jardins, sur les monticules qui servent aux temps d'inondation à y loger les bestiaux, sur les rivières, dans des barques » (II, 10) : « J'ai supprimé les virgules qui, après

Le plus souvent, il s'agit une fois de plus d'uniformiser le texte, et de le rendre plus clair et plus élégant. Uniformiser : si Hanse ajoute des virgules avant les deux occurrences de *dan* dans « Als men my slaet dan is 't brandt / Als men my luyt dan is 't storm in Vlaenderlandt. (I, 28), c'est sans doute pour aligner le passage sur la traduction française qui suit ce texte flamand (« Quand je tinte, c'est qu'il brûle »). Et c'est pour corriger ce qu'il considère comme une négligence stylistique de De Coster, lequel fait se succéder deux *dans*, qu'il ajoute une virgule après « cruche » dans « L'eau gèle dans les cruches dans le huchier » (IV, 17; alors que c'est évidemment dans les cruches qu'elle gèle...) ou qu'il remplace une virgule par deux points plus conformes aux usages dans « Là sont trois sièges, Sa Sainte Majesté prend celui du milieu » (I, 58).

On trouve surtout ces améliorations problématiques dans deux types de contextes : dans les énumérations (mon devancier remplace par des virgules les points-virgules de la séquence « je leur ai mis dans le ventre une boulette de beurre; de la mie de pain; de la mufcade râpée, des clous de girofle », V, 4, et va jusqu'à remplacer un & par une virgule dans une énumération de II, 16) et aux abords de la conjonction *et*. Il supprime ainsi les virgules précédant le & dans « le roi Philippe, & sa haute, illustre & notable compagnie » (I, 39) ou dans « les geignements des pèlerins, les sons des fifres, violes, rebecs & cornemufes, &, comme un pur encens, la fumée des fritures », I, 36). On notera que, dans ce dernier exemple, le & est isolé entre virgules : il s'agit là d'une véritable norme de l'œuvre, qui mérite un examen spécial.

7.3. *Le et isolé entre virgules : un monstre ?*

Placer un *et* entre virgules est un usage constant chez De Coster. Cette disposition est sans nul doute frappante, et davantage encore lorsque la conjonction se présente à l'œil sous la forme ramassée de l'esperluète (voir § 9).

Dans un bon nombre de cas (mais non en tous), Joseph Hanse corrige la ponctuation de façon à faire disparaître cette configuration. De sorte que « Ulen Spiegel regardait tout, &, tremblant de douleur & de colère, difait » (I, 78) devient dans 1966 « Ulen Spiegel regardait tout et, tremblant de douleur et de colère, disait »; que « Ulen Spiegel marcha vers le *Roode Valck*, &, voyant que le poissonnier... » (I, 84) est corrigé en « ...vers le *Roode Valck* et, voyant que le poissonnier... », que « je m'affis, &, pour me refaire... » est amendé en « je m'assis et, pour me refaire... » (II, 3), etc. Dans tous ces exemples, c'est la virgule précédant le *et* qui disparaît. Mais dans d'autres, la virgule éliminée est celle qui

jardin et rivières, dans l'édition originale, déforment le sens de la phrase. Il est clair que *sur les monticules* ne fait que préciser *dans les champs et jardins* et que de même *dans des barques* est relié à *sur les rivières*. » (« Notes [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966] », p. 475). Outre que le raisonnement invoquant une déformation sémantique est un peu byzantin, il néglige le fait qu'une des principales normes de l'œuvre (voir KLINKENBERG [Jean-Marie], *Style et archaïsme...*, op. cit., chap. XIX) est l'effet d'entassement, et que les virgules y contribuent.

suit la préposition : « La fille âgée me dit que je n'avais qu'à m'en retourner d'où j'étais venu, &, que si ma femme m'avait quitté, elle avait bien fait » (II, 3) est ainsi amendé en « je n'avais qu'à m'en retourner d'où j'étais venu, et que si ma femme m'avait quitté, elle avait bien fait ».

Il y a là une véritable retouche que rien ne justifie, sinon le désir de rapprocher le style de Charles De Coster de modèles stylistiques plus normés. Au demeurant, cette correction n'est pas, elle non plus, appliquée de manière constante.

Une fois de plus, j'ai résolu de rester moins interventionniste que mes prédécesseurs sur ce point, sauf dans des cas d'erreurs manifestes. Et celles-ci sont bien sûr fréquentes, comme on l'a dit. Par exemple, dans « M'est-il permis de recevoir cette couronne de vos mains, quand vous êtes si capable de la porter encore » (I, 58), il faut manifestement un point d'interrogation et non un simple point. Je l'introduis donc, comme mon devancier.

7.4. *Le cas du double point*

Un bon nombre des corrections de Joseph Hanse semblent donc avoir eu pour but de rendre le texte conforme aux normes. Il intervient ainsi très systématiquement pour éviter que deux doubles points se suivent, Dans « Il est écrit : Celui qui donne aux pauvres prête à Dieu : soudards & vous, belles dames [...] prêtez à Dieu » (II, 18), il remplace le deuxième double point par un point-virgule.

Pourtant, cette disposition est extrêmement fréquente chez De Coster, de sorte que l'on ne peut croire à une inadvertance. Le plus beau cas est ce passage qui fait se succéder pas moins de quatre occurrences du deux-points : « Hans, mon aimé, donne-moi le baifer de paix : vois le sang qui coule : l'âme a fait le trou & veut sortir : je mourrai tantôt : ne me laisse point » (IV, 3). Loin d'y voir un procédé stylistique propre à rendre le propos de Katheline plus haletant, Hanse y remplace la première et la troisième ponctuation par des points-virgules. On observe au même endroit du récit des séquences de trois doubles points : « Il a octroyé un pardon : faites silence : sa cuirasse dorée reluit au soleil, le grand prévôt est à cheval à côté du dais : voici venir le héraut avec ses timbaliers » (IV, 2), « Hans, mon maître & seigneur, m'ordonne de venir ici te couper la main & de la lui apporter : je lui dois obéissance : ne fais point contre moi jaillir le feu de la terre, parce que je trouble ta noble sépulture : & pardonne-moi de par Dieu & les saints » (IV, 4). Dans le premier cas, mon devancier remplace tous les deux-points par des points-virgules, et dans le second, il fait de même avec le premier et le dernier. Il peut aussi remplacer le double point par un point, ce qui implique évidemment une autre modification en corolaire : l'introduction d'une capitale. C'est le cas après « paternel amour » dans : « que tu souffres [...] dans l'enfer qui t'attend, l'enfer de soufre & de bitume allumé pour les femelles de ton espèce : tu refusas mon paternel amour : sois maudite » (V, 7). C'est encore un point qui, après « goutte » vient casser la séquence de doubles points dans « Épargnez-le, meffieurs les juges : donnez-lui à boire un plein gobelet, & ne me gardez qu'une goutte : Hans, n'est-ce

point encore l'heure de l'orfraie? » (IV, 4; le premier deux-points disparaissant quant à lui au profit d'un point-virgule).

Une dernière technique mise au point par Hanse pour briser les enchainements de doubles points est de détacher des phrases en les entourant de guillemets. C'est pour elle qu'il opte dans la déclaration de Joos Damman en IV, 5.

De quelque type qu'ils soient, ces remplacements sont extrêmement nombreux (et particulièrement dans le chapitre V, 7), mais il ne sont pas appliqués de manière constante⁷⁵. On est amené à penser qu'il y a là un réflexe puriste. On constate en tout cas que l'auteur du *Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne* semble éprouver une réelle méfiance vis-à-vis du deux-points. Ainsi, il remplace sans raison « : » par « ; » dans « tu as un vifage comme une nefle & un corps comme un cent de cotrets : voyez la guenille qui se veut faire aimer par de nobles hommes » (IV, 5) et par un point dans « Toutefois, Excellence, je le veux faire : Le capitaine Marin [...] stipula que les moines seraient libre », passage évidemment fautif, mais qu'on peut corriger, comme je le fais, par la simple introduction d'une minuscule à l'article précédant *capitaine*.

Comme ce type de séquence correspond à la politique systématique de Charles De Coster, et que les doubles points ne troublent généralement en rien les rapports logiques entre propositions (et renforcent même certains effets stylistiques), j'ai résolu de les conserver, même si, comme bien d'autres pratiques de l'auteur, celle-ci est exceptionnelle au regard du bon usage.

7.5. Le discours rapporté

Une importante série d'améliorations apportées par Joseph Hanse concerne les audaces que De Coster s'autorise en matière de style indirect. Il s'agit bien d'audace, et non de fautes. Et en tout cas, les pratiques en cause font bien partie des normes du texte.

Les interventions sont ici de deux types.

Les premières consistent à supprimer systématiquement le « ? » qui termine souvent les phrases que De Coster introduit par le verbe « demander » ou un synonyme. Exemples : « il lui demanda si elle savait bien ce que sont les vertus de la femme ? » (I, 25); « il lui demanda qui il était ? » (I, 53); « il s'enquit de ce que tu avais fait des méchantes idoles [...] de madame la Vierge, de monsieur saint Nicolas & de monsieur saint Martin ? » (I, 70); « Le bailli lui demanda quel mal lui avaient fait Ulenfpiel & Soetkin pour qu'ayant pris à l'un son père, à l'autre son homme, il s'ingénîât encore à les poursuivre cruellement ? » (I, 77); « Le bailli demanda à Soetkin si elle ne détenait aucun bien appartenant à l'empereur ? » (I, 78); « Elle me demanda aigrement ce que je venais faire avec ma bedaine dans les trèfles ? » (II, 3);

75. Ainsi, dans la confession de Calleken (V, 7), après avoir interrompu une séquence de trois doubles-points par un point (bas de la page 439 dans 1966), il laisse subsister une séquence de quatre de ces signes de ponctuation en haut de la p. 440.

« L'un d'eux, à face d'oignon brûlé, demanda si Mieke, c'était Notre-Dame, avait eu peur qu'elle était rentrée précipitamment en l'église ? » (II, 15).

Cette tournure interrogative est bien trop fréquente sous la plume de l'auteur pour qu'il s'agisse d'une erreur. Il convient donc de la maintenir⁷⁶.

Le deuxième type d'intervention porte sur la présentation typographique de plusieurs passages au style indirect. La plupart du temps, Hanse refuse le passage à la ligne après deux points, pour lequel opte fréquemment l'originale (I, 25) :

Elle fit signe de la tête que oui, disant :

— Que pour Son Alteffé Hyperboréenne, elle se couvrirait plutôt de dix peaux d'ours que d'une aune de mouffeline.

Ou encore (I, 42) :

Le portier répondit :

— Que les moins pourceaux ne sont pas toujours les plus dorés.

Ce type de présentation, certes inhabituel mais qui n'est pas exceptionnel sous la plume de De Coster, ne peut être considéré comme fautif. Il doit donc lui aussi être conservé⁷⁷.

Les interventions portent aussi sur le discours direct.

La principale consiste à passer systématiquement à la ligne pour introduire la phrase au discours direct, même lorsque ni 1867 ni le manuscrit ne vont pas dans ce sens (exemples en I, 10, 1, 4, I, 75...). Cette intervention n'est guère justifiée, sinon pour rapprocher la mise en page d'usages plus contemporains. Je conserve donc la disposition de l'originale.

La gestion du discours rapporté ne peut aller sans intervention sur la typographie. Aussi voit-on Hanse ajouter nombre de guillemets pour rendre le texte plus clair. Par exemple dans le passage où Katheline déterre le corps de Hilbert (IV, 4), il introduit trois séries de guillemets ; il fait de même en V, 7, dans la longue tirade de Lamme citant les propos de sa femme (et ajoute même un point d'exclamation pour faire bonne mesure). Dans le long discours exalté qu'Ulenspiegel tient en II, 15 (« ... je dirai, ôtant mon couvre-chef : Gentil larron, gracieux vaurien, vénérable bélître, montre-moi ta commiffion »), Hanse introduit des guillemets avant *gentil* et après *commission* (ce qui a corolairement pour effet de rendre moins sensible la séquence de doubles points ; voir ci-dessous § 7.4.) ; dans « une voix, sa voix, ô ma femme, ma pauvre femme ! me dit : As-tu bien soupé Lamme ? & sa voix était près de moi & son vifage auffi, & son doux corps » (III, 40), il guillemette la

76. C'est d'ailleurs ce que fait Hanse en une occurrence : « Donc, je demande à meffieurs du tribunal s'ils ne sont point d'avis de les mettre tous deux à torture ? » (IV, 5).

77. Encore une fois, c'est ce que fait mon devancier avec un autre exemple du même type en I, 34. On note encore d'autres interventions concernant le discours rapporté : Hanse introduit — inexplicablement — des guillemets à « quelques-uns parlèrent même de brifer le chœur pour forcer Mieke de descendre » (II, 15), qui devient dès lors : « quelques-uns parlèrent même de briser le chœur “pour forcer Mieke de descendre” ».

phrase interrogative. C'est le cas aussi dans le récit de Calleken, au chapitre V, 7, où les phrases rapportées sont systématiquement entourées de guillemets, absents de l'originale. Il ajoute aussi des guillemets fermants (sans en avoir ouvert) en I, 66 à « ... ouvrez le petit guichet qui est au bas » et à « ... baïfe la sainte pantoufle », en ouvre (en allant à la ligne, et sans les refermer) à « Le Saint-Père daigna me parler encore... », alors qu'il n'y en a aucun dans l'ensemble des dialogues rapportés constituant le long paragraphe (où il n'y a pas lieu d'aller à la ligne).

La ponctuation peut aussi être déplacée. Ainsi, dans l'exemple « Et après cette victoire, les Gueux s'entredifaient : *Als God met ons is, wie tegen ons zal zyn?* "Si Dieu est avec nous, qui sera contre nous ? Vive le Gueux !" » (IV, 18), mon devancier transfère les guillemets ouvrants devant la citation en néerlandais.

Toutes ces modifications peuvent évidemment se combiner. Considérons cet exemple de I, 70, où il n'y a même pas de tirets :

Le populaire accourut au son de la cloche, en grande multitude, & disant :
Beaucoup d'entre les juges ne sont pas là pour faire œuvre de justice, mais
de servage impérial.

Hanse fait tenir l'introduction et le discours rapporté dans le même alinéa, en introduisant des guillemets : « Le populaire accourut au son de la cloche, en grande multitude, et disant : "Beaucoup d'entre les juges..." ». Dans ce cas comme dans les autres, je conserve la disposition de l'originale.

7.6. Majuscules et italiques

La typographie est un des points sur lesquels l'édition originale offre une variété surprenante et parfois gênante. On ne s'étonnera donc pas que tous les éditeurs aient été tentés d'y mettre de l'ordre. C'est particulièrement le cas avec les majuscules et avec les italiques.

Hanse introduit fréquemment des capitales aux expressions auxquelles il veut sans doute conférer une certaine noblesse, comme on l'a vu faire avec les formules du genre de « monseigneur Dieu », qui m'a servi pour analyser le principe d'unification (voir § 5.2.)

C'est ainsi qu'il met une majuscule à *antechrift* (III, 16), à l'adjectif de « Gand la Noble » (I, 29), comme il le fait systématiquement⁷⁸ avec le mot *sept* lorsque celui-ci désigne le célèbre objet de la quête d'Ulenspiegel (alors qu'il apparaît très fréquemment avec une minuscule dans l'originale); et cela même dans la phrase du héros « Las! se difait-il, en mort, sang & larmes, trouver sept, brûler sept, aimer sept! » (II, 2) où la minuscule, répétée ne peut être due à une inattention de l'auteur, Ulenspiegel ne comprenant pas ce que sont ces « sept ». C'est encore pour cette raison sans doute que Hanse orne *elle* d'une majuscule dans « prêt à frapper Votre

78. À l'exception d'une occurrence dans le double oracle de V, 9.

Majesté pour hériter d'elle. » (I, 52) et qu'il procède de même avec *sa* et *royale* dans « sa royale Majesté » (V, 4).

On ne peut ici invoquer le principe d'unification, car dans toutes les formules de ce type, ont trouve sous la plume de De Coster autant de minuscules que de majuscules (dans la même lettre du même chapitre I, 52, « monfieur & père » alterne avec « Monfieur & père »).

Mais si c'est le souci d'ennoblissement qui pousse à majusculer, comment expliquer la transformation de « marché du mercredi » (I, 33) et « du vendredi » (II, 13) en « Marché du Mercredi » et « Marché du Vendredi » (II, 13)? Parce qu'on trouve un « Marché du Samedi » en II, 12? Mais ce même « marché du samedi » apparaît encore, en I, 17 et en III, 32, avec des minuscules que le philologue laisse cette fois subsister. Et pourquoi corriger par deux fois « l'Hercule buveur » en « l'Hercule-Buveur » (II, 6 et II, 7)? Parce que cette expression survient en II, 18? Plutôt qu'aligner sur la forme minoritaire, il veut mieux laisser subsister la disparate.

À l'inverse, Hanse a supprimé des capitales dans des cas où le principe d'alignement aurait ordonné de les maintenir. Par exemple dans « Monsieur Saint Remacle » (III, 10), alors que la majuscule est présente dans 14 des 15 attestations de la locution, ou dans « lèfe-Majesté » (I, 70), alors que le mot *Majesté*, qui figure plus de 70 fois dans le livre I, y apparaît toujours avec une majuscule. C'est donc plutôt la seule occurrence où elle survient avec une minuscule (I, 28) qu'il convient de corriger; ce que je fais.

Les italiques offrent au lecteur une image d'anarchie apparente. De Coster tend à en introduire dans les mots flamands, mais il le fait sans grande constance. À peine peut-on entrevoir une certaine tendance à ne mettre des italiques qu'aux premières apparitions d'un mot, pour considérer ensuite qu'il est naturalisé. Ce qu'avait bien vu Potvin : « On aime à être prévenu, par des lettres italiques, qu'il s'agit d'un mot de langue étrangère ou d'acception spéciale... à moins que l'auteur, au bon moment, ne croie l'expression assez familière pour lui accorder le droit de bourgeoisie. » Et d'ajouter « La première édition a mis trop de régularité en cela⁷⁹ ».

C'est peu dire que l'édition Hanse a renchéri sur cette régularité en distribuant généreusement les italiques. C'est ainsi qu'elle aligne les trois occurrences de *Blauwe-Torre* (I, 56), alors que ce mot n'apparaissait en italiques que la première fois, qu'elle procède de même avec les quatre occurrences de *reiters* au chapitre I, 42, alors qu'une seule est en italiques dans ce chapitre (le mot ayant déjà fait son apparition sous cette forme antérieurement dans le livre) : il eût mieux valu les aligner en romaines.

Cette pratique se fait très systématique avec les nombreux noms d'auberges ou de débits de boisson : si « l'hôtellerie de La *Trompe* » (I, 35) offre bien des italiques, il n'y en a pas dans « à l'Écuffon rouge », traduction de la mention en néerlandais — et en italiques — qui précède (I, 32), ni dans « Au Chaudron », traduction de

79. *Op. cit.*, p. 212.

In den Ketele qui précède (I, 59) ni dans « l'auberge du Roode-Schildt » (I, 69), pas plus qu'à l'enseigne « Chez Marlaire » (III, 22). Il n'y a donc pas lieu de corriger le texte de l'originale : il ne se condamne point⁸⁰.

Il est encore un autre usage typographique où l'édition originale se montre d'une grande constante ; mais tous les éditeurs postérieurs ont négligé ce phénomène, pourtant capital (notamment à cause de son impact stylistique). Il fera l'objet de mon dernier paragraphe (§ 9)⁸¹.

8. LA QUESTION DES LANGUES ÉTRANGÈRES ET DES NOMS PROPRES

Comme nous l'avons vu (§ 1), de nombreuses erreurs de l'originale sur les noms propres peuvent se corriger aisément.

D'autres passages où les fautes ne sautent pas d'emblée aux yeux peuvent être amendés par le recours aux sources de Charles De Coster ou par la vérification des données historiques ou géographiques convoquées dans le texte.

C'est ainsi que Joseph Hanse⁸² corrige à bon droit en *Simonsen Rol le Simonen Bol* (IV, 1) de 1867 (*Smaeten-Bol* et *Simaeten-Bol* sur épreuves) en se servant de la monumentale *Histoire des Pays-Bas* de Van Meteren, la principale source historique de De Coster⁸³, et qu'il rectifie le toponyme *Necre* en *Veere* (V, 9) en se reportant à la géographie des îles de Zélande, où se déroule le dernier épisode de la *Légende*.

Mais tous les éditeurs, dont Hanse, ont fait preuve d'une certaine timidité dans la gestion de ces corrections, qui peuvent être bien plus nombreuses.

Ainsi, le *Knittingen* du chapitre I, 59 n'existe pas. Par contre, il y a un *Knittlingen* (même s'il n'est pas en Saxe, comme le dit De Coster, mais en Bade) et c'est ce nom qu'on trouve dans les traductions allemandes. J'opte donc pour *Knittlingen*.

80. Lorsqu'il affecte d'italiques la traduction des noms d'auberge, Hanse met aussi, assez systématiquement, une majuscule à la préposition : « Ils descendirent *in de Meermin*, à la Sirène » devient ainsi « Ils descendirent *In de Meermin*, à la Sirène » (III, 40) et « le poiffonnier allait boire *In't Roode Valck*, au Faucon-Rouge » (I, 84) devient « le poissonnier allait boire *In't Roode Valck*, Au Faucon-Rouge ».

81. Notons encore, avant de quitter le domaine de la typographie, que J. Hanse introduit parfois des traits d'union injustifiés. Par exemple à « *dobbele knollaert* » (I, 32) et « *dobbel peterman* » (I, 35, à deux reprises) et dans l'expression *plat pays* à trois reprises (I, 17, I, 28, I, 42), alors que l'originale n'en comporte en aucun cas.

82. « Notes [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966] », p. 485–486.

83. VAN METEREN (Emmanuel), *L'Histoire des Pays-Bas ou Recueil des guerres, et choses mémorables advenues tant es dits Pays qu'és Pays voisins, depuis l'an 1315 [sic = 1415] ; jusques l'an 1612*, corrigé et augmenté par l'Auteur mesme, et enrichi outre la Carte des Pays-Bas, de près de cent pourtraits des principaulx Seigneurs desquels il est fait mention en ceste Histoire. Traduit de Flamend en Francoys par J.D.L. Haye. Avec la vie de l'Auteur, Amstelredam, Jean de Ravesteyn, 1670. Les rapports entre De Coster et Van Meteren ont été bien étudiés, au point de vue thématique surtout, par HANSE (Joseph), *Charles De Coster*, op. cit., p. 212–225 et WOODBRIDGE (Benjamin-Mather), « *Some sources of Charles De Coster's Ulenspiegel*: Van Meteren's *Chronicle* », dans *The French Quarterly*, X (1928), p. 155–170.

Le *Nieswieler* du chapitre I, 61, mal écrit, est très vraisemblablement *Niesweiler* (localité qui n'est pas éloignée des points de repères cités dans ce chapitre : Aix et Sippenaken), mal lu par De Coster ou par le typographe : il convient donc de corriger *Nieswieler*. En III, 11, il faut lire non pas *Hollenhausen* mais *Rollenhausen*, toponyme figurant au demeurant chez Van Meteren. « La villette des moulins », faubourg de Gand, évoquée à plus d'une reprise au chapitre III, 29, est de toute évidence Meulestede, nom qu'il faut donc préférer à *Meulestee*. On s'étonne aussi de voir mes prédécesseurs ne pas corriger *Wahal*, dont l'insertion dans la séquence « le Wahal, la Meufe ou le Rhin » indique clairement qu'il faut le lire comme *Waal*, que je restitue donc (III, 27 ; le trajet d'Ulenspiegel part d'ailleurs du « Nieuwe Waal »). Même remarque à propos de *Vieland* (V, 9), ile qui, située entre Texel et Ameland, est manifestement *Vlieland*, ce toponyme apparaissant d'ailleurs par trois fois ailleurs (dont une fois sous la forme *Vlie* [« Penfant entrer au Texel, il part du Vlie », IV, 1]).

Comme tous ses prédécesseurs, Hanse laisse aussi subsister en III, 24 un passage incompréhensible : c'est l'épithaphe de Don Carlos : *A qui jaze qui en para desit verdad, / Morio s'in infirmidad*. De Coster l'a scrupuleusement copié sur sa source, Van Meteren (f. 56c), sans comprendre le sens du texte. Mais en fait le traducteur français de la chronique de 1670, qui ne comprenait pas davantage l'espagnol, a mal lu le texte de la version originale néerlandaise, qui énonce bien *Aqui jaze quien para desir verdad, / Morio sin infirmidad*. Il convient de choisir le texte castillan original de Van Meteren, avec ses traits archaïsants, mais parfaitement grammatical, lui.

À propos d'espagnol, une édition définitive doit évidemment faire un sort au mot mystérieux de la phrase « il vous faut du lait pour laver les corps de vos *mustachos* & du vin pour baigner les pieds de vos chevaux » (IV, 12), qui est typiquement un de ces passages « où l'originale se condamne ». Hanse a conservé le terme, en le glosant « petites guenons (espagnol *mustaco*)⁸⁴ ». C'est plus que gratuit : non seulement on conçoit mal ce que peut être un tel genre de soins prodigués à de problématiques animaux de compagnie, mais ce mot très rare, qui désigne surtout l'alisier dans certains dialectes espagnols ou un plat en Colombie, devrait s'écrire *mustacas* s'il désignait des guenons. Il est bien plus simple de postuler que l'imprimeur aura mal lu le mot *muchachas*, dont le tracé manuscrit est très proche de *mustachos* et qui rend limpide le sens de la phrase.

D'autres corrections, s'imposant avec moins de force, se recommandent toutefois : dans la séquence des chapitres 11 à 13 du livre I, qui se passe en Allemagne, l'originale présente *Meyberg* à trois reprises, contre trois occurrences de *Meyborg* (qu'on trouve encore en I, 51), forme que privilégie Hanse. J'ai pour ma part opté pour *Meyberg*, parce que cette forme correspond, elle, à un toponyme authentique. C'est pour une raison analogue qu'entre les deux formes *Rindbifbels* et *Rindfbibels* offertes par 1867 (I, 12), je tranche en faveur de la première.

84. « Notes [à l'édition définitive de la *Légende*, 1966] », p. 487.

Évidemment, je n'ai corrigé l'orthographe de ces noms propres que lorsque les documents l'y autorisaient, comme dans le cas de *Rollenhausen*; je m'en suis par contre bien gardé lorsque De Coster s'écartait manifestement de ses sources. « Don Ruffele Henricis » de III, 14, qui est Ruffille Henricies chez Van Meteren, restera donc tel. Si on peut identifier un *t* dans le prénom de Dieterich de Schoonenbergh (orthographié Diederich dans 1867 et chez Hanse), je me garde bien de rétablir le *Schooneberch* de la source. Et c'est à regret qu'en III, 12, je laisse subsister la forme *Groesbeke* (*Groesbeque* chez Van Meteren) maladroitement utilisée par De Coster pour désigner le prince-évêque de Liège Gérard de Groesbeek.

9. UNE PATINE APPLIQUÉE À TOUTE L'ŒUVRE : LA TYPOGRAPHIE

Dans une certaine conception du texte littéraire — qui tend à ne plus avoir cours aujourd'hui — on entend ignorer que le verbe a une chair. Or, l'œuvre s'offre toujours à l'œil ou à l'ouïe du lecteur (de la lectrice) à travers une expérience physique déterminante. Lire couché ou debout, écouter un poème slamé ou se délecter de la lecture d'une plaquette sur papier bouffant tirée à un petit nombre d'exemplaires, rien de cela n'est indifférent. Le livre est un objet, et l'écriture n'existe pas sans un support.

Dans la typologie qu'il propose dans *La Lecture comme jeu*⁸⁵, Michel Picard distingue dans ce que nous appelons le lecteur trois instances interactives : le liseur, le lectant et le lu. Si le « lu » renvoie à l'inconscient du lecteur, à ses émotions brutes et à son investissement pulsionnel, le « lectant » prend conscience des règles à l'œuvre dans le texte qu'il appréhende. Quant au liseur, c'est la part du lecteur réel, évacuée par la conception idéaliste ou formaliste du texte, ce lecteur que décrit Italo Calvino dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : l'être de chair qui se tient sur sa chaise ou dans son lit, qui tourne les pages d'un doigt humecté et qui cherche peut-être ses lunettes. Tenir compte de ce liseur fait apparaître crument que le texte n'est pas seulement engendré par l'âme d'un auteur, mais qu'il implique des imprimeurs, des éditeurs, des techniques, des matériaux, et qu'il s'adresse à un être réel.

Si l'on accepte que la lecture n'est pas une opération exclusivement linguistique et que le grain, la couleur et le grammage du papier, la forme, la dimension et la diversité des caractères, sont des éléments qui influencent cet acte, alors on comprendra qu'une édition sérieuse du grand texte de Charles De Coster doit tenir compte d'une de ses caractéristiques principales que la critique n'a guère mise en évidence, sinon implicitement.

Dans sa première édition, *La Légende d'Ulenspiegel* se présente dans de grands et harmonieux caractères Elzévir. La conjonction *et* y est régulièrement transcrite *ꝛ* (quand elle ne se trouve pas à l'initiale de la phrase), tandis que les *s* intérieurs, en position faible ou non, se présentent sous la forme *f*.

85. PICARD (Michel), *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

Il est important de restituer ce parti-pris typographique, que ne respecte aucune édition postérieure à l'originale. Il ne s'agit pas d'une coquetterie comme celle qui consisterait à rééditer Molière ou Rousseau avec les polices de l'époque. En effet, cette présentation fait assurément partie du dessein archaïsant de l'œuvre et ne peut pas ne pas avoir été voulue par l'auteur (même s'il n'utilise pas ces signes dans son manuscrit) : l'usage de ces caractères est tombé en désuétude dans la première partie du XIX^e siècle, moment à partir duquel on ne trouve plus le *ſ* que dans les adresses des libraires et éditeurs.

Cette question est donc loin d'être de pure forme et ne saurait être coupée des problèmes stylistiques. Par exemple, on sait l'importance des binômes dans le style formulaire de De Coster, que j'ai mis en évidence dans mon étude de 1973⁸⁶. Or l'usage de la perluète est assurément de nature à attirer l'attention sur tout couple : on doit lire non pas « amé et féal », « marri et fâché » ou « nopces et festins » mais bien « amé & féal », « marri & fâché », « nopces & feftins », etc.⁸⁷.

J'ai dès lors appliqué de manière systématique à mon édition la règle que De Coster s'était donnée; et c'est désormais l'ensemble du texte qui se présente dorénavant sous cette vêtue archaïsante.

Je suis bien sûr intervenu pour corriger des *s* en *f* dans les endroits où le caractère moderne apparaissait par erreur. Cette erreur s'est produite à de nombreuses reprises (même si sa fréquence relative est basse⁸⁸). Elle survient surtout dans trois types de contextes : dans les mots qui ont sans doute été sentis comme composés (*bonshommes*, *gentilshommes*) ; dans certaines occurrences de *puisque* et de *jusque* ; et lorsque la coupure du mot laissait apparaître le *s* isolé en fin de ligne.

Au rebours, il a fallu rejeter les quelques *f* irréguliers dus à la distraction des typographes. Ce sont ceux qui surviennent à l'initiale des mots dans « ftatuaît », I, 10, « ftable », I, 21, « fignal » I, 42, « fix » I, 42, « ftérite » I, 45, « ftatue », II, 15, etc. Ici, on ne pouvait pas, en effet, invoquer le principe de disparate stylistique. D'une part, on voit mal l'effet que viseraient ces dérogations, d'ailleurs peu souvent perçues par le lecteur ; de l'autre, l'application des règles typographiques est tellement systématique qu'on est forcé de parler d'exception et non de disparate : les *s* et les *et* fautivement modernisés sont bel et bien dus à la distraction de l'imprimeur et du correcteur et « se condamnent » donc. On constate d'ailleurs que ces fautes se concentrent dans certains endroits du texte — elles abondent par exemple au chapitre I, 66, où on trouve d'ailleurs aussi des erreurs de *ſ*, et en I, 56, I, 65, I, 80... — et qu'elles affectent surtout des passages en italiques et des groupes rares

86. *Style et archaïsme dans La Légende d'Ulenspiegel...*, *op. cit.*, chap. XIX, § 3.

87. Il n'est pas audacieux de penser que ce parti-pris typographique a contribué à créer et à diffuser le mythe d'une œuvre résolument archaïsante (voir le début du § 6). Il couvre en effet, la totalité de l'œuvre, où la conjonction de coordination abonde.

88. Dans le recensement du corpus *Wikipedia* par le laboratoire CLLE-ERSS, le caractère *s* occupe en effet le quatrième rang, avec un pourcentage de 6,51. Voir URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9quence_d%27apparition_des_lettres_en_fran%C3%A7ais; consulté le 12.9.2017).

(comme « fh » ou « fk ») : toutes circonstances qui confirment l'hypothèse de la distraction.

La seule dérogation à la règle que j'ai établie concerne le nom de Hanske, l'amant de Katheline : sans qu'on voie bien la portée de ce traitement d'exception, le diminutif, qui apparaît 24 fois dans l'originale, n'y est jamais transcrit *Hanfke. J'ai donc conservé cette étonnante mais systématique exception.

Toujours du côté de la typographie, j'ai aussi respecté les normes de la numérotation des chapitres, en chiffres romains dans 1867⁸⁹. Si 1893 était restée fidèle à l'originale, la plupart des éditions modernes — dont 1966 — recourent à des chiffres arabes.

La seule véritable innovation de mon édition dans la typographie concerne les capitales accentuées.

On sait que, du temps de la composition au plomb, ces capitales comptaient parmi les caractères les plus délicats à fondre, les plus chers et les plus fragiles. Et on conçoit dès lors que certains imprimeurs aient tenté d'en raréfier l'usage. Toutefois, les Ê (avec les È et les Ê) *échappaient à cette mesure d'économie* : ils étaient en effet plus fréquents, et avaient été accentués les premiers. Notre *Légende* rend bien compte de cette situation : le texte de 1867 accentue presque toujours les E (qu'il s'agisse de mots à l'initiale de la phrase ou de noms propres), mais non les A ni les O⁹⁰.

On conclura que la non-accentuation du A n'a pas été particulièrement voulue par De Coster, mais qu'il s'agissait plutôt d'un impératif de l'imprimeur. L'alibi technique et économique n'ayant plus de valeur à l'ère informatique, j'ai complété l'accentuation des capitales⁹¹. Et bien sûr, j'ai rectifié les quelques Ê que la distraction du typographe ou de l'auteur avait laissés sans accent.

Mon édition est la première, depuis l'originale, à respecter les choix typographiques de l'auteur. Ils sont assurément de nature à troubler le lecteur d'aujourd'hui, comme ils ont perturbé les contemporains de Charles De Coster.

10. CONCLUSIONS

Élaguée des nombreuses erreurs débusquées par Potvin et Hanse, la nouvelle édition définitive que j'ai établie respecte mieux que d'autres les choix de Charles De Coster.

89. Et cela bien sûr en corrigeant, comme 1966, cette numérotation. Dans 1867, elle est en effet fautive dans le livre III à partir du chapitre 4 : De Coster ayant fait sauter un chapitre et ayant omis d'en tenir compte pour la numérotation, ce dernier porte le numéro 5, et le décalage se poursuit jusqu'à la fin du livre.

90. Ce qui est conforme aux pratiques de Lacroix et Verboeckhoven : si pas mal d'éditeurs contemporains de De Coster accentuaient toutes les capitales, les productions de l'éditeur parisien sont systématiquement exemptes d'accents sur les A.

91. Sur ce point aussi, je m'écarte donc de 1966 : dans cette édition élaborée à l'ère pré-informatique, ni les A ni les E ne sont accentués.

Si en de nombreux endroits, le texte que je propose dans cette édition s'écarte de celui sur lequel j'ai jadis fondé mon analyse stylistique⁹², cette nouvelle version renforce la thèse sur un de ses points majeurs. Elle confirme en effet l'importance du rôle que joue la disparate dans la *Légende*. On a vu que cette disparate, touchant tous les types de phénomènes langagiers — morphologique, syntaxique, graphique, etc. —, a de nombreuses fonctions dans le texte : outre qu'elle permet à la langue de ne pas sombrer dans le pastiche, et qu'elle illustre le thème de la liberté, c'est une des techniques mobilisées par l'auteur pour maîtriser le niveau d'archaïsme de ses phrases.

Au total, le texte qui connaît aujourd'hui une nouvelle jeunesse grâce à la collection « Espace Nord » offre de la *Légende* un visage moins policé que les éditions les plus récentes. Elle était déjà inclassable (légende ? épopée ? poème ? roman historique ?)⁹³, et voilà qu'elle échappe encore davantage aux efforts pour l'ordonnancer, réalisant plus que jamais l'ambition qui était celle de l'auteur lorsqu'il déclarait « Je voudrais tant ne marcher sur les traces de personne, me faire une spécialité⁹⁴ ».

Le chef d'œuvre de Charles De Coster apparaîtra dorénavant comme plus insolite que jamais, et même plus inquiétant, voire plus hirsute. Hirsute comme l'était le *Max Havelaar* de Multatuli — un autre lanceur d'alerte — paru quelques années plus tôt ou comme l'était le texte de Rabelais, un des modèles de l'auteur. Mais le souci d'honorer un livre qui honore la langue française ne devait pas mener à le châtrer, fût-ce discrètement. Et cette nouvelle édition devrait inviter à

92. Sur certains points, mon édition devrait en effet mener à modifier le propos que je tenais en 1973 (*Style et archaïsme dans La Légende d'Ulenspiegel...*, *op. cit.*) Ainsi, ce n'est plus le mot *crêpelé* qu'il faudrait commenter, mais *crespelé*; ce n'est pas à De Coster que l'on doit la graphie moderne *Liège* de l, 12, mais à mon devancier; le mot *Belgique* a dans la *Légende* un statut plus adjectival que je ne le disais alors, en me fondant sur une édition qui avait trop généreusement généralisé la majuscule caractérisant les syntagmes « patrie Belgique » et « pays Belgique »; il convient de comptabiliser quelques archaïsmes lexicaux supplémentaires (*malerage*, *maleheure*, etc.). La nouvelle édition doit également mener à nuancer ce que je disais sur le soin mis par De Coster à détacher archaïsme et flandricisme de sa langue grâce à l'artifice typographique de l'italique : l'examen des documents à notre disposition montre que l'usage des italiques est bien moins régulier que ne le laissait supposer l'édition de 1966. La nouvelle version du texte fait également apparaître des phénomènes stylistiques que je n'ai pu aborder dans mon texte de 1973, centré qu'était ce dernier sur la question de l'archaïsme. C'est par exemple le cas en matière de discours rapporté, domaine dans lequel De Coster s'autorise des audaces que la plupart des éditions lui ont refusées (voir § 7.5.) Le style de Charles De Coster n'a donc pas encore livré tous ses secrets. Puisse les diverses initiatives qui seront prises au long de ces années 2017 et 2018, où se célèbre le sesquicentenaire de *La Légende d'Ulenspiegel* — rééditions, animations... — susciter de nouvelles recherches, et de nouvelles vocations.

93. Voir ARON (Paul), « *La Légende d'Ulenspiegel* en son temps : problèmes d'une théorie des genres », dans SONCINI FRATTA (Anna), dir., *La Légende de Thyl Ulenspiegel di Charles De Coster, Atti del Centro Studi sulla letteratura Belga di Lingua Francese, Terzo Seminario Internazionale*, Bologna, CLUEB, 1991, p. 81-94.

94. Lettre 124, *apud* Potvin, *op. cit.*, p. 83.

méditer la « Préface » où le Hibou, image de tout ce que l'auteur détestait, s'adresse ainsi à lui : « Tu m'intéressés pourtant par ta confiante étourderie; aussi, malgré mes habitudes connues, je te préviens que je vais de ce pas dénoncer la crudité & les audaces de ton style à mes coufins en littérature, forts en plume, en bec & en lunettes, gens prudents & pédants [...]. Ô poète téméraire qui aimes tant Rabelais & les vieux maîtres, ces gens-là ont sur toi cet avantage, qu'ils finiront pas ufer la langue française à force de la polir. »

II. ŒUVRES DE CHARLES DE COSTER CITÉES

DE COSTER (Charles), *La Légende d'Ulenspiegel*, ouvrage illustré de quatorze eaux-fortes inédites, Bruxelles, A. Lacroix, Verboeckhoven & Co, 1867.

DE COSTER (Charles), *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*, ouvrage illustré de trente-deux eaux-fortes inédites, Bruxelles, A. Lacroix, Verboeckhoven & Co., 1869 [Cette « deuxième édition » est un fait une simple remise en vente de l'originale, avec un nouveau titre, une nouvelle couverture illustrée, de nouvelles eaux-fortes, une préface, une table des planches].

DE COSTER (Charles), *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*, Bruxelles, Paul Lacomblez, Éditeur, 1893.

DE COSTER (Charles), *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*, Bruxelles, Paul Lacomblez, Éditeur, 1912.

DE COSTER (Charles), *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*, édition définitive établie et présentée par Joseph Hanse, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1959; deuxième édition, revue, avec de nouvelles notes et variantes, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1966.

DE COSTER (Charles), *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*, édition définitive établie et présentée par Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. Espace Nord, 2017.

DE COSTER (Charles), *Lettres à Élisa*, édition établie et annotée par Raymond TROUSSON, Bruxelles, Labor, coll. Archives du futur, 1994.

Constant Malva et ses modèles : une lecture de *Borins*

Maria Chiara GNOCCHI

Université de Bologne

Tous les critiques qui se sont penchés sur l'œuvre de l'écrivain et mineur belge Constant Malva¹ reconnaissent de manière unanime l'originalité de son écriture. Comme Paul Aron l'a démontré, Malva se démarque de la plupart des autres écrivains de la mine, beaucoup plus conventionnels, grâce à la forme inédite qu'il donne à ses écrits². En effet, bien que fidèle à l'impératif testimonial de toute littérature prolétarienne, il trouve des solutions textuelles qui lui permettent de conjurer la monotonie du récit et d'éviter les clichés liés au genre. C'est ainsi qu'il donne à *Ma nuit au jour le jour* la forme d'un journal largement fictif, qui ne couvre qu'une année, qui présente un *incipit* et un *explicit* tout à fait littéraires et dont la segmentation rend compte du quotidien dans sa singularité. Jean-Luc Martinet a par contre récemment affirmé que l'unité de la production de l'écrivain belge n'est pas à chercher dans une forme ou dans un genre, mais plutôt dans la construction d'une « figure auctoriale » dotée d'un « ton original », d'une sorte de « signature vocale » qui lui permettrait d'associer les fonctions testimoniale et littéraire de l'écriture, unifiant de la sorte les codes génériques³.

Je voudrais, pour ma part, essayer de situer Constant Malva dans un contexte littéraire plus vaste que celui de la littérature prolétarienne ou de l'écriture de la mine, pour proposer une autre piste de lecture de ses œuvres et en particulier de *Borins* (1937)⁴. Je donnerai d'abord un aperçu des modèles dont l'auteur dispose

-
1. Alphonse Bourlard à l'état civil (1903–1969). Pour un aperçu général de l'homme et de l'œuvre voir CORDIER (Jacques), *Constant Malva, mineur et écrivain, Plein chant*, Cahiers trimestriels de littérature, automne 1980, et LACROIX (Paul), *Constant Malva*, Dossiers L, n° 35, fasc. 3, 1992, URL : http://www.servicedulivre.be/servlet/Repository/Constant_MALVA.PDF?IDR=6934.
 2. ARON (Paul), *La Littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*, Bruxelles, Labor, « Un livre, une œuvre », 1995, et ARON (Paul), « Lecture », dans MALVA (Constant), *Ma nuit au jour le jour* (1953), Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, 2001, p. 233–256.
 3. MARTINET (Jean-Luc), « Comment lire les textes prolétariens? De l'instabilité générique à l'unité de ton : l'exemple de Constant Malva », dans *Roman 20–50*, n° 61, 2016/1, p. 132–133.
 4. MALVA (Constant), *Choses et gens de la bure et du Borinage*, précédé de *Borins*, présentation de Jacques Cordier, Bassac, Plein Chant, coll. Voix d'en bas, 1985. Dorénavant, quand il s'agira de *Borins*, nous indiquerons, entre parenthèses dans le corps du texte, uniquement le numéro de page précédé de B.

pour parler de la mine, du travail, du prolétariat, et je démontrerai ensuite que Malva hérite entre autres, et de manière plus nette qu'on ne le soupçonnerait, du modèle des récits de la Première Guerre mondiale, qui s'étaient imposés — *Le Feu* de Barbusse en tête — comme le grand modèle réaliste de l'entre-deux-guerres⁵.

ÉCRIRE LE TRAVAIL ET LE PROLÉTARIAT : LE MODÈLE DES RÉCITS DE VIE DU DÉBUT DU SIÈCLE

Il est vrai que, tel qu'il est décrit dans l'essai *Nouvel Âge littéraire* d'Henry Poulaille (Valois, 1931), le récit prolétarien s'impose davantage comme un phénomène sociologique que comme une pratique d'écriture. D'ailleurs, le but de Poulaille n'est pas de définir la poétique du genre, au contraire : il accorde très peu d'importance au style et à la technique romanesque ; à ses yeux, la plus grande valeur de la littérature prolétarienne vient du fait qu'elle constitue un document et qu'elle sert de témoignage. Les promoteurs de ce genre de littérature qui l'ont précédé (Marcel Martinet dès avant la Première Guerre mondiale, puis surtout Henri Barbusse) n'ont jamais consacré, eux non plus, une attention poussée à la forme que devrait prendre le récit prolétarien⁶.

Ce défaut de théorisation de la poétique du genre n'implique évidemment pas que cette poétique n'existe pas, et donc qu'une série de constantes formelles du genre ne puisse être décrite. Textes en main, nous pouvons dire que le modèle principal pour la plupart des récits prolétariens des années 1920 et 1930 est constitué par les récits de vie d'inspiration autobiographique publiés, au début du siècle, par les non professionnels de l'écriture qui venaient d'accéder à la légitimation littéraire. Et donc par des textes comme *La Vie d'un simple* d'Émile Guillaumin (1904), *Marie-Claire* de Marguerite Audoux (1910) ou encore par les *La Mère et l'Enfant* (1900) ou *Charles Blanchard* (1913) de Charles-Louis Philippe. Dans tous ces récits, les auteurs retracent, par le biais de personnages fictifs, la parabole de leur propre vie ou de celle de membres de leur famille, toujours dans des milieux défavorisés. Largement reconnu et primé avant la Première Guerre mondiale⁷, ce modèle garde son influence dans l'entre-deux-guerres. Par exemple, *L'Ascension*

5. Voir aussi GNOCCHI (Maria Chiara), « Constant Malva, la miniera e l'estetica della verità », dans PRANDONI (Marco), éd., *Minatori di memorie. Memoria culturale e culture della memoria delle miniere e della migrazione italiana in Limburgo e Vallonia*, Bologna, Pàtron, 2018, p. 149–159.

6. Voir TOURET (Michèle), « Quelle esthétique pour une littérature prolétarienne? », dans GARGUILO (René), éd., *Poulaille et la littérature prolétarienne en France de 1920 à 1940*, *La Revue des Lettres Modernes*, n°s 918–924, p. 63–102.

7. Philippe est très estimé dans le milieu de la *Nouvelle Revue française*; *La Vie d'un simple* obtient deux voix au Goncourt, décroche un prix de l'Académie Française et vaut à son auteur la médaille d'or de la Société des Gens de Lettres; *Marie-Claire* gagne le prix Femina. Même si aucun de ces romans ne décroche le Goncourt, presque tous obtiennent quelques voix l'année de leur parution, ce qui signifie que pendant plusieurs années il y a un récit de ce genre dans la liste des favoris.

de Lucien Bourgeois (1925), que Poulaille considère comme un chef-d'œuvre de la littérature prolétarienne, consiste précisément dans la trajectoire de l'auteur-narrateur dans le monde ouvrier, jusqu'au contact avec le monde des lettres, via les Universités populaires. Le titre est, en ce sens, tout à fait parlant. Les récits prolétariens de Poulaille lui-même (*Le Pain quotidien*, 1931 ; *Les Damnés de la terre*, 1935) s'inscrivent dans ce sillage : le protagoniste, Loulou Magneux, doit beaucoup à l'expérience de l'auteur dans son enfance. L'ordre suivi est chronologique et le cadre est un quartier populaire du 15^e arrondissement de Paris.

Dans tous ces cas, nous sommes face à une littérature « de témoignage », qui suit pour la plupart la biographie d'un personnage qui peut être indiqué à la troisième ou à la première personnes, mais qui présente toujours de nombreux traits en commun avec l'auteur ; autrement dit, ce sont des œuvres « authentiques », les auteurs vantant une certaine *proximité* avec les milieux dépeints et les événements racontés. La langue d'expression est généralement simple et correcte, proche du modèle « primaire » qui est censé être celui de leurs auteurs⁸, surtout avant la guerre. À partir des années 1920 et encore plus dans les années 1930, à l'« âge du roman parlant », comme l'a très bien défini Jérôme Meizoz, certains auteurs, dont Poulaille, pourront se permettre une plus grande vivacité au niveau stylistique, avec beaucoup de dialogues et une langue qui présente toutes les marques de l'oralité (élisions, déformations, argot, etc.)⁹. Ceci dit, au niveau de la macrostructure du récit, le modèle reste le même : la narration suit la parabole de la vie du protagoniste, marquée par une série d'obstacles mais essentiellement monotone. Pas de grands événements, en effet, sinon des morts et des malheurs, dont la pauvreté est la principale responsable. Et d'ailleurs, les lecteurs et les critiques trouvent précisément dans cette monotonie la garantie d'un regard non filtré posé sur des réalités nécessairement banales et répétitives.

Le premier récit publié par Constant Malva, *Histoire de ma mère et de mon oncle Fernand*, peut se lire dans ce sens. L'auteur y évoque la vie de sa mère, caractérisée par une série d'adversités dues à la pauvreté et aux défauts d'un prolétariat en détresse.

ÉCRIRE LA MINE : LE MODÈLE DES RÉCITS DE TRAVAIL

Il serait cependant limitatif de reconduire les récits de Malva uniquement aux modèles marquants de récits prolétariens : ses œuvres ne disent pas seulement le prolétariat, elles disent aussi, et je dirais surtout (en dehors d'*Histoire de ma mère et de mon oncle Fernand*), le travail, et la mine en particulier. Dans ce cas aussi, les modèles littéraires ne manquent pas, dans l'entre-deux-guerres et même au-delà.

-
8. Voir GNOCCHI (Maria Chiara), « Vers une pratique "primaire" de l'écriture. La simplicité, valeur littéraire dans les premières décennies du xx^e siècle », dans *Publije*, n° 3, 2012.
 9. MEIZOZ (Jérôme), *L'Âge du roman parlant : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, préface de Pierre Bourdieu, Genève, Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, 2001.

On a beaucoup parlé des modèles d'écriture de la mine, et il est vrai qu'un long continuum semble se dessiner, qui va de Zola aux écrivains mineurs des années 1930¹⁰. Mais, si nous délaissions un instant la mine en elle-même et nous élargissons notre regard à l'écriture du travail en général, nous pouvons reconnaître que les premières décennies du xx^e siècle correspondent précisément à l'un des moments où l'écriture du travail se diffuse, se précise, s'impose en littérature¹¹. À partir de 1908 et jusque dans les années 1950, le chantre principal du travail en France est Pierre Hamp¹². Né dans un milieu populaire, ayant exercé de très nombreux métiers, Hamp fréquente, comme Lucien Bourgeois, les cours des Universités populaires qui lui donnent l'envie d'écrire. Mais contrairement à Lucien Bourgeois, ce n'est pas son « ascension » qui l'intéresse : il commence dès avant la Première Guerre mondiale une série intitulée *La Peine des Hommes* dont chaque volume représente, pour ainsi dire, un métier. Le plus célèbre est sans doute *Le Rail* (1912), dont les protagonistes sont les chemins de fer et leurs professionnels¹³; en ce qui concerne l'entre-deux-guerres on peut citer *Le Lin* (1924), qui peint le milieu des ouvriers de l'industrie textile. Par son statut social, du moins à ses débuts, Pierre Hamp pourrait être considéré comme un écrivain prolétarien (Poulaillé ne manque pas d'en faire l'éloge dans *Nouvel Âge littéraire*), mais ses écrits ne s'inscrivent pas tellement dans ce courant : le travail en tant que tel est le sujet véritable de ses œuvres, qui ne décrivent pas que des milieux prolétariens.

Pierre Hamp servira d'exemple, dans l'entre-deux-guerres, pour de nombreux autres écrivains¹⁴. Citons par exemple Jean Pallu, un ancien employé de l'industrie

10. Voir *Mine et littérature, Nord*. *Revue de critique et de création littéraire du Nord Pas-de-Calais*, décembre 1984; OTTEN (Michel), « De *Germinal* de Zola à *Gueule-Rouge* de Marius Renard », dans DELSEMME (Paul) et TROUSSON (Raymond), éd., *Le Naturalisme et les lettres françaises de Belgique, Revue de l'Université de Bruxelles*, 1984, n° 4-5, p. 187-198; VERSCHUEREN (Nicolas), « L'ouvrier de la mine dans la littérature prolétarienne belge : permanence et rupture d'un archétype », dans *Un air de prolétaire...*, Aden. Paul Nizan et les années 30, n° 11, octobre 2012, p. 35-54.

11. Voir aussi GRENOUILLET (Corinne), *Usines en textes, écritures au travail. Témoigner du travail au tournant du xx^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. Études de littérature des xx^e et xxi^e siècles, 2014, p. 23-27.

12. Henri Bourrillon à l'état civil (1876-1962).

13. Et non pas, comme dans *La Bête humaine* de Zola, des personnages mus par des passions violentes, avec le monde des chemins de fer en toile de fond.

14. Il est vrai que l'histoire littéraire a presque entièrement effacé la trace de Pierre Hamp, mais son importance dans l'entre-deux-guerres n'est pas à sous-estimer. Rappelons, à titre d'anecdote, qu'il arrive à Marcel Proust de se plaindre avec Gaston Gallimard que Hamp soit « beaucoup plus payé que [lui] » [lettre du 20 juillet 1922 à Gaston Gallimard, dans PROUST (Marcel), *Lettres (1879-1922)*, Paris, Plon, 2004, cité dans BAILLAT (Christophe) et al., *Pierre Hamp, inspecteur du travail et écrivain humaniste 1876-1962*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 61-62]. Après avoir été rassuré sur le fait qu'il est de loin le plus payé, Proust reconnaît à Hamp un « talent réel » et « une spécialisation qui le rend en quelque sorte incommensurable » (*ibidem*, lettre du 22 juillet 1922).

automobile lyonnaise qui travaille, par la suite, en Amérique du Sud¹⁵ : Pallu débute en 1931 par *L'Usine*, un recueil de nouvelles consacré à diverses catégories de travailleurs et travailleuses, toujours de bas rang ; dans *Port d'escale* (1931), le milieu dépeint est un port de l'Amérique du Sud, alors que les protagonistes de *La Créole du Central Garage* (1935) sont des ouvriers de l'industrie automobile. Au-delà du milieu ouvrier, on peut également citer les « récits d'école » de différents écrivains-enseignants comme Jeanne Galzy (*La Femme chez les garçons*, 1924 ; *L'Initiatrice aux mains vides*, 1929) et, en Belgique, Constant Burniaux (*La Bêtise*, 1925 ; *L'Aquarium*, 1932).

Les écrivains mineurs peuvent donc être rattachés également à cette catégorie et non pas uniquement à celle de la littérature prolétarienne. Il faut y insister parce que, au niveau de la structure des textes, les récits de métier ne suivent que rarement la « parabole » que j'ai décrite en référence aux récits prolétariens : les narrateurs tendent plutôt à restituer des tranches de vie, dans un contexte de travail¹⁶. Il se peut qu'une intrigue romanesque — généralement très simple — anime le récit, mais le travail reste le protagoniste véritable, ce qui implique nécessairement une certaine répétitivité, ainsi que le recours à un lexique spécialisé. La « ligne » du récit de vie cède la place à une narration beaucoup plus segmentée, souvent organisée en chapitres thématiques.

Lorsque, pour la rédaction de *Ma nuit au jour le jour*, Malva choisit une structure « fragmentée » (le journal), il n'a pas devant les yeux seulement le modèle du roman prolétarien, mais aussi celui des récits de métier. Il en va de même lorsqu'il parsème sa page de termes techniques — forcément obscurs pour la plupart des lecteurs, si bien que *Ma nuit* se termine par un glossaire. La structure de *Borins* doit beaucoup, elle aussi, à la poétique des récits de métier en vogue à l'époque, mais elle est surtout redevable d'un autre grand modèle auquel tous les autres sont fort liés.

LE PROTO-MODÈLE : LES RÉCITS DE LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE

On aura remarqué que tous les types de récit illustrés jusqu'ici partagent une série de traits.

Primo, ils concernent des milieux et des expériences que leurs auteurs connaissent très bien : un principe de proximité lie les auteurs à leurs narrateurs et ces derniers à la chose racontée. Cette proximité suppose d'une part une connaissance très fine des réalités dépeintes, tout en impliquant de l'autre une restriction

15. Pseudonyme de Jean Pétrus Passeneau (1898–1975).

16. Le choix d'André Baillon de découper en « saynètes » les récits relatant son expérience d'éleveur de poules (*En sabots*, 1922) et de journaliste (*Par fil spécial*, 1924) peut également être lu en relation avec la poétique des récits de métier, alors qu'*Histoire d'une Marie* (1921) suit plutôt — avec beaucoup d'originalité, il est vrai — la parabole des récits de vie. Il s'intitule d'ailleurs *Histoire de...*, comme le premier récit de Malva, et fait écho à des titres comme *La Vie d'un simple* d'Émile Guillaumin.

du point de vue et, plus largement, de la portée du récit lui-même : on connaît bien la réalité qu'on a fréquentée, pas d'autres. Pour le dire autrement, il est rare qu'un récit prolétarien présente la situation générale d'une classe sociale à telle ou telle époque, qu'un récit de métier illustre — mettons — la réalité minière dans le Borinage au début du siècle ou le système scolaire pendant la guerre : on trouve en revanche des expériences singulières, détaillées mais plus bornées.

Secundo, en s'engageant dans une narration qui les concerne de près, tous ces auteurs poursuivent un but testimonial, dans un esprit de vérité. Les déclarations suivantes de Malva peuvent valoir pour tous les récits dont il a été question jusqu'ici : « Je fais mienne cette belle formule des gens de justice : “La Vérité, rien que la Vérité, toute la Vérité”¹⁷ », et encore : « En ce qui me concerne, je n'ai jamais eu, dans le fond, qu'un seul souci : rendre témoignage¹⁸. »

Tous ces traits renvoient aux mots d'ordre du premier grand modèle réaliste de l'entre-deux-guerres : celui des récits de la Première Guerre mondiale. Il s'agit d'un véritable courant, inauguré en 1916 par *Le Feu* d'Henri Barbusse¹⁹, et qui aura une importance énorme dans l'entre-deux-guerres : des centaines de récits de guerre seront publiés, jusque dans les années 1930 ; plusieurs d'entre eux seront primés et gagneront la faveur à la fois de la critique et du grand public. Ainsi que Jean Kaempfer l'a très bien expliqué, la rédaction des récits de guerre modernes, grosso modo à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, et plus particulièrement pendant l'entre-deux-guerres, est motivée par une sorte d'obligation morale : les auteurs écrivent — et écrivent *d'une certaine manière* — pour dévoiler la vérité sur une réalité comme celle de la guerre, trop souvent idéalisée, et par là camouflée²⁰. Contrairement aux narrations « impériales » du passé, œuvre des généraux et des chefs d'état, qui voient les combats d'en haut, de loin, et qui en reconnaissent la stratégie générale, les récits de guerre modernes sont filtrés par le regard d'un personnage — souvent, un soldat simple — complètement dépassé par les événements. En particulier, dans les récits de la Grande Guerre, la vision de la guerre des soldats est très limitée puisque liée à leur posture accroupie, dans les tranchées. Un autre trait formel récurrent, à savoir la segmentation du récit, trouve son origine dans l'impossibilité des soldats de donner un ordre, une « architecture » à la guerre. La table des matières du *Feu* de Barbusse présente, par exemple, différents petits chapitres thématiques, dont l'ordre pourrait à la rigueur être changé, qui traduisent l'expérience au quotidien des combattants. Le temps n'est pas vécu comme une suite (chrono)logique et il est loin d'être scandé par les batailles ; il est plutôt fait par la somme d'une série d'attentes, source d'ennui pour

17. MALVA (Constant), *Un ouvrier qui s'ennuie* (1940), Genève/Paris, Slatkine, 1981, p. 12.

18. MALVA (Constant), dans *Le Musée du Soir*, 2^e semestre 1962, cité dans *Choses et gens de la bure et du Borinage*, op. cit., p. 11.

19. BARBUSSE (Henri), *Le Feu, journal d'une escouade*, [1916], Paris, Gallimard, coll. Folioplus classiques, 2007.

20. KAEMPFER (Jean), *Poétique du récit de guerre*, Paris, Corti, 1998.

les soldats, cadencé par l'alternance de la pluie et du beau temps, par l'arrivée de la nourriture ou du courrier.

L'engagement à dire la vérité à propos de la guerre comporte également l'accueil des « mots de la guerre », c'est-à-dire à la fois les termes techniques des combats et la voix des soldats, ce qui se traduit par ce qu'on appelle l'argot des poilus et, plus généralement, par la langue parlée, dans laquelle se mélangent les différents patois des combattants. La mission de l'écrivain, que Barbusse expose dans le célèbre chapitre « Les gros mots » du *Feu*, est de « mettr[e] les gros mots à leur place [...] parce que c'est la vérité²¹ ». Et, cela va de soi, seuls peuvent parler de la guerre ceux qui l'ont vécue directement, comme Jean Norton Cru l'établira dans son essai *Témoins*, dans lequel il théorise les traits de cette nouvelle catégorie, le témoignage, qui ne correspond pas forcément à un genre (au contraire, Cru reconnaît comme « témoignages » les journaux, les lettres, mais également les romans à la première comme à la troisième personne), mais qui implique à la fois le critère de la proximité — l'auteur doit connaître personnellement les réalités racontées — et l'impératif de la poursuite de la vérité²².

L'influence du modèle de Barbusse et de ses émules est très grande et dépasse largement les frontières du récit de guerre. On peut dire que la plupart des narrations « réalistes » de l'entre-deux-guerres s'inspirent des thématiques et surtout de la poétique de ces récits de guerre. Ce qui revient à dire que si, dans l'entre-deux-guerres, les récits prolétariens, de métier, etc. partagent de nombreux traits communs, c'est aussi parce qu'ils sont tous influencés par ce grand modèle qui a tant marqué la prose de l'époque²³.

POUR UNE LECTURE DE BORINS

Pour revenir à Malva et à *Borins* en particulier, force est de constater que ce récit présente beaucoup de points communs avec les autres narrations « réalistes » de l'entre-deux-guerres, mais que le modèle dont il se rapproche davantage est celui des récits de guerre, et du *Feu* de Barbusse en particulier.

Pour parler de lui-même et de la mine, Malva délaisse en effet le modèle du « récit de vie » qu'il avait adopté dans *Histoire de ma mère et de mon oncle Fernand*.

-
21. BARBUSSE (Henri), *Le Feu, journal d'une escouade*, op. cit., p. 197. Sur ce chapitre, voir l'excellent article de BAUDORRE (Philippe), « “Les gros mots” : Le Feu d'Henri Barbusse », dans GRENOUILLET (Corinne) et REVERZY (Éléonore), éd., *Les Voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006, p. 167–180.
 22. CRU (Jean Norton), *Témoins* (1929), préface et postface de Frédéric Rousseau, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006.
 23. N'oublions pas que la production de Poulaille lui-même se partage en deux grands ensembles : les récits de guerre et les récits prolétariens. Et c'est par les premiers que l'auteur a commencé : le récit de guerre *Ils étaient quatre* paraît en 1925, six ans avant *Le Pain quotidien*. Après avoir publié en 1935 la suite du *Pain quotidien*, *Les Damnés de la terre*, Poulaille écrira encore deux récits de guerre : *Pain de soldat 1914–1917* (1937) et *Les Rescapés (Pain de soldat 2, 1917–1920, 1938)*.

Il suffit de jeter un coup d'œil à la table des matières de *Borins* pour se rendre compte que le récit ne suit aucune chronologie mais plutôt une organisation thématique : les chapitres s'intitulent « La descente », « Travailler », « La soif », « Amour », et ainsi de suite, exactement comme ceux du *Feu* de Barbusse, qui évoquent par exemple « Le chien », « Le barda », « Le poste de secours », etc. On remarquera que si le chapitre « Le feu », dans le roman de Barbusse, met en abyme l'ensemble du texte, le chapitre « Travailler » recouvre la même fonction dans *Borins*.

Par ailleurs, le premier chapitre de *Borins*, « La descente », est une citation directe du *Feu*, dont le troisième chapitre s'intitule exactement de la même manière ; au niveau des contenus, il rappelle plutôt le deuxième chapitre du texte de Barbusse (le premier proprement consacré à la guerre, du moment que le précédent, largement symbolique, sert d'introduction), intitulé « Dans la terre », un titre qui irait très bien pour le chapitre de Malva aussi, ou qui pourrait le compléter, puisque c'est bien dans la terre que s'effectue la descente des mineurs. De plus, ce chapitre illustre, ici et là, une situation qui se répète chaque matin (la descente dans la mine pour Malva, le réveil dans les tranchées pour Barbusse) et introduit, surtout, le personnage collectif qui est le véritable protagoniste du livre : le groupe, que ce soit l'escouade ou l'équipe d'ouvriers. On remarquera que, dans l'un comme dans l'autre récit, les membres de ce groupe ne sont pas désignés par une voix omnisciente, externe, ou en tout cas distante : le narrateur, qui s'exprime à la première personne, fait partie du groupe et chacun de ses éléments se présente tout seul, par sa parole, rapportée dans le texte.

Les premiers discours rapportés dans les deux récits se ressemblent de très près, dans le sens où ils ne relatent aucun « événement » ; ils traduisent plutôt l'ennui, le malaise, la mauvaise humeur des hommes condamnés à une condition qu'ils n'ont pas vraiment choisie :

- Encore une nuit de passée, mon pauv'vieux.
- Oui, fils, combien de pareilles en passerons-nous encore ?²⁴
- Donnez-moi ma lampe, Bon Dieu !
- Quel bordel ! Voilà deux heures que j'attends ! (*B.*, p. 15)

Ils ont une autre fonction aussi, c'est-à-dire d'exhiber, dès le début, les traces de l'oralité (exclamations, jurons, élisions, expressions typiques de la langue parlée) et d'en marquer l'importance. D'une part, tant le roman de Barbusse que celui de Malva respectent ce qu'on appelle le cloisonnement énonciatif : les idiomatismes populaires ne sont présents que dans les discours rapportés, alors que le narrateur s'exprime dans un français standard, correct²⁵. Et pourtant, ce que Philippe Baudorre a démontré à propos du *Feu* vaut pour *Borins* aussi : bien

24. BARBUSSE (Henri), *Le Feu, journal d'une escouade*, op. cit., p. 15-16.

25. Voir aussi WOLF (Nelly), *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, PUF, coll. Pratiques théoriques, 1990, p. 154 sqq., et MEIZOZ (Jérôme), *L'Âge du roman parlant*, op. cit., p. 23.

que confiné entre guillemets, le discours rapporté est quantitativement très présent dans le récit, et le domine souvent (les pages 15–16 de *Borins*, par exemple, ne sont quasiment composées que par des répliques orales). De plus, il transfère vers les personnages des fonctions habituellement assumées par le narrateur, comme la description, la narration, le commentaire idéologique²⁶.

En particulier, la fonction narrative des discours rapportés assume une grande importance dans les deux récits. Fidèles à l'esprit de vérité et au principe de proximité, les deux narrateurs se bornent au récit du quotidien des soldats/ouvriers. Ce quotidien est assez répétitif et tout sauf aventureux : même en guerre, les distractions sont rares, la vie dans les tranchées étant plutôt ennuyeuse. Dans l'un comme dans l'autre contexte, les rencontres avec l'autre sexe sont rares : ni la guerre ni le travail minier ne favorisent les aventures sentimentales. Or, pour nuancer la monotonie du récit tout en restant fidèle à l'éthique du témoignage (on ne raconte que ce que l'on a vu/entendu/senti), Barbusse recourt à un stratagème : dans le chapitre « La permission », le narrateur cède la parole au soldat Eudore qui, rentré de sa permission, relate sa rencontre avec sa femme, saupoudrée d'une série de péripéties. Malva fait exactement la même chose : *Borins* comporte un chapitre intitulé « Amour », presque entièrement pris en charge par un narrateur second, Cornez, qui annonce au narrateur « Je vais tout te raconter » et se substitue de fait à lui pendant plusieurs pages. Dans ce cas aussi, il s'agit d'une histoire sentimentale, concernant la femme du narrateur second. Ce faisant, la narration y gagne en variété et la langue parlée en importance. Comme chez Barbusse, le cloisonnement énonciatif est donc relatif; le récit de Malva est « parlant » tout en respectant, formellement, la division des tâches énonciatives.

Pour le reste, la rigueur testimoniale à laquelle les deux livres s'astreignent impose à la narration une forte réduction focale. S'il est impossible de deviner une quelconque stratégie militaire en lisant les récits de la Première Guerre mondiale, le lecteur ne percevant, comme les personnages représentés, que la confusion et les bruits des combats, dans *Borins* la seule réalité dépeinte est celle que le personnage-narrateur a devant les yeux. Le lecteur le suit sous la terre et il s'immerge dans la même obscurité; jamais il ne sera informé sur le fonctionnement de la mine dans son ensemble, comme il pouvait l'être par exemple en lisant *Germinal* de Zola. Mais, depuis la vague des récits de guerre et la théorisation de Jean Norton Cru, cette « étroitesse » ne constitue plus un bémol, au contraire : c'est un gage de précision et de vérité. Ce n'est pas pour rien que Cru met en épigraphe de son essai cette citation de Georges Kimpflin, auteur d'un récit de guerre publié en 1920 :

Le combattant a des vues courtes... mais parce que ses vues sont étroites, elles sont précises; parce qu'elles sont bornées, elles sont nettes. Il ne voit pas

26. BAUDORRE (Philippe), « “Les gros mots” : *Le Feu* d'Henri Barbusse », *op. cit.*, p. 176.

grand'chose, mais il voit bien ce qu'il voit. Parce que ses yeux et non ceux des autres le renseignent, il voit ce qui est²⁷.

Le narrateur de *Malva* n'hésite pas à suggérer ouvertement les similitudes entre l'expérience de la guerre et celle de la mine (on retrouve de telles allusions à la toute première page de *Ma nuit au jour le jour* aussi²⁸). Si dans les premières pages du *Feu* le lecteur découvre les « fossés », c'est-à-dire les tranchées, dans *Borins*, il assiste à la descente quotidienne des ouvriers dans la « fosse », le terme employé dans le Borinage pour désigner la mine. Dans les deux cas, la pensée va facilement à la fosse mortuaire, étant donné qu'à la mine comme à la guerre, les hommes sont perpétuellement exposés à des risques extrêmes. Le titre du chapitre de *Borins* « Condamnés à mort » conviendrait très bien à un récit de guerre, tout comme — moyennant juste quelques petites coupures — son *incipit* :

Ensevelis [...] tous les jours à chaque instant, pendant des heures et des heures, nous attendons le coup de grâce. Dans les profondes ténèbres, à toutes les minutes du temps, nous nous interrogeons, étonnés de vivre encore. [...]

Quel triste sort que le nôtre! Notre vie n'est plus qu'une longue agonie. Est-ce vivre, attendre la mort à chaque instant? Le gaz! Le gaz! Il y en a partout! Quel cauchemar! (p. 60)

Il en va de même lorsque le narrateur évoque les explosions dans la mine ou, plus généralement, lorsqu'il décrit les hommes sales, fatigués, éreintés par la soif, vilipendés par leurs supérieurs (les hiérarchies dans l'univers minier ne sont pas sans rappeler les grades de l'armée). À un moment, *Malva* évoque un ancien mineur décédé, et note :

Il ne reste plus, rappelant sa mémoire, que le discours lu sur sa tombe par le président de la section locale de la Libre Pensée et dans lequel est relatée toute sa vie laborieuse. La veuve fit imprimer et encadrer selon l'usage ce dernier souvenir; elle l'attacha au mur de la cuisine, un peu au-dessous du numéro qu'il prit le jour de son tirage au sort. (p. 59)

Les deux expériences « extrêmes » qui ont marqué cette vie, la guerre et le travail dans la mine, sont associées, et des deux, ce n'est pas la seconde qui a été moins fatale pour la santé de l'homme maintenant défunt.

On peut donc dire que *Malva* s'inspire sûrement des textes prolétariens majeurs de son époque, qui héritent, quant à eux, de la tradition des romans autobiographiques du début du siècle et convergent avec les récits de métier, dont

27. KIMPELIN (Georges), *Le Premier Souffle. Un fantassin sur la trouée de Charmes*, préface de Maurice Barrès, Paris, Perrin, 1920.

28. Apprenant qu'un éboulement a tué deux hommes dans un charbonnage qui n'est pas le sien, le narrateur commente : « Qu'on ne me taxe pas d'indifférence, mais l'annonce de ce mortel accident ne m'a pas plus frappé que le premier fait divers venu. / Peut-être que pendant la guerre les soldats du front de l'Artois ne s'émouvaient pas davantage quand ils apprenaient la mort de l'un ou de plusieurs camarades de Verdun, de l'Argonne ou des Flandres. » [MALVA (Constant), *Ma nuit au jour le jour* (1953), Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, 2001, p. 13-14].

la forme pourtant diffère. La configuration plus segmentée des récits de métier fait penser aux récits de guerre, à cette différence près que le témoignage sur la guerre est moins technique, moins anecdotique, et a une portée plus philosophique : le sujet n'est pas la guerre comme le travail l'est dans les récits de métier ; le sujet, c'est plutôt la dérive d'un monde, et d'une génération, qui sombrent dans la guerre. On comprend, dès lors, pourquoi je dis que *Borins* fait penser plus aux récits de guerre qu'aux récits de métier : il s'agit moins de présenter le travail dans la mine que d'illustrer la vie désespérée de ceux qui s'y astreignent.

Toutes ces convergences, très évidentes, entre *Borins* et les récits de guerre, et *Le Feu* en particulier, n'ont, au fond, rien d'étonnant. D'une part, comme je l'ai souligné, le roman de Barbusse a constitué, pendant au moins deux décennies, un modèle pour la plupart des narrations de l'entre-deux-guerres que l'on peut rapprocher du projet réaliste. D'autre part, l'intervention de Barbusse a été fondamentale pour les débuts de Malva dans le monde des lettres : c'est Romain Rolland, auquel il avait écrit en 1930, qui le met en contact avec Barbusse, et c'est ce dernier qui transmet le manuscrit d'*Histoire de ma mère et de mon oncle Fernand* à Poulaille, qui fait en sorte qu'il paraisse chez Valois, avec une préface de Barbusse²⁹. Malva et Barbusse se connaissaient donc réciproquement. Ceci dit, lorsque Rolland conseille à Malva de s'adresser à Barbusse, il pense au promoteur de la littérature prolétarienne, au directeur de *Monde*, plus qu'à l'auteur du *Feu*. De même, dans la préface qu'il écrit pour la première édition d'*Histoire de ma mère et de mon oncle Fernand*, intitulée « Un ouvrier écrit », Barbusse insiste beaucoup sur le statut d'autodidacte de Malva et définit son livre comme « une œuvre de documentation » en minimisant sa technique narrative : « Il n'y a pas dans tout cela un atome de littérature³⁰. » Il serait intéressant de connaître sa réaction vis-à-vis des publications ultérieures de l'auteur belge, de *Borins* par exemple. La correspondance de Malva ne nous l'apprend pas. L'écrivain belge était d'ailleurs beaucoup plus proche de Poulaille que de Barbusse.

CONCLUSION

L'originalité de Malva est remarquable. En 1937, alors que, pour écrire le travail, le modèle du réalisme socialiste essaie (en vain³¹) de s'imposer en France, et que de toute manière d'autres modèles s'offraient à lui, qu'on supposerait plus conformes

-
29. MALVA (Constant), *Correspondance 1931-1969*, édition établie et annotée par Yves Vasseur, préface de Michel Ragon, postface de Jean Puissant, 2^e édition revue et augmentée, Bruxelles, Labor, coll. Archives du futur, 1985, p. 21.
 30. BARBUSSE (Henri), « Un ouvrier écrit » (1932), préface reproduite en postface à la réédition de 1980 de MALVA (Constant), *Histoire de ma mère et de mon oncle Fernand*, Bassac, Plein Chant, 1980, p. 131.
 31. BAUDORRE (Philippe), « Le réalisme socialiste français des années Trente : un faux départ », dans ARON (Paul), MATONTI (Frédérique) et SAPIRO (Gisèle), *Le Réalisme socialiste en France, Société et représentations*, n° 15, 2003, p. 15-38.

à son sujet, comme celui des récits prolétariens ou de métier, l'autodidacte belge choisit de s'inspirer en premier lieu du proto-modèle dont toutes ces narrations dérivent, ou qui les a fait converger dans l'entre-deux-guerres³². Tandis qu'en 1933, pour la construction d'*Antoine Bloyé*, Paul Nizan recourt à la parabole du récit de vie du début du siècle, réactivée par le mouvement prolétarien³³, Malva fait un choix complètement différent, qui concerne d'abord la forme, mais qui traduit en même temps une position idéologique bien précise. En effet, le réalisme socialiste s'inspire du réalisme « vertical », analytique, de Balzac plus que de la lecture « horizontale » de la réalité que proposent les récits de Zola, puisqu'il vise à sonder le réel dans sa profondeur, en cherchant à dévoiler son sens³⁴. La « parabole » est une forme particulièrement indiquée à cette fin, puisqu'elle se prête bien à une lecture ouvertement idéologique de la réalité. Le sens suggéré par Nizan dans *Antoine Bloyé* consiste précisément dans une condamnation idéologique de l'« ascension » du protagoniste, coupable d'avoir trahi en quelque sorte sa classe populaire. Inversement, en morcelant son récit, Malva suggère un manque de sens, une non-valeur du travail des ouvriers, ce sur quoi il insiste d'ailleurs à plusieurs reprises : le travail du mineur est inhumain, et ceux qui s'y adonnent le font parce qu'ils n'ont pas d'autre choix. Pour reprendre une phrase que j'ai déjà citée, une interrogation semble ponctuer chaque page de Malva : « Est-ce vivre, attendre la mort à chaque instant ? » Aucun héroïsme donc dans le travail, tout comme il n'y a pas eu de héros pendant la guerre, mais seulement des hommes dominés par la peur, qui ne désiraient autre chose que d'en finir avec le délire des combats.

Si la poétique de *Borins* prouve l'originalité de Malva, elle témoigne en même temps de la force et de la permanence du récit de guerre comme modèle pour une large variété de narrations réalistes dans l'entre-deux-guerres, à plus de vingt ans de la publication du *Feu*. On pourrait même faire l'hypothèse d'une influence des récits de guerre sur le choix de Malva de la forme du journal pour *Ma nuit au jour le jour* : les récits de guerre en forme de journal étaient très nombreux, et particulièrement prisés par Jean Norton Cru qui y voit « les documents les plus intéressants, les plus caractéristiques, les plus utiles » sur la réalité de la guerre, même lorsqu'ils sont rédigés *a posteriori*, remaniés ou même réécrits. Selon Cru, les dates imposent en effet « la meilleure des disciplines », puisqu'elles « constituent un cadre, un plan, elles empêchent l'adoption d'un plan artificiel et fantaisiste » ; les dates, ajoute-t-il, « sont un rappel à la probité³⁵ ». *Le Feu* lui-même porte comme

32. Il va de soi que le modèle du *Feu* ne naît pas *ex nihilo* : on connaît, au contraire, l'importante dette de Barbusse vis-à-vis de Zola et de son récit naturaliste d'exploration sociale. Ceci dit, la poétique du récit de la Première Guerre mondiale, telle qu'elle a été décrite notamment par Jean Kaempfer, présente de très nombreux traits originaux et se configure comme quelque chose de nouveau, d'inaugural, malgré l'inévitable reprise de certains éléments du passé.

33. NIZAN (Paul), *Antoine Bloyé*, Paris, Grasset, 1933.

34. *Ibidem*, p. 23.

35. CRU (Jean Norton), *Témoins*, *op. cit.*, p. 85.

sous-titre *Journal d'une escouade*, même si c'est bel et bien un roman. En revanche, on pourrait chercher dans d'autres journaux de guerre des modèles possibles pour le journal de Malva, en Belgique aussi. Par exemple, l'un des journaux de guerre les plus loués par Cru était *Jusqu'à l'Yser* (1917) de Max Deauville. Mais ceci est une autre histoire.

Monsieur Larose est-il l'assassin ?

Vers une théâtralisation du policier à énigme

Claire LEFÈVRE

Affiliation ?

Monsieur Larose est-il l'assassin ?, roman policier de Fernand Crommelynck publié en 1950, occupe une place à part dans l'œuvre du dramaturge puisqu'il s'agit de son seul roman. Si théâtre et policier ne présentent à première vue que peu de points de rencontre, plusieurs éléments relatifs à la genèse de ce texte peuvent expliquer le choix de la forme du policier à énigme. Ce sera l'objet du premier point de cette analyse. Je me pencherai ensuite sur le texte en observant comment, au moyen d'un récit insolite dans sa production littéraire, Crommelynck propose une théâtralisation du roman policier à énigme. Pour ce faire, l'auteur opère des déplacements dans les régimes du voir et du dire, tous deux fondamentaux pour l'économie narrative du policier. Sur le plan de l'écriture, ces déplacements s'accompagnent d'une mise à distance de certains aspects de l'énonciation.

LE ROMAN ET SON CONTEXTE

Initialement publié en plusieurs livraisons dans le *Franc-tireur* de novembre 1949 à février 1950, le roman paraîtra ensuite en volume aux éditions de la Main Jetée¹. Cette publication voit le jour dans un contexte significatif à double titre : celui de la carrière de l'écrivain et celui de la notoriété du genre policier.

Durant la Seconde Guerre mondiale, le dramaturge diversifie ses activités en s'éloignant de l'écriture théâtrale : il travaille comme directeur de théâtre, acteur, auteur de scénarios, d'articles et adaptations, etc.². Alors qu'elles connurent un certain succès durant les premières années de l'occupation, ses pièces seront ensuite moins jouées pour des raisons esthétiques et institutionnelles (succès du néoclassicisme, reconfiguration du champ à la faveur de jeunes auteurs, institutionnalisation

1. LITS (Marc), *Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, CEFAL, 1993, p. 55
2. GONZALEZ SALVADOR (Ana), « Lecture », dans CROMMELYNCK (Fernand), *Monsieur Larose est-il l'assassin ?*, Bruxelles, Espace nord, 2006, p. 437 et MICHEL (Cécile), « Fernand Crommelynck et la Belgique, de 1930 à 1944. Étapes d'une reconnaissance institutionnelle », dans PIRET (Pierre), dir., *Textyles*, n° 16, *Fernand Crommelynck*, Bruxelles, Le Cri, 1999, URL : <https://journals.openedition.org/textyles/1171>, p. 7.

de la production théâtrale³). Par ailleurs, l'auteur effectue quelques incursions au sein de l'univers du policier, qu'il soit littéraire ou filmique⁴. Un scénario resté inédit témoigne ainsi d'un projet d'adaptation cinématographique de son roman⁵. Enfin, Crommelynck, comme auteur reconnu dans le champ francophone, pouvait être tenté de se mesurer aux grandes figures du policier belge qu'étaient Simenon et Steeman. Une des spécificités du premier fut précisément de creuser la psychologie du personnage⁶, conférant ainsi une intensité dramatique accrue à une forme jusqu'alors dominée par l'aspect cognitif inhérent à l'enquête⁷. Quant à Steeman, son influence se marque à différents niveaux : challenge intellectuel, enquêteur triomphant et aux contours labiles rappelant le M. Wens de Steeman⁸, présence de coups de théâtre, etc.

Concernant le genre, le roman policier belge subit durant les années d'après-guerre une sorte d'appel d'air consécutif à la fois à l'âge d'or produit par l'isolement éditorial de la Belgique durant les années d'occupation et à la disparition consécutive — ou reconversion — d'un certain nombre d'auteurs ayant contribué à cet âge d'or⁹. En 1949, le policier — qui reste encore largement dominé par la forme du récit à énigme — jouissait vraisemblablement d'une visibilité accrue. Il était naturel de s'engouffrer dans la brèche, surtout pour un auteur familier de l'imaginaire du policier.

L'intrigue de *Monsieur Larose*, prenant pour cadre un Paris tétanisé par une série de meurtres nocturnes et aléatoires, relate l'enquête menée par un enquêteur dilettante, M. Larose, ancien acteur reconverti comme maquilleur de cinéma, qui semble jouer un double jeu avec les policiers. Tandis que l'enquête officielle piétine, Larose récolte des informations en solo au contact des proches des victimes

3. MICHEL (Cécile), « Fernand Crommelynck et la Belgique, de 1930 à 1944. Étapes d'une reconnaissance institutionnelle », *op. cit.*, p. 8.
4. Incursions réalisées à la faveur de l'écriture de dialogues et de scénarios d'adaptations mais aussi d'apparitions dans des films de Gaston Schoukens (adaptation de *Cadavre n° 5*, 1932) et d'Alfred Machin (*L'Agent Rigolo et son chien policier*, 1913). Voir HUFTIER (Arnaud), « La Belgique dans l'intrigue », dans *Le Rocamboles. Bulletin des amis du roman populaire*, n° 45, *Le Roman policier belge*, hiver 2008, p. 90.
5. MOULIN (Jeanine), *Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*, Bruxelles, ARLFB, 1978, p. 408.
6. Ce que l'on observe aussi dans *Monsieur Larose*.
7. Dans le roman de Crommelynck, plusieurs éléments laissent entrevoir une forme d'intertextualité (ironique) avec le personnage et l'univers de Maigret comme le remarque Ana Gonzalez Salvador dans GONZALEZ SALVADOR (Ana), « Lecture », *op. cit.*, p. 442.
8. Wens qui se caractérise par un mystère relatif à son identité et ses multiples visages, ce qui le rendit particulièrement intéressant pour les cinéastes désireux de le porter à l'écran. Voir LITS (Marc), « Les variations transmédiatiques de *Six Hommes morts* », dans BROGNIEZ (Laurence), dir., *Textyles*, n° 31, *Droit et littérature*, Bruxelles, Le Cri, 2007, URL : <https://journals.openedition.org/textyles/364>.
9. ÉTIENNE (Jean-Louis), « La fin de "L'âge d'or" du roman policier en Belgique et ses conséquences (1940–1950) », dans *Le Rocamboles. Bulletin des amis du roman populaire*, n° 45, hiver 2008, p. 19–22. Crommelynck y est mentionné comme auteur d'une « comédie policière ».

sous couvert de plusieurs identités. Il propose enfin aux forces de police son plan, élaboré selon un rigoureux schéma mathématique et cartographique, promettant de localiser et démasquer le coupable grâce à un quadrillage de la ville. Cette méthode met à contribution la population via l'organisation de rondes formées par les habitants et les médias s'emparent de l'affaire, assurant au concepteur du plan une certaine renommée. Après quoi Larose disparaît durant quelques jours et ne réapparaît qu'au cours d'un coup d'éclat qui couronnera sa supériorité intellectuelle : son identification comme coupable et son arrestation — qu'il avait prévue et préparée — par les forces de police.

Le dénouement se conforme donc au programme annoncé par le titre¹⁰. Celui-ci, sorte de cadre ludique au déchiffrement de l'intrigue, fonctionne de deux manières. L'auteur inscrit son texte dans un contrat de lecture donné — celui du roman policier à énigme — qui semble en outre orienter le lecteur vers le sous-genre des « défis au lecteur » et des « romans-jeux¹¹ ». Pour autant, Crommelynck ne recourt pas directement aux adresses au lecteur, comme c'est parfois le cas dans les policiers à énigme. D'autre part, il pose ainsi les jalons d'une mise à distance, non seulement vis-à-vis de son propre texte mais aussi de la dynamique de détection qui anime toute lecture policière. Cette mise à distance, si elle se marque d'entrée de jeu par le titre du texte, en traverse également le contenu, comme nous le verrons plus loin.

Monsieur Larose se subdivise en 35 chapitres, de longueur variable, allant d'une ou deux pages à une dizaine, suivis d'un épilogue. Le séquençage en chapitres brefs aux titres laconiques constitue la norme dans les romans à énigme ; la longueur du récit en revanche tranche avec les usages du genre. On peut cependant remarquer que les premier et dernier chapitres recourent à des termes plus imagés, presque poétiques — ou clichés — (« Les reflets et les ombres », « L'antre du monstre ») alors que les autres titres recourent à des syntagmes à un ou deux termes (chapitres 2 et 3 : « Attente », chapitres 28–29–30 « Enchevêtrements », chapitre 12 « L'acteur », chapitres 16–17 « Le plan »). Ceux-là sont directement référentiels par rapport au contenu, mais contribuent parfois à détourner le lecteur du fil principal. C'est le cas avec les chapitres 21 et 22, respectivement intitulés « Une preuve encore » et « Revanche? », qui portent non pas sur l'enquête comme on pourrait s'y attendre, mais sur les facultés intellectuelles et la maîtrise du jeu mathématique qui

10. Tel qu'il est formulé, le titre contribue aussi à déplacer le questionnement hors de l'axe du « whodunit » qui préside généralement aux intrigues policières à énigme. Ce décentrement du questionnement amène en effet le lecteur à se demander si Larose est bel et bien l'assassin. L'incertitude entourant le mécanisme de l'identification du lecteur (« à qui s'identifier si l'enquêteur est l'assassin ? ») est examinée par GONZALEZ SALVADOR (Ana), « Lecture », *op. cit.*, p. 434–435.

11. Il en va ainsi des livres postulant explicitement une interactivité avec le lecteur en se présentant comme des jeux, des devinettes, dont la forme la plus poussée est celle du recueil de documents devant conduire à la résolution de l'enquête ou du livre au dernier chapitre scellé. Voir REUTER (Yves), *Le Roman policier*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, p. 42–43.

caractérisent Larose au moment d'appliquer sa martingale inversée à la roulette, lors d'un épisode secondaire. D'autres manifestations de « diversion » ou de fausses pistes sont visibles dans le livre (comme les phrases à double sens, la présence du professeur de billard).

En somme, l'intrigue comme la structure semblent indiquer une volonté de s'inscrire dans une forme classique du policier à énigme. À cet égard, on peut considérer ce roman comme un exercice d'écriture consistant à délaissier les codes du genre théâtral pour épouser ceux du policier. L'auteur ménage toutefois une brèche, un espace de jeu par lequel il s'éloigne de la forme classique du récit d'énigme en travaillant de manière particulière le visuel et le verbal.

LE TRAVAIL DU TEXTE : VERS UNE SURSATURATION DU SPECTACULAIRE ET DU VERBAL

Plusieurs étapes articuleront ce questionnement. En premier lieu, l'objet modifié (le roman policier à énigme), ensuite, les mécanismes touchant principalement à la construction du personnage principal par lesquels s'opère ce travail singulier du visuel et du verbal. Dans leur analyse du roman policier, Lits et Reuter considèrent le dire et le voir comme deux branches d'un circuit permettant de reconstituer le savoir nécessaire à la clôture de l'enquête. Le savoir constituerait ainsi une sorte de catégorie surplombant les régimes du dire et du voir¹². Dans le cadre de cette analyse, je considérerai le savoir comme plus essentiellement associé au dire, puisque, comme raisonnement et récolte d'informations, il se construit et se véhicule avant tout par la parole et l'écrit, fonctionnant ainsi résolument du côté de l'intellect. De fait, une des transformations qu'opère ici Crommelynck consiste à placer le savoir (le contrôle) du côté du verbal et le physique (le pulsionnel) du côté du visuel. Le régime visuel n'est plus ici la garantie d'une information et d'une source de connaissance. Bien au contraire, il sera trompeur, déceptif, et constituera de ce fait un enjeu de pouvoir.

LE ROMAN POLICIER À ÉNIGME

Yves Reuter, dans son ouvrage de synthèse sur le roman policier, rappelle que celui-ci se focalise sur un délit grave et juridiquement répréhensible. L'enjeu du récit étant de savoir par qui et comment le délit a été commis, de triompher de ou d'arrêter celui qui le commet. La grande variété des romans mobilisant ces enjeux a conduit les théoriciens à distinguer trois catégories — roman à énigme, roman à suspense, roman noir — le récit d'énigme étant perçu comme la plus ancienne

12. « Lorsque le dire va coïncider avec le voir, l'énigme sera résolue. Faute d'avoir vu, le détective ne peut que parler pour reconstituer la scène absente. Mais cette parole équivaut à la vision. Il suffit de dire « comme si » on avait vu pour que le déséquilibre soit comblé. » [LITS (Marc), *Pour lire le roman policier*, Bruxelles, De Boeck, 1994, p. 86]

et la plus codée de ces catégories¹³. C'est également celle qui a suscité le plus de commentaires théoriques.

Le policier à énigme se caractérise par une structure double, articulant deux histoires : celle du crime et celle de l'enquête¹⁴. La dynamique de l'enquête et la reconstitution du crime en vue de son élucidation en déterminent l'économie narrative. Un consensus théorique existe aussi sur la dimension herméneutique. Postulant une interactivité avec le lecteur reposant sur une compétition avec l'enquêteur¹⁵, le roman à énigme valorise le code herméneutique : nombre d'éléments font sens en se rapportant à la question primordiale (qui a tué) celle-ci étant alimentée par des questions subsidiaires (comment et pourquoi). Devinettes, cryptologie, pistes et relevés d'indices sont autant de manifestations du jeu qui appellent une lecture décodante. Les formes les plus ludiques (les romans problèmes) en constituent des cas extrêmes qui ressortissent alors davantage du problème-devinette que de la mise en récit d'une intrigue¹⁶. Le jeu, selon Caillois, consiste à tenter de ramener l'impossible au possible, mais débouche dans bien des cas sur une solution, l'élucidation du « comment » et l'identification du coupable, qui va à la fois « déconcerter et satisfaire » le lecteur (soit déception intellectuelle de ne pas avoir trouvé la solution, soit jubilation intellectuelle mais déception émotive de ne pas être surpris)¹⁷. Pris entre deux tendances contradictoires, celle de l'intellect (par les ressorts de l'énigme et du jeu) et celle de la sensation (reposant sur le suspense, le drame), le récit agence une lutte entre des éléments ordonnateurs et des facteurs de troubles sociaux¹⁸.

Monsieur Larose semble s'inscrire pleinement dans la catégorie des récits à énigme et, de par le caractère extravagant de son protagoniste, fait écho aux constats de Caillois. De fait, deux forces antithétiques travaillent dans et autour du roman, affectant à la fois la lecture et le récit, via sa construction et les personnages qu'il agence.

Tout entier tourné vers la résolution du mystère, le récit d'énigme classique active en priorité la distribution et la récolte d'informations (indices, preuves), lesquelles sont obtenues de manière visuelle et verbale. Or, notre texte fait subir

13. REUTER (Yves), *Le Roman policier*, op. cit., p. 12–13. Todorov distingue aussi ces trois types, en subdivisant le roman à suspense en deux sous-types. Voir TODOROV (Tzvetan), « Typologie du roman policier », dans *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1978, p. 64. Dubois en distingue quatre : les trois catégories citées ainsi que celle du roman d'investigation. Voir DUBOIS (Jacques), *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 54.

14. DUBOIS (Jacques), *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 77–78.

15. C'est dans cette visée qu'un certain nombre de règles et prescriptions, dont les plus célèbres restent sans doute celles de S.S. Van Dine, ont été formulées par les premiers théoriciens du genre.

16. CAILLOIS (Roger), « Le roman policier », dans *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 193–194.

17. *Ibidem*, p. 191.

18. *Ibidem*, p. 203.

à ces deux canaux informatifs une torsion vers une expressivité accrue : par la focalisation sur le regard et par l'insistance sur la voix. Ces déplacements contribuent à mettre en évidence le corps donné en spectacle. Ils indiquent une transformation, somme toute bien crommelynckienne, qui apparaît d'emblée via le thème structurant du spectaculaire (profession de Larose et comportement extravagant, champ lexical du théâtre visible dans les dialogues et les descriptions des états des personnages, motifs du travestissement, du déguisement et du masque, etc.) Au-delà de ce constat, les deux catégories mentionnées plus haut et le réseau thématique qui s'agence autour d'elles donnent à voir une logique fort cohérente qui travaille le texte et confère au récit policier une sorte de « plus-value théâtrale ». Celle-ci insiste sur la volonté de puissance du personnage qui l'amène à une sorte d'ubris, ce qui n'est pas courant dans le policier à énigme classique.

DU REGARD-TÉMOIN AU REGARD PRÉDATEUR

Premier régime activé, le visuel s'incarne dans la dynamique du regard. Larose, homme de spectacle s'il en est, se place constamment sous le regard des autres : l'ensemble de ses démarches est mû par un désir d'être en représentation, d'être vu. La première apparition du personnage se produit sous le signe du spectaculaire : après une brève description des maisons du quartier, on lit ceci : « C'est de l'une d'elles que sortit Monsieur Larose, ce matin, à huit heures. [...] Il jeta un furtif regard vers la Place. Ce qu'il vit provoqua involontairement chez lui un approbateur mouvement de la tête et l'esquisse d'un sourire à sa lèvre rasée » (p. 28¹⁹). Un peu plus loin : « Il pérorait, son regard souverain balayant sans le voir le groupe qui s'était formé autour de lui » (p. 30). Puis : « Lui, rayonnait sous les regards convergeant soudain vers lui » (p. 89). Et ainsi de suite. L'insistance sur la vision et la conscience d'être vu traversent le roman de part en part.

Par ailleurs, le regard de Larose paraît acéré et tranchant, littéralement associé à une arme blanche, ce qui représente autant de signes annonciateurs de sa culpabilité : « Son regard céruléen pénétra dans l'œil de son auditeur comme une épingle dans le corps d'un papillon... » (p. 30). « Dire qu'il le fixait, c'est peu dire : il le crucifiait du regard. Son œil acéré s'enfonçait comme un clou dans le front du bonhomme, entre ses paupières, aux commissures de ses lèvres » (p. 151). On retrouve ici la fonction dominatrice du regard, primordiale dans le travail dramaturgique de l'auteur, comme le montre Pierre Piret²⁰. Le personnage regardant, ainsi que la thématique voyeuriste, sont autant de moteurs par lesquels les personnages se repoussent eux-mêmes dans leurs retranchements. Faisant appel à Starobinski qui retourne à l'étymologie du mot « regard », Pierre Piret développe

19. CROMMELYNCK (Fernand), *Monsieur Larose est-il l'assassin ?*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1984. Les numéros de page des exemples cités dans cette analyse se réfèrent à cette édition.

20. PIRET (Pierre), *Fernand Crommelynck. Une dramaturgie de l'inauthentique*, Bruxelles, Labor, 1999, p. 131-134.

aussi l'idée de regard comme pulsion prédatrice, l'idée de « tenir l'autre sous sa coupe », qui me semble ici fonctionner à plein.

Toujours dans ce registre, un chapitre entier (le neuvième) propose une description paraissant sortie tout droit d'un scénario de film, par un procédé rappelant l'ocularisation externe au cinéma²¹. La première partie du chapitre consiste en une description minutieuse des préparatifs de l'arme du crime, par un homme qui reste bien entendu non identifié. La narration est rythmée par des occurrences comme : « Il est certain qu'un témoin se serait habitué peu à peu à la demi-obscrité et que ses regards auraient à la longue discerné des formes... » (p. 79), plus loin : « Le témoin eût enfin 'réalisé' que les mains affûtaient à la lime une sorte de long dard d'acier. » Puis « un regard étranger [...] aurait pu découvrir » (p. 80) et « un éventuel témoin se serait épouvanté de la dureté de l'étrange confrontation [...] Oui, le témoin aurait eu peur de ce vieillard capable de supporter "un examen de conscience" aussi prolongé » (p. 81). Or, ces dernières expressions sont utilisées pour décrire la contemplation de son reflet dans le miroir par le tueur (que l'on saura être Larose à la fin du livre). Cette mention du témoin nous ramène à l'univers du policier, à ceci près que le témoin est ici muet, dépossédé de sa parole à l'instar d'un spectateur de cinéma. Celle-ci est, on le verra plus loin, l'apanage du loquace Larose.

La force du regard esquisse un continuum reliant Larose à ses spectateurs (ou ses témoins) : d'un côté la pulsion dominatrice du tueur, de l'autre le témoin muet ou le spectateur médusé. Certaines scènes nous donnent à voir ces deux pôles rassemblés dans la personne de Larose lui-même. Son arrestation dans son repaire et lieu de transformation se déroule précisément durant une occurrence d'autocontemplation, par Larose, de son double : « Il posait vraiment pour un portrait devant le commissaire Lambert immobile, médusé, qu'un inconnu accompagnait [...] » (p. 280). Le regard comme force pénétrante et tétanisante est monopolisé par l'assassin. Les autres personnages n'ont accès qu'au regard passif et muet (celui du spectateur de théâtre ou de cinéma, confiné à sa place), celui de la vénération (la jeune Lisette amoureuse de Larose), de la prostration (les badauds dans la rue, les employés du studio) ou encore de l'admiration intellectuelle muée ensuite en répulsion (les inspecteurs et le commissaire de police). Il tient littéralement les autres sous sa loi en les forçant à entrer dans un

21. L'ocularisation étant synonyme de focalisation au cinéma, François Jost la décrit en ces termes : « Pour caractériser la relation entre ce que la caméra montre et ce que le héros est censé voir, je propose de parler d'ocularisation : ce terme a en effet l'avantage d'évoquer l'oculaire et l'œil qui y regarde le champ que va "prendre" la caméra. Quand celle-ci semblera être à la place de l'œil du personnage on parlera d'"ocularisation interne" ; lorsque, à l'inverse, elle semblera être placée en dehors de lui, j'utiliserai provisoirement — on verra pourquoi — l'expression "ocularisation externe". » [JOST (François), « Narration(s) : en deçà et au-delà », dans SIMON (Jean-Paul) et VERNET (Marc), dir., *Communications*, n° 38, *Énonciation et cinéma*, 1983, p. 196]

dispositif spectatorial²². Par cette insistance sur le visuel et la mise en spectacle, Crommelynck inscrit son roman policier dans un dialogue avec le théâtre et le cinéma.

L'INSISTANCE SUR LA VOIX

Le registre verbal et informatif — pris en charge dans notre roman par la voix — inclut deux sous-ensembles : premièrement, celui de la voix individuelle (celle du protagoniste), deuxièmement, celui de la voix collective (circulation et anonymat des voix).

Sur le premier plan, celui de la singularité de la voix, le texte active un réseau sémantique caractérisant la voix de Larose et ses prises de parole : dès la présentation du personnage, le narrateur évoque sa « voix si timbrée » (p. 29). Suivront nombre de qualificatifs insistant sur les capacités de transformations de celle-ci²³. La première conversation de Larose avec le personnage du vieux professeur (précisément celui qu'il prendra comme sosie pour commettre ses crimes) contient tous les ingrédients de la prise de parole — qui est aussi prise de pouvoir — de Larose :

Dès qu'il fut près de lui, Monsieur Larose posa la main sur l'épaule du professeur, cligna longuement de l'œil gauche, approcha la bouche de son oreille comme pour une confidence et, désignant du doigt les titres en gros caractères qu'un curieux lisait sur place, il dit, sans du tout baisser la voix, sa belle voix de baryton grave : — Nous y voilà ! Nous y sommes ! ... Je vous l'avais annoncé ! Là-dessus il redressa sa haute taille, plongeant son regard bleu dans celui du professeur. (p. 29)

Cette manifestation singulière de la voix s'inscrit dans le contrôle absolu : Larose met son instrument au service d'un jeu méticuleusement préparé qui participe à la fois d'une jubilation intellectuelle (tout se déroule selon ses plans) et sensorielle (il « vit » son personnage et manipule ses interlocuteurs). Tout au long de son « enquête », Larose n'a de cesse de moduler sa voix, pour lui faire épouser les différents rôles qu'il endosse (journaliste, amant, policier, simple curieux) et emporter la conviction de ses interlocuteurs.

Comment cette mise en évidence du vocal, accompagnant une gestuelle et un regard très maîtrisés, contribue-t-elle à reconfigurer la figure de l'enquêteur qu'incarne Larose ? Tout d'abord, parce que ce rôle, indispensable au roman policier

22. Voyons aussi : « Il promena son regard d'un bleu magnétique autour de lui, comme le fuseau d'un projecteur » (p. 44). « Très droit, son regard d'un bleu ardent semblant percer les murs, traverser l'espace au-delà, et ne s'arrêter qu'au lieu où le portait son imagination, il quitta la place, écarta du geste, sans les toucher, les spectateurs qui lui barraient le passage, et vint s'immobiliser au milieu du restaurant » (p. 92).

23. Sa voix est tantôt « aux riches résonances » (p. 30), « sourde » (p. 36) « grave » (p. 40) « aux tendres inflexions » (p. 51), « feutrante la voix » (p. 51), « insidieuse » (p. 54), « capitonnée » (p. 62), « criarde » (p. 98), ou encore « *a mezza voce* » (p. 102).

à énigme, se caractérise le plus souvent par ses facultés intellectuelles, son sens de l'observation et sa relative discrétion. L'enquêteur proposé par Crommelynck se situe partiellement en porte-à-faux face à ce modèle, ce qui constitue un indice du double jeu de celui qui endosse à la fois les rôles de détective et d'assassin. Or ce dernier, selon les usages du genre, doit être un personnage non insignifiant, apparaissant relativement tôt dans l'intrigue, et doit être porteur d'un certain nombre d'indices permettant au lecteur de le soupçonner, sans quoi le roman se déroberait au contrat de lecture et rend celle-ci frustrante pour le lecteur²⁴.

Le personnage de Larose répond globalement à ces prescriptions. Qui plus est, différents signes affleurent dans son comportement, qui nous mettent sur la piste d'un inquiétant dysfonctionnement comportemental, lesquels signes se présentent précisément par l'entremise de la voix. Je me réfère ici au rire, dont le surgissement représente la manifestation vocale la plus soulignée et incongrue de l'expressivité de Larose²⁵. De fait, la « folle gaîté²⁶ » du personnage est évoquée plusieurs fois et se manifeste dans des circonstances de moins en moins maîtrisées. Première occurrence de ce rire incontrôlable : « Au lieu de sursauter, comme devant, Monsieur Larose fut secoué par une quinte de rire qu'il contint mal. Des larmes lui en vinrent aux yeux. Cette joie intempestive le rendit plus suspect encore » (p. 89). Un rire s'amplifiant au fur et à mesure de l'intrigue : « Ici, Monsieur Larose fut saisi à la gorge par cette hilarité muette qui le faisait rougir, pleurnicher et balancer la tête comme un magot. La crise fut brève, mais non moins étonnante » (p. 128). Notons que ces éclats alternent avec les manifestations d'un « rire muet » un « rire à l'envers si bizarre²⁷ » qui, ensuite, laissent place à de véritables crises, dont la première et la plus spectaculaire mérite que l'on s'y attarde :

Les témoins²⁸ ne sont pas d'accord sur les détails en ce qui concerne les débuts de la scène. Les uns disent que Monsieur Larose ayant repoussé brutalement Lisette [...] empoigna une tasse de chocolat encore pleine qu'il projeta au visage de Mandin-Leduc. Les autres prétendent qu'il se laissa tomber en avant au milieu de la table, brisant toute la vaisselle et qu'il cracha au visage de son antagoniste. Mais ce qui est certain, d'après les renseignements recueillis, c'est qu'on le vit debout trembler de tout son corps, les mains avancées comme des griffes, essayant de parler sans parvenir à émettre d'autre son qu'une sorte de râle. Il avait le sang aux yeux et de la bave aux coins de la bouche. Spectacle effroyable, mais rapporté par tous les témoins terrifiés, il fit le tour de la pièce en marchant sur les mains, pieds

-
24. Pour les rôles-types dans le roman à énigme, voir DUBOIS (Jacques), *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., chap. 5 et REUTER (Yves), *Le Roman policier*, op. cit., p. 47-51.
25. Le surgissement du rire ou ses manifestations incontrôlées apparaissent notamment aux pages 40, 55, 89, 98, 104, 128, 148, 151, 152, 176, 177, 195, 203, 208, 210, 228, 229, 241, 282, 283, 289 (les derniers mots du dernier chapitre sont d'ailleurs : « Et il se prit à rire, *comme un fou* » [l'auteur souligne]).
26. p. 229.
27. p. 151.
28. Je souligne.

aux épaules, et grimaçant atrocement. Il se redressa pour arracher la portière de velours cramoisi, la mordre et la déchirer de ses dents. Il brisa tout ce qu'il put attraper [...] Il leur échappa pour aller se jeter sur une banquette, nez au mur et s'y tenir soudainement immobile, comme paralysé. (p. 176–177)

Cet épisode révèle plusieurs motifs qui travaillent le texte dans le sens des déplacements évoqués précédemment. Tout d'abord, la voix s'amenuise (en un rôle) et le regard est empêché (le sang aux yeux), alors même que ces deux vecteurs — la voix modulée et le regard perçant — assurent au protagoniste les moyens de sa domination sur autrui. Remarquons par ailleurs que la scène s'inscrit dans un dispositif énonciatif rappelant celui du fait divers (cf. les expressions en italiques). Elle mobilise le régime de la voix partagée, la parole collective et anonyme, qui sera examinée ci-après. Cet épisode place momentanément Larose du côté de la perte de contrôle : la crise de folie s'empare du protagoniste et le laisse confus et épuisé. En somme, elle grippe la mécanique du jeu en brisant la construction du personnage par l'acteur et révèle sa dimension inquiétante²⁹.

D'autre part, il est intéressant de noter que, dans la littérature policière, la folie n'est pas étrangère au comportement des assassins, puisqu'elle sert quelquefois à dissimuler la logique suivie par ceux-ci. Il s'agit alors d'une folie feinte, utilisée stratégiquement, qui permet de conserver le côté rationnel et méthodique que l'explication finale et l'identification du tueur élucideront³⁰. La folie ne serait donc pas synonyme de relâchement, mais surviendrait plutôt, comme l'indique Caillois, pour « conférer aux actes de l'assassin un caractère systématique, une nécessité impérieuse et extérieurement définie. C'est le côté mécanique de la démence qui intervient et la conséquence qu'elle entraîne n'est pas une possibilité d'anarchie, mais un surcroît de rigueur³¹. » Dans notre roman, l'hypothèse d'un tueur fou est précisément émise par les forces de police durant leur enquête. La folie de Larose, se manifestant entre autres par le rire, demeure toutefois mystérieuse et ne recevra d'explication que dans l'épilogue, à la faveur des informations délivrées par un inspecteur belge. Celui-ci révèle la véritable identité de Larose : un tueur ayant sévi en Belgique quelques années auparavant, un homme significativement nommé Wildeman, rendu fou par l'assassinat de sa femme et la découverte de la double vie de celle-ci. Cela dit, la phrase terminant le dernier chapitre, « Et il se prit à rire *comme un fou* », laisse planer le doute sur le caractère réel ou feint de la démence du tueur. Cette information permet rétrospectivement de suspecter une folie utilisée comme expédient lors des premières crises d'hystérie. En somme la

29. À la fin de l'épisode, Larose est d'ailleurs qualifié de « dangereux individu ».

30. « La démence, il est vrai, se prête à masquer l'habileté : un meurtrier, cette fois extrêmement sensé, trouve avantage à faire mettre ses crimes au compte d'un maniaque. L'auteur profite ainsi de toute la fantaisie et de toute l'étrangeté que la folie apporte avec elle, mais sans abdiquer le moins du monde les privilèges de la raison lors de l'explication finale. » [CAILLOIS (Roger), « Le roman policier », *op. cit.*, p. 190]

31. *Ibidem*.

démence de Larose, si elle peut expliquer le côté épouvantable de ses crimes (sa dernière victime sera sa jeune amante, Lisette), n'en ôte pas moins la méticulosité inhérente à sa méthode et la maîtrise de ses moyens — lors même que ceux-ci se perdent momentanément durant les quelques épisodes de crise qu'il traverse.

Refermons la question du rire et de la voix individuelle en signalant que l'hilarité gagne progressivement d'autres protagonistes gravitant autour de l'enquêteur : l'inspecteur et le commissaire de police d'une part, la jeune Lisette d'autre part³². Dans les deux cas, le rire est synonyme de volonté de puissance : il se manifeste comme marqueur de la possession exclusive d'un savoir (lié à ou transmis par Larose) que les autres ne détiennent pas. Le personnage périphérique se rit littéralement du non-savoir des autres et affirme ainsi sa supériorité.

Le deuxième sous-ensemble, celui de la voix collective et anonyme, s'inscrit dans l'idée de circulation : la voix y est support d'informations et vecteur de rumeurs. Apparaît ici un procédé cher à Crommelynck, celui de la délégation de la parole, tel qu'identifié par Paul Emond dans *Le cocu magnifique* et par Pierre Piret³³ dans son analyse de la pièce *Chaud et froid ou l'idée de Monsieur Dom*. Même si l'on se trouve ici face à une forme non théâtrale, il paraît tout de même utile de mentionner l'importance de la parole déléguée, liée au rôle du témoin, ainsi que la dimension fondatrice de ce mécanisme pour la représentation. Citons Pierre Piret au sujet de *Chaud et Froid* : « Les témoins rapportent, non pas ce qu'ils ont vu, mais bien les paroles qu'ils ont (ou prétendent avoir) entendues — et toute la pièce se construit à partir de ces paroles d'emblée détachées de leur énonciation originelle. C'est à leur trajet que le spectateur assiste. » La parole, déléguée, devient donc re-présentée, véhiculée (et transformée) par l'instance du témoin.

Ce phénomène est parfaitement identifiable dans notre roman et active d'ailleurs un des topoï du roman policier : dans le livre, les protagonistes entourant Larose opèrent comme des témoins de sa maîtrise intellectuelle et contribuent à faire circuler ses conjectures quant à la méthode d'arrestation du criminel (par exemple, le personnage de Lisette, aux chapitres 30 et 31, lorsqu'elle se fait le héraut des théories de Larose tandis que celui-ci s'est absenté de Paris). Nous avons signalé plus haut l'effet médusant que produisent les interventions et la voix de l'enquêteur sur son entourage. Cet effet ne contredit pas la fonction de témoin : en se faisant l'écho des paroles de Larose, les personnages annulent leur propre pouvoir de parole et se cantonnent à assumer la stéréophonie du discours du personnage principal.

Le motif de la rumeur, catalyseur essentiel de la psychose collective, gagne progressivement la ville et prend en charge le désir de vindicte populaire.

32. P. 148 et 249 pour Lisette, p. 223 pour les policiers.

33. À propos de la pièce *Chaud et froid ou l'idée de M. Dom*, pièce se présentant comme un « édifice de paroles » et la fonction motrice de cette délégation de la parole : PIRET (Pierre), *Fernand Crommelynck. Une dramaturgie de l'inauthentique*, op. cit. p. 302–303, citant entre autre Paul Emond et sa lecture du *Cocu magnifique*.

Soulignons à ce titre la place conférée au régime médiatique de masse : les titres de journaux, plusieurs fois oralisés dans les discours des badauds, et la radio³⁴. Il est ici possible d'identifier une parenté avec les films noirs et expressionnistes³⁵ et particulièrement la mise en évidence des voix collectives, conjointes aux gros titres, comme supports des rumeurs³⁶.

Ces deux registres — le regard et la voix — configurent un arsenal redoutable tout entier dévoué à la pulsion dominatrice de Larose. Elle le pousse à la rupture du cadre par une folie plus ou moins latente qu'il expie dans une apothéose pourtant savamment orchestrée. On retrouve ici la conjonction des deux logiques opposées qui dynamisent l'économie narrative du policier à énigme : l'intellectuel et le pulsionnel. À cet égard, on peut évoquer deux versants actifs et complémentaires de la passion (comme force et souffrance) dans le travail théâtral de l'auteur, deux forces contradictoires identifiées par Pierre Piret : une force de débordement (dépossession du personnage³⁷) et une force de rétention (volonté de maîtriser la représentation³⁸). Toutes deux s'appliquent conjointement à Larose dans notre roman.

JEU ET MISE À DISTANCE

Crommelynck pratique dans son roman un jeu de distanciation perceptible à deux niveaux : celui de la construction du personnage et celui de l'écriture. Citons premièrement le jeu du personnage avec ses multiples incarnations. Larose pratique un véritable tourniquet de rôles (nécessaires à la récolte de renseignements) à partir de son rôle d'enquêteur. Sous cette identité de Larose-enquêteur, se dissimule néanmoins l'assassin, Wildeman. Le protagoniste principal est donc le lieu d'une superposition d'identités par rapport auxquelles il se distancie successivement. Le passage d'un rôle d'enquêteur au rôle d'assassin s'opère à la faveur d'une transformation mobilisant le déguisement, le masque et le mimétisme. Un lieu bien spécifique, mentionné plus haut, est dédié à cette transmutation, dans laquelle le miroir

34. Chapitres 4, 12, 13, 19, 26, 29, 33, et épilogue.

35. Les liens avec le cinéma, notamment l'expressionnisme et le film noir, sont évoqués par Ana Gonzalez Salvador dans sa lecture du roman. CROMMELYNCK (Fernand), *op. cit.*, p. 439.

36. On pense par exemple au film *M. le Maudit* (F. Lang, 1931) qui présente une nette intensification des segments sonores contribuant entre autres à exacerber la pression collective naissant des voix anonymes qui donnent corps à la rumeur et constituent un contrepoint populaire à l'enquête officielle de la police.

37. À plusieurs reprises, le narrateur signale un dysfonctionnement dans le comportement de Larose, en le décrivant comme « en proie à une extraordinaire exaltation » (p. 46), caractérisé par « une ambition que nourrissait sa nature échauffée. Le mot en soi l'exaltait, une phrase bien balancée l'enivrait. De plus son aptitude à épouser les sentiments d'autrui, à entrer, comme on dit au théâtre, dans la peau des personnages, inemployée, le tourmentait sans cesse » (p. 33).

38. PIRET (Pierre), « Une esthétique du paradoxe », dans PIRET (Pierre), dir., *Textyles*, n° 16, *op. cit.*, URL : <https://journals.openedition.org/textyles/1135>.

joue un rôle significatif : à deux reprises, Larose s'abîme dans la contemplation du miroir qui semble ainsi faire jaillir son double prenant vie de manière autonome.

Intervient également le jeu du texte lui-même, comme procédé de distanciation du discours par rapport au récit. Ce deuxième niveau concerne l'énonciation et la typographie. Outre le titre, sur lequel on ne reviendra pas, d'autres signes parcourent le texte en rompant la continuité de la narration et de la lecture.

Tout d'abord, au sein du discours du narrateur. À plusieurs reprises, la mention d'un « etc. » apparaît, parfois au sein d'un raisonnement de prime importance ou d'un développement de grande intensité dramatique. Ainsi, une discussion entre policiers : « Ah ! pour rassurer la population et ne pas faire de jaloux dans la presse (oui !) annoncez qu'un mystérieux correspondant nous a transmis des renseignements propres à nous aiguiller sur une voie... etc... » (p. 139) ou : « À moins qu'il n'ait été amené au lieu du crime précédent sous l'emprise d'une hantise qui... que... etc... etc... » (p. 212). L'irruption de cette expression au beau milieu d'une cogitation d'enquêteur rompt avec l'usage de la narration policière (qui valorise l'importance du détail et de chaque information). Évoquons aussi la fin du livre qui décrit les effets de l'arrestation de Larose sur ses représentations mentales : « La réalité terrible, c'était la présence dans cette maison, auprès de Lisette immolée [...] de la Vérité toute simple, révélée en la personne de Monsieur Larose, seul, désarmé, mais habité par un dieu inexorable !... etc. etc... » (p. 289).

On peut également signaler les expressions mises entre parenthèses (p. 68) et les segments de phrases, venant ponctuer les descriptions, souvent justifiés par la focalisation sur Larose : « Le ton déplut fort à Monsieur Larose et non moins à Lisette dont l'œil couleur hanneton sembla refermer ses élytres, — *oui, c'est ça*. [...] Et, enfin, ces yeux qui vous regardaient par-dessus l'horizon de la paupière inférieure, — *oui, vraiment*³⁹ » (p. 164). Ces expressions *oui, vraiment* ou *oui précisément, c'est cela*, ponctuent à plusieurs reprises des descriptions (notamment aux p. 192, 182, 183, 75, 59), contribuant ainsi à exhiber la voix du narrateur.

D'autres signes, typographiques, renforcent cette mise à distance du discours par rapport au récit qu'il relate. Citons les points d'exclamation entre parenthèses : « on remarquait, si l'on ne manquait pas d'esprit d'observation (!) que leur col blanc empesé enserrait étroitement le cou plein » (p. 120) et les nombreux guillemets utilisés pour des termes ressortissant pourtant au même niveau de langue que le reste de la narration : « Se taire et “voir venir”, telle s'imposait sa tactique » (p. 189), « il étancha des pleurs qui coulaient “tout seuls” » (p. 189), « Larose, jugea qu'il “tirait” sur sa pipe » (p. 121).

Pourquoi Crommelynck recourt-il à un tel procédé et de manière si insistante ? On pourrait y voir une volonté d'oralisation du récit. Si les adresses au lecteur ne sont pas rares dans le roman policier, il me semble que l'on se trouve ici face à des interventions d'un autre type. De fait, le narrateur n'est pas incarné et ne s'adresse pas directement au lecteur. Ainsi, les signes typographiques, tels que guillemets

39. Je souligne.

et points d'exclamation, fonctionnent de manière quelque peu énigmatique. L'hypothèse d'une distance ironique vis-à-vis de certaines expressions typiques des récits policiers se défend pour certaines occurrences, mais pas pour toutes. Tout se passe comme si l'auteur voulait empêcher le lecteur de s'abîmer dans la diégèse en gardant constamment présents les marqueurs de l'énonciation, à la manière d'un conteur qui ponctue son récit d'expressions visant à préciser (comme « oui vraiment ») ou à rendre vivante la matière de son expression (ainsi de la ponctuation), tout en adoptant une posture narrative relativement discrète (dans la mesure où elle ne se nomme ni ne présente d'adresses au lecteur).

Ce parcours à travers le roman de Crommelynck nous révèle la profonde cohérence qui semble animer son projet, en dépit de la présence apparemment incongrue d'un roman policier dans l'œuvre du dramaturge. L'auteur élabore un récit policier mobilisant une intrigue classique, tout en opérant de légers déplacements par rapport à la forme relativement cadencée du récit policier à énigme. L'économie du récit et l'écriture même sont travaillées dans le sens d'un surcroît d'expressivité qui concerne l'intrigue (par la saturation des régimes du dire et du voir) et la narration (par l'intégration dans l'énonciation de signes contribuant à rompre la continuité de la lecture). Cette théâtralisation produit deux effets : par le travail du jeu (sur les identités et par la voix et le regard), Crommelynck transforme son protagoniste en une figure inhabituelle — voire transgressive — pour le roman policier classique. D'autre part, avec la mise en question de cette figure de l'enquêteur et la mise à distance de sa propre voix, l'auteur dérouté le lecteur tout en l'invitant à prendre part à un double jeu : celui de l'intellect et celui du spectaculaire.

O.-P. Gilbert, entre roman, reportage et cinéma (1932–1938)

Christian JANSSENS

Université libre de Bruxelles

De nos jours, Oscar-Paul Gilbert — dit O.-P. Gilbert — est un auteur largement retombé dans l'oubli. Son nom n'apparaît guère dans les récentes histoires littéraires¹. Dans les années 1930, il acquiert néanmoins une certaine notoriété, notamment lors de la publication de son roman *Mollenard*. Et surtout, il est homme de son temps, s'investissant en littérature, mais également dans deux domaines qui connaissent alors un nouvel essor : le « grand reportage » et le cinéma.

Cette étude propose de redécouvrir le parcours de Gilbert avant la Seconde Guerre mondiale. Mais nous prendrons pour point de départ, non pas tant l'auteur lui-même, que les autres intervenants avec lesquels il entre en relation : éditeurs, directeurs de presse, producteurs de cinéma. Comment ces différents agents assignent-ils une position à l'auteur dans leur propre ensemble de productions ?

Dans cette analyse du placement de l'auteur dans plusieurs médias et dans plusieurs sphères d'activité (littérature, journalisme, cinéma) par divers agents, nous serons particulièrement attentif au portrait que ceux-ci proposent de lui, à la catégorie générique qu'ils attribuent à ses œuvres, à la présentation matérielle (couverture, mise en page) qu'ils leur réservent ou encore aux collections, aux séries d'ouvrages ou de films dans lesquelles ils les insèrent.

1. LES DÉBUTS D'UN PARCOURS

Né en 1898, à Wanfercée-Baulet², dans un milieu de classe moyenne — son père est directeur de l'Hôpital civil de La Louvière, puis gère une pharmacie à Châtelineau —, le jeune Gilbert voit son adolescence bouleversée par la Première Guerre mondiale : sa famille ayant choisi en 1914 de se réfugier à Paris, il continue sa scolarité au Lycée Janson de Sailly, entame une année de lettres à l'École pratique

1. Oscar-Paul Gilbert est mentionné pour une enquête sur le Congo belge de l'après-guerre, *L'Empire du silence* (1947), dans BERG (Christian) et HALEN (Pierre), dir., *Littératures belges de langue française, 1830–2000 : histoire et perspectives*, Bruxelles, Le Cri, 2000, p. 528 ; et comme auteur adapté au cinéma dans DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *La Littérature belge : précis d'histoire sociale*, Loverval, Labor, 2005, p. 219.

2. Wanfercée-Baulet fait partie de nos jours de Fleurus, arrondissement de Charleroi.

des hautes études, à la Sorbonne, est brièvement mobilisé. Après la guerre, il ne poursuit pas d'études supérieures³.

Début des années 1920, Gilbert vit à Paris ou à Bruxelles, se fixe dans la capitale française après 1927, tout en s'investissant dans trois domaines. En matière d'écriture, il passe de la poésie post-symboliste au théâtre réaliste, puis à la biographie romancée; il publie ainsi une vingtaine d'ouvrages dans de petites revues ou maisons d'édition. Journaliste, il collabore à divers quotidiens français (*La Voix*, *La Volonté*, *La République*); pour le *Peuple* (Bruxelles), il réalise un « grand reportage » sur la pêche en haute mer (*Le Voyage d'Islande*, 1926). Enfin, bénéficiant, à ses dires, d'un petit héritage, il l'investit dans l'autoproduction de films documentaires et voyage dans les Antilles, en Afrique et en Asie (*Les Reportages filmés*, 1931–1933). La tentative se solde par un échec financier. À trente-cinq ans, Gilbert n'est reconnu dans aucun des domaines visés.

2. 1932–1935 : O.-P. GILBERT, ÉCRIVAIN, EX-REPORTER

Vers 1932, Gilbert se tourne plus résolument vers l'œuvre de fiction, tout en adoptant la stratégie de la prépublication dans un périodique, suivie de la publication en volume. En 1933, il fait paraître *Les Matelots du Portland* dans le quotidien *Notre Temps*⁴ — en feuilleton, au rez-de-chaussée de la page 3, avec la qualification générique de « roman⁵ ».

Remanié, et intitulé *Westmannayer*⁶, le texte est envoyé à la Librairie Gallimard. Gaston Gallimard répond à l'auteur : « Il y a dans cet ouvrage un don d'atmosphère et une utilisation des choses de la mer remarquables. Aussi suis-je heureux de vous dire que j'ai décidé de le publier⁷. » L'éditeur suggère néanmoins de changer le titre qu'il juge « peu public⁸ ». En octobre 1934, le volume paraît sous le titre *Nord-Atlantique*.

-
3. Pour des éléments biographiques concernant Oscar-Paul Gilbert (1898–1972) voir BURSENS (Saskia), « Le fonds OP Gilbert [Archives et musée de la littérature, Bruxelles (AML)] », dans PIRET (Pierre), dir., *Textyles*, n° 34, *Simon Leys*, 2008, p. 113–114; DELFORGE (Paul) et al., dir., *Encyclopédie du mouvement wallon*, tome 2, Charleroi, Institut Jules Destrée, 2000, p. 719; GILBERT (Oscar-Paul), [Notices autobiographiques, c1945 et c1952], AML, ML 09190.2 et /6.
 4. Sur *Notre Temps* (à la périodicité variable), voir MAILLOT (Jean-René), *Jean Luchaire et la revue « Notre Temps », 1927–1940*, Berne, Peter Lang, 2013.
 5. Les références des textes publiés par Gilbert entre 1932 et 1938 sont précisées dans les annexes 1–4.
 6. L'archipel des îles Vestmann (en islandais *Vestmannaeyjar*), au sud de l'Islande, est un des lieux de l'action.
 7. Lettre de Gaston Gallimard à Oscar-Paul Gilbert, Paris, 30 juillet 1934, Archives des Éditions Gallimard (Paris) (AEG).
 8. Lettre de Gaston Gallimard à Oscar-Paul Gilbert, Paris, 8 août 1934, AEG.

Inspiré de précédents reportages écrits et filmés, *Nord-Atlantique* mêle le roman maritime à l'aventure et à une intrigue sentimentale⁹. Le roman maritime est un sous-genre toujours prisé dans l'entre-deux-guerres¹⁰; notamment, Grasset fait paraître au même moment les romans d'Édouard Peisson, où des équipages de marins sont aux prises avec l'Atlantique¹¹. La concurrence entre éditeurs peut avoir influencé le choix de Gallimard, sa réponse à l'auteur et le changement de titre en sont les indices. Toutefois, la Librairie Gallimard a soin de valoriser de façon différente ses auteurs à travers regroupements, séries ou collections. Ces classements mouvants, sans cesse recommencés, témoignent des tensions au sein de la maison d'édition, du remodelage jamais achevé des « limites de la littérature qu'[elle] cherche à promouvoir¹² », de l'équilibre entre ouvrages à la rentabilité symbolique ou économique variable.

S'agissant des romans, les uns, dont la plus-value symbolique est escomptée à moyen ou long terme, sont le plus souvent recouverts de la « couverture blanche » à filet noir et double filet rouge (bien que la Collection Blanche n'est pas constituée comme telle, à cette période)¹³; les autres, dont la rentabilité économique à court terme est recherchée, sont recouverts de couvertures illustrées et classés dans des collections comme « Détective » ou « Succès¹⁴ ». Les romans auxquels la maison accorde une certaine valeur symbolique, tout en marquant une réserve, sont placés selon de multiples et diverses modalités dans un « entre-deux », une zone intermédiaire. C'est le cas de *Nord-Atlantique*, dont la couverture n'est ni « blanche », ni illustrée, mais crème et agrémentée d'un motif de quatre vagues stylisées; aucune catégorie générique n'est mentionnée. En quelque sorte, *Nord-Atlantique* est en attente d'un classement définitif.

-
9. Le narrateur qui dit « je » est un journaliste réalisant un reportage sur la grande pêche en Islande; embarqué sur le chalutier *Portland*, il est témoin des conflits entre les membres de l'équipage, apprend le meurtre du capitaine Jef avant de tomber amoureux de Mary, nièce d'un commandant excentrique, ami de Jef.
 10. En France, la forme moderne du roman maritime date du début du XIX^e siècle (Eugène Sue, Édouard Corbière). Voir GANNIER (Odile), *Le Roman maritime : émergence d'un genre en Occident*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 14 et p. 596.
 11. PEISSON (Édouard), *Parti de Liverpool...*, Paris, Grasset, 1932; *Gens de mer*, Paris, Grasset, 1934, cités dans TONNET-LACROIX (Éliane), *La Littérature française de l'entre-deux-guerres, 1919–1939*, Paris, Nathan, 1993, p. 149.
 12. SIMONIN (Anne), « Domaine français : quelques collections de littérature française », dans CERISIER (Alban) et FOUCHÉ (Pascal), dir., *Gallimard : un siècle d'édition, 1911–2011*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Gallimard, 2011, p. 108.
 13. Le classement est toujours l'objet de remaniements; Anne Simonin donne des exemples d'œuvres « que l'on pousse en douceur hors de la “Blanche” (*Le Tour du malheur* de Joseph Kessel, *Les Thibault* de Roger Martin du Gard) » ou, au contraire, qui sont reclassées dans une catégorie supérieure.
 14. LHOMEAU (Franck), « Les Collections de romans populaires de la Librairie Gallimard avant la “Série Noire” », dans CERISIER (Alban) et al., *Gallimard, 1911–2011 : lectures d'un catalogue*, Gallimard, NRF, 2012, p. 191–201.

En 1935, la nouvelle œuvre de Gilbert, *Fièvre blanche*, suit le même parcours que la précédente : prépublication dans *Notre Temps*, publication en volume à la Librairie Gallimard. Au roman maritime s'ajoute l'exotisme (l'action se déroule sur le navire d'une compagnie privée, dans les mers des Antilles, ainsi qu'à Haïti) et l'intrigue sentimentale est renforcée¹⁵. Pour ce qui est du classement de l'éditeur, le placement dans la zone intermédiaire est confirmé par la couverture crème à motifs de vagues. Comme telle, une collection Gilbert n'est pas constituée, mais l'utilisation de la couverture personnalisée montre qu'une série implicitement dédiée à l'auteur prend forme.

3. 1935–1936 : O.-P. GILBERT, ÉCRIVAIN REPORTER (SANS TRAIT D'UNION)

Dans l'entre-deux-guerres, la spectacularisation de l'information entraîne l'essor d'un nouveau type de périodique, l'« hebdomadaire d'information et de culture » soutenu par une grande maison d'édition¹⁶. Ainsi, la sélection par Gallimard offre à Gilbert de nouvelles possibilités de publication : il entre en contact avec *Marianne* et *Voilà*, deux hebdomadaires étroitement liés à l'éditeur¹⁷. D'après l'auteur, le directeur de *Voilà*, Florent Fels, lui aurait proposé dès 1934 de réaliser de « grands reportages¹⁸ ». Le cas n'est pas isolé : dans un contexte de forte concurrence, *Marianne* et *Voilà* proposent à d'autres auteurs Gallimard une telle activité secondaire, probablement bien rémunérée, afin de les garder dans le groupe¹⁹.

Gilbert est d'abord écrivain reporter (sans trait d'union), c'est-à-dire qu'il sépare les activités d'écrivain et celles de reporter²⁰. En 1935, il effectue plusieurs voyages au Moyen-Orient et en Afrique du Nord, suivis de la publication de trois reportages dans *Voilà* : « Pilotes de lignes » (la ligne aérienne commerciale entre Paris et Damas), « La Flibuste d'aujourd'hui » (la contrebande d'armes entre la France et l'Afrique) et « Du monde au désert » (le transport routier dans le Sahara entre Colomb-Béchar et Gao); dans *Marianne* paraît aussi le reportage « Les Derniers pêcheurs d'Islande », reprenant le sujet de la grande pêche à bord d'un chalutier. Les textes ne sont pas rassemblés et édités en volume, ils semblent destinés, du moins dans un premier temps, à la seule publication en hebdomadaire.

15. L'histoire est celle de Daniel Lorcy, commandant du *Santa-Cruz* et de sa femme Jeanne; le couple se délite sous l'effet de l'environnement social et culturel hostile.

16. ARON (Paul), « Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage », dans *CONTEXTES*, n° 11, 2012, p. 4–8, URL : <https://journals.openedition.org/contextes/5355>.

17. MEYER (Virginie), « Dans les marges de l'édition : diversifier pour mieux régner », dans CERISIER (Alban) et FOUCHÉ (Pascal), *op. cit.*, p. 186–197.

18. GILBERT (Oscar-Paul), [Notices autobiographiques, c1945 et c1952], *op. cit.*, p. 2 et p. 4–5.

19. Sur la concurrence entre *Candide*, *Grégoire* et *Marianne*, voir MEYER (Virginie), « Dans les marges de l'édition : diversifier pour mieux régner », *op. cit.*, p. 194, 196.

20. Sur la notion d'« écrivain reporter [sans trait d'union] », voir BOUCHARENC (Myriam), *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, p. 109–116.

Mis à part le reportage sur l'Islande rejeté en pages intérieures de *Marianne*, la place des textes est valorisée dans *Voilà* : annonce du reportage ou photographie de l'auteur en couverture²¹, photographies illustratives et signées parfois de noms qui gagneront en notoriété²². Les étiquettes génériques sont multiples : « grand reportage, reportage romancé, enquête vécue ». Les textes sont organisés autour d'un narrateur-journaliste, qui dit « je », découvre un milieu « exotique » et le fait découvrir au lecteur. Parfois l'enquête est mêlée à la fiction, par exemple lorsque l'exploration d'un réseau de trafiquants d'armes est entrecroisée d'une histoire de vengeance entre marins (« La Flibuste d'aujourd'hui »). Quant au temps du récit, il connaît une modification sensible : alors que dans les romans *Nord-Atlantique* et *Fièvre blanche*, il était le passé simple ou l'imparfait de l'indicatif, dans les reportages de *Voilà*, il est désormais le présent ou le passé composé — on peut y voir une influence de l'écriture journalistique, laquelle se maintient dans les textes suivants, courts ou longs.

Parallèlement, Gilbert mène l'écriture de son troisième roman, *Mollenard*²³, dont il envoie le manuscrit à *Marianne* pour prépublication. L'hebdomadaire lui demande de reformater le texte en quatorze épisodes, lesquels paraissent à partir de janvier 1936²⁴. Le mois suivant, avant même la fin de la prépublication, le manuscrit dans sa version longue est publié en volume à la Librairie Gallimard. Pour la première fois, la couverture avec le motif de vagues porte la mention « roman ». La série est manifestement instituée, tout en demeurant, malgré l'explicitation du genre, dans la zone intermédiaire.

4. 1936–1938 : O.-P. GILBERT, ÉCRIVAIN-REPORTER (AVEC TRAIT D'UNION)

Vers 1936, Gilbert devient écrivain-reporter en liant ses activités de reporter avec celles d'écrivain²⁵ ; par exemple, il tire un roman d'un ancien reportage, ou encore il rassemble des reportages inspirés d'un voyage et les publie en volume.

Le changement est accompagné d'une modification de l'ensemble relationnel : si les œuvres en volume sont toujours éditées par Gallimard, les reportages ou les romans prépubliés ne paraissent plus dans *Voilà* ou *Marianne*. En septembre 1935, au moment où *Marianne* accepte *Mollenard*, *Paris-Soir* avait déjà fait une

21. Le portrait de Gilbert est en couverture de *Voilà*, 20 juillet 1935.

22. Le premier épisode de « La Flibuste d'aujourd'hui » est accompagné d'une photographie de Brassäi (*Voilà*, 4 janvier 1936, p. 4).

23. À la fois roman maritime et roman de mœurs, l'œuvre raconte l'histoire de Mollenard, capitaine au long cours, forte tête, volontiers contrebandier d'armes lors de ses voyages en Chine ; à Dunkerque, son port d'attache, le capitaine est en continuuel conflit avec sa femme Mathilde, petite-bourgeoise provinciale, conformiste et très pieuse.

24. Lettre d'Antoine Roche [Marianne] à Oscar-Paul Gilbert, Paris, 19 septembre [1935], AML, ML 09102/2/1 ; Lettre d'Antoine Roche [Marianne] à Oscar-Paul Gilbert, Paris, 15 novembre 1935, AML, ML 09102/2/2. Le texte paraît en quinze épisodes entre le 8 janvier et le 15 avril 1936.

25. « Écrivain-reporter [avec trait d'union] », dans BOUCHARENC (Myriam), *op.cit.*, p. 116–120.

proposition à l'auteur²⁶. Néanmoins, comme dit plus haut, *Mollenard* est prépublié dans l'hebdomadaire du groupe Gallimard; par contre, les romans suivants le sont dans le quotidien du groupe Prouvost. En outre, l'auteur propose à *Paris-Soir* trois reportages inspirés d'un récent voyage en Asie²⁷ : « Pour le 10 août [1936] (date extrême), *Les Pirates du rail* : Yu-Nan [sic], histoire tragique et magnifique du chemin de fer français [...] Pour le 15 septembre, *Bétail à vendre* : Le bétail humain des plantations [...] Pour le 15 octobre, *Je suis un hors-la-loi* : Sur un cas particulier mais tellement significatif de ce que devient le blanc dans le monde asiatique, retracer la vie d'un homme et sa déchéance [...] »²⁸. »

À l'automne 1936, il propose même de collaborer exclusivement à *Paris-Soir* : « Je ne veux pas pondre beaucoup de copie, la qualité s'en ressentirait. Si je dois outre ce que je promets à *Paris-Soir* écrire obligatoirement un roman pour *Marianne* et quatre ou cinq grands reportages pour des hebdomadaires spécialisés, j'ai l'impression très nette que je ne contenterai ni *Marianne*, ni *Voilà*, ni *Paris-Soir*. [...] En résumé, vous pouvez dire que si nous nous mettons d'accord sur le contrat que je vous propose, j'appartiendrai, — sauf un ou deux papiers pour des périodiques —, entièrement à *Paris-Soir*²⁹. » Et l'auteur d'établir le budget d'un reportage de quatre mois cédé au seul quotidien³⁰. Le montant du budget accepté par *Paris-Soir* reste inconnu, mais l'accord d'exclusivité est conclu et dure approximativement deux ans³¹.

4.1. Les « grands reportages » et les « romans-reportages » de *Paris-Soir*

En 1936, *Paris-Soir* est le premier quotidien du « soir ». Dirigé par l'industriel Jean Prouvost, il participe à la spectacularisation de l'information en privilégiant la maquette attractive et les photographies de presse. Pour les « grands reportages » écrits, alors en plein développement, Pierre Lazareff, directeur des informations, fait appel à des « envoyés spéciaux », aussi bien à des journalistes professionnels (Claude Blanchard, Pierre Scize, Titaÿna) qu'à des écrivains souvent de renom

26. Lettre de Pierre Audiât [Paris-Soir] à Oscar-Paul Gilbert, Paris, 23 septembre 1935, AML, ML 09167/5/1 : « M. Jean Prouvost qui vient de lire "Fièvre blanche", est tout prêt à accueillir votre collaboration. »

27. Début 1936, Gilbert fait un long voyage en Extrême-Orient (Viêt Nam, Chine, Japon).

28. Lettre d'Oscar-Paul Gilbert à Pierre Lazareff [Paris-Soir], Châteauneuf-sur-Loire, 1^{er} juillet 1936, AML, ML 09167/5/3.

29. Lettre d'Oscar-Paul Gilbert à Pierre Lazareff [Paris-Soir], Châteauneuf-sur-Loire, 19 septembre 1936, AML, ML 09167/5/5.

30. « Droit d'exclusivité : 24.000 francs; Salaire de voyage : 24.000 francs; 80 papiers à 500 francs : 40.000 francs » (*ibidem*). Les sommes sont importantes, étant donné que le salaire mensuel minimal d'un grand reporter est fixé à 2000 francs (janvier 1936). Voir DELPORTE (Christian), *Les Journalistes en France, 1880-1950 : naissance et construction d'une profession*, Paris, Seuil, 1999, p. 294.

31. D'après l'auteur, il collabore aussi à *Paris-Midi* et *Match*, autres périodiques du groupe Prouvost.

(Cendrars, Cocteau, Saint-Exupéry). À travers ces derniers, le quotidien entend capter la valeur symbolique de la littérature, censée supérieure à celle du journalisme. Il valorise le « grand reportage » en suivant les codes journalistiques : rubrique réservée (le « grand reportage » est généralement placé en page 1, en haut, à droite, avec une suite en page 5³²), présentation de la rédaction, insertion par la même rédaction de titres de dimensions variables, d'intertitres et de photographies, division en plusieurs épisodes.

À partir de l'été 1936, trois reportages de Gilbert paraissent dans *Paris-Soir*, à peu près selon le programme annoncé : *Les Pirates du rail*, *Bétail à vendre* et *Shanghai, Chambard and C^o*³³. Dans le premier épisode des *Pirates du rail*, la présentation de la rédaction montre qu'elle a soin de capter la valeur symbolique de l'écrivain : « Notre collaborateur O.-P. Gilbert, le jeune romancier de l'aventure, qui après Jean Cocteau, a fait pour "Paris-Soir" le tour du monde, vient de mener [...] »³⁴. Dans le même épisode, les codes journalistiques sont très présents et accentuent le suspense et le sensationnel : le reportage est annoncé en page 1 par une succession d'intertitres, de textes aux caractères de taille variable et de photographies ; la suite de l'article est renvoyée en page 5, entrecoupée des intertitres de la rédaction. Par ailleurs, l'amplification des codes journalistiques influence l'horizon de lecture. Ainsi, que les différents textes de Gilbert soient organisés autour d'un narrateur-journaliste qui dit « je » ou d'un narrateur omniscient³⁵, dans tous les cas, cette amplification des codes amène à lire comme « enquête "d'un envoyé spécial" » ce qui n'est, dans une large mesure, qu'une fiction mettant en scène des personnages.

En 1937 et 1938, les reportages de Gilbert sont plus rares dans *Paris-Soir* : on en compte à peine quatre sur deux ans. Leur liaison avec de nouveaux voyages est même incertaine, car ils sont inspirés de reportages ou de romans publiés

32. Après un ou deux épisodes, le « grand reportage » est rejeté uniquement en page 5, où un espace lui est le plus souvent réservé.

33. Lettre d'Oscar-Paul Gilbert à Pierre Lazareff, 1^{er} juillet 1936, *op. cit.* ; seul le texte *Shanghai, Chambard and C^o* (histoire d'une chanteuse de cabaret, à Shanghai, lieu des intrigues nationales et internationales) n'est pas annoncé dans la lettre. Dans sa rubrique « Histoire vraie », *Paris-Soir-Dimanche* publie aussi le 8 novembre 1936 un reportage de Gilbert sur une ligne aérienne d'Extrême-Orient, *Le 224^e Paris Saïgon Hanoï*.

34. GILBERT (Oscar-Paul), « Les Pirates du rail », dans *Paris-Soir*, 21 août 1936, p. 5.

35. Dans *Bétail à vendre*, le narrateur-journaliste qui dit « je » dialogue avec un narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire ; dans *Les Pirates du rail* et dans *Shanghai, Chambard and C^o*, le narrateur omniscient passe de la conscience d'un personnage à celle d'un autre.

précédemment³⁶. La cause d'une telle diminution semble résider dans le fait que l'auteur s'investit toujours davantage dans ses projets cinématographiques³⁷.

Afin de capter la valeur symbolique des écrivains, une autre stratégie de *Paris-Soir* est d'inviter ceux-ci à prépublier romans ou nouvelles dans ses colonnes. À cet effet, des espaces sont réservés en page 4 et en page 2. Au rez-de-chaussée de la page 4, dans la tradition du feuilleton grand public, sont rangées les œuvres d'auteurs moins valorisés (Arthur Bernède, Paul Maraudy, C.-A. Gonnet); elles sont sous-titrées « grand roman d'amour et d'aventures, grand roman de mystère et d'amour », etc.

En page 2, dite « page littéraire », sont placées des œuvres d'auteurs plus valorisés. Le directeur littéraire Pierre Audiat y dispose de deux rubriques : les textes courts en un épisode sont situés à droite de la page dans les « Contes de *Paris-Soir* », les textes longs de trente à quarante épisodes, en haut, en milieu de page, avec les sous-titres « récit », « récit historique » ou « roman-reportage³⁸ ». À propos de celui-ci, Audiat donne dans sa lettre à Gilbert une définition peu précise : « un roman d'atmosphère et d'action³⁹ ». En fait, ces trois sous-catégories peuvent être considérées comme les éléments d'un même ensemble tourné vers la « factualité », le « document ». La première d'entre elles regroupe des témoignages, des reportages (documents « sur le vif »); la seconde, des biographies romancées de personnages historiques (documents du passé); la troisième, des fictions plus ou moins d'actualité se déroulant dans des pays exotiques (documents du présent). Entre 1935 et 1938, huit textes longs paraissent comme « romans-reportages », dont l'action se situe en Asie, en Amérique latine, dans l'île de São Tomé, etc.⁴⁰.

Les « romans-reportages » de la page 2 sont soumis à un double codage : le code « journalistique » est signifié par la mise en rubrique et en colonnes, la division en épisodes; le code « littéraire », par le titre simple, le frontispice. S'y ajoutent les illustrations dessinées, signées et légendées, lesquelles montrent l'ambivalence

36. « Le Chant des morts-vivants » reprend le lieu (Haïti) et des motifs du roman *Fièvre blanche*, publié en 1935; « L'Odyssée du *Sandettie* » est une version remaniée du reportage « La Flibuste d'aujourd'hui », publié dans *Voilà*, en 1936; « Les rouliers du ciel » reprend le sujet (la ligne aérienne Paris-Hanoï) et des motifs des reportages publiés dans *Voilà*, en 1935 et dans *Paris-Soir-Dimanche*, en 1936. Le court reportage « Celles qu'Ataturk libéra » est lié à un voyage en Turquie fin 1938.

37. Lettre d'Oscar-Paul Gilbert à Pierre Lazareff, s.l., 27 octobre 1937, AML, ML 09167/5/27 : « Aujourd'hui, je me rends compte que le travail que nécessitent mes films est de plus en plus absorbant. »

38. Certains textes publiés à la page 2 ne portent aucun sous-titre.

39. Lettre de Pierre Audiat à Oscar-Paul Gilbert, 23 septembre 1935, *op. cit.*

40. Outre les textes de Gilbert, les autres « romans-reportages » sont dans *Paris-Soir* : ROYER (Louis-Charles), *L'Or et les filles du Laos*, 3 avril – 7 mai 1935; SIMENON (Georges), *Quartier nègre*, 28 septembre – 24 octobre 1935; ROUBÉ-JANSKY (Alexandra), *Au bout du monde, en robe du soir*, 8 mars – 5 avril 1936; ROYER (Louis-Charles), *Domnica, fille du Danube*, 1^{er} janvier – 1^{er} février 1937; ARMANDY (André), *Le Paradis de Satan*, 6 mars – 14 avril 1937; MARÈZE (Jean) et NAVARRE (Marceau), *Fièvre d'or*, 6 novembre – 9 décembre 1938.

du dispositif : elles sont moins « journalistiques » (car elles ne sont pas des photographies), mais pas tout à fait « littéraires » (car les illustrations, du moins dans les éditions valorisées, sont absentes du texte). La page 2 « fait littéraire » tout en restant ancrée dans le code « journalistique ».

Deux textes longs de Gilbert paraissent en page 2 de *Paris-Soir* et s'insèrent dans la série organisée par le quotidien : *Sur la Piste du sud* et *Le Cercle des ombres*. Le premier est tiré du reportage « Du monde au Sahara » (*Voilà*, 1936)⁴¹. Le second est inspiré directement d'un précédent voyage en Extrême-Orient, du moins d'après le témoignage de l'auteur : « C'est en 1936 à Haïphong au Tonkin que je rencontrai Jean et Marie Falcoz, les tristes héros du *Cercle des Ombres*⁴². » Dans l'annonce de parution, le quotidien veille à présenter Gilbert comme un auteur littéraire, un « jeune et déjà célèbre écrivain », ou encore un « jeune et célèbre romancier⁴³ ». En retour, selon sa propre économie, il valorise symboliquement les textes : il leur attribue le genre de « roman-reportage » (et non pas celui de « roman d'aventures et d'amour ») et les place en page 2 (et non pas en page 4). Comme les autres textes de sa catégorie, les deux « romans-reportages » sont soumis au double codage et accompagnés d'illustrations dessinées, signées et légendées⁴⁴.

4.2. Les « romans » et les « récits » de La Librairie Gallimard

Qu'elles soient qualifiées de « reportages » ou de « romans-reportages » par *Paris-Soir*, toutes les œuvres de Gilbert paraissent désormais en volume, et toujours à la Librairie Gallimard. À cette occasion, le texte proprement dit n'est pas réécrit — par exemple, dans *Bétail à vendre*, le narrateur-journaliste qui dit « je » dans la version parue dans la presse, est conservé lors de l'édition en volume. Mais les œuvres connaissent plusieurs autres transformations : elles changent de catégorie générique, leur présentation est soumise aux seuls codes « littéraires », leur valeur symbolique est maintenue dans une position intermédiaire.

41. Du reportage sont repris le sujet (le transport routier entre Colomb-Béchar et Gao), le lieu principal (le poste d'Adrar) ainsi que plusieurs personnages ; s'y ajoute une intrigue d'ordre sentimental, l'histoire d'une femme venue faire justice de la mort de son mari, assassiné dans des circonstances troubles.

42. Marie Falcoz, mariée à Jean, opiomane qui la méprise, finit par l'empoisonner. La genèse du roman est décrite par Gilbert : « Mais il me fallait autour du ménage Falcoz d'autres personnages qui les fissent ressortir, et un climat. Le climat était tout trouvé, ce serait celui de Lao-Kay [Haut-Tonkin], — il ne me restait plus qu'à imaginer ou découvrir les comparses [...] [un ingénieur] me conta une effarante aventure, celui [sic] d'un poste du Haut-Tonkin où, par suite des crues des rivières, dix Européens, isolés du reste du monde, étaient morts les uns après les autres [...] Rentré en France, [...] j'écrivis *Le Cercle des Ombres*, en tapant évidemment jour et nuit. » [GILBERT (Oscar-Paul), [Note sur] *Le Cercle des Ombres*, c1958, AML, ML 09105/15]

43. Annonces de parution de « Sur la Piste du sud » (dans *Paris-Soir*, 30 mai 1936, p. 2) et du « Cercle des Ombres » (dans *Paris-Soir*, 8 mai 1937, p. 2).

44. « Sur la Piste du sud », illustrations de Montebello ; « Le Cercle des ombres », illustrations de Rojan.

Hors collections spécialisées, la Librairie Gallimard n'utilise pas la catégorie « reportage » et ne fait pas référence à un genre hybride (« roman-reportage, reportage romancé »). Pour les œuvres de fiction, la maison n'entend pas bouleverser la hiérarchie traditionnelle des genres : la qualification de « roman » est en général réservée aux textes longs, celle de « nouvelle » ou de « récit » aux textes courts. La même distinction est appliquée aux œuvres de Gilbert : *La Piste du sud* et *Le Cercle des ombres* sont qualifiés de « romans » tandis que les œuvres courtes sont rassemblées dans deux recueils (*Courrier d'Asie*, *Pilotes de ligne*), dont seul le premier est qualifié de « récit », le second ne portant pas d'indication de genre. Dans une lettre à Marc Slonim, agent littéraire de l'auteur, Gaston Gallimard montre nettement son refus d'une nouvelle catégorie et, par ailleurs, marque peu d'enthousiasme pour les textes courts de l'auteur, qu'il ne s'engage pas à publier dans la suite : « [...] ci-joint un contrat pour l'ouvrage de M. O.-P. Gilbert, intitulé : *Courrier d'Asie*. Comme vous le verrez, nous avons prévu dans ce contrat que cet ouvrage n'entrerait pas dans l'option ; c'est d'abord qu'il est un reportage romancé, genre non prévu dans les articles d'option de nos contrats, et ensuite que nous abandonnons pour cet ouvrage la gestion des droits cinématographiques⁴⁵. »

Qu'ils soient classés comme « roman » ou « récit », les textes subissent des transformations de présentation selon les codes littéraires. Celles-ci sont d'autant plus importantes que l'écart est considérable entre les supports. Ainsi, les textes courts *Les Pirates du rail*, *Bétail à vendre* et *Shanghai, Chambard and C^o* publiés dans la rubrique « grands reportages » de *Paris-Soir* sont réunis dans le recueil *Courrier d'Asie*. Dans ce dernier, tous les « codes journalistiques » sont supprimés, qu'il s'agisse des titres et intertitres, de la présentation de la rédaction ou des photographies. « Bétail à vendre », titre accrocheur, est remplacé par « Fin d'un homme ». La division en épisodes est supprimée et les différentes parties sont rassemblées dans les chapitres numérotés en chiffres romains, les sections étant marquées non plus par des intertitres, mais par trois étoiles formant triangle. L'ensemble se présente comme homogène, comme si la construction du recueil précédait l'écriture de chacun des textes, l'effet étant renforcé par le titre principal et l'ajout d'une préface au ton lyrique⁴⁶.

Désormais, la série implicitement dédiée aux œuvres de Gilbert est stabilisée dans la zone intermédiaire précédemment décrite. Les nouveaux romans ou recueils ne sont toujours pas présentés sous la couverture « blanche », pas plus qu'ils ne sont constitués en « collection ». Mais ils forment avec les œuvres précédentes un ensemble aisément reconnaissable par la couverture au motif des quatre vagues. L'ensemble ne relève pas de la catégorie la plus valorisée. Ainsi, dans une publicité pour *Mollenard* dans *Marianne*, les Éditions de la NRF (Gallimard) lui joignent les

45. Lettre de Gaston Gallimard à Marc Slonim, Bureau littéraire européen, Paris, 13 avril 1937, AEG.

46. Premier épisode de *Shanghai, Chambard and C^o* (publié dans *Paris-Soir* le 15 décembre 1936), ce texte est déplacé en tête du recueil *Courrier d'Asie* et présenté, en caractères italiques, comme préface de l'auteur.

épithètes de « roman d’aventures, roman de caractères, roman de mœurs » ; dans une autre placée dans *Le Figaro*, trois romans de la NRF sont cités, dans l’ordre de préséance : *Les Secondes noces*, de Debû-Bridel, *Rêveuse bourgeoisie*, de Drieu la Rochelle, et en fin de liste, *La Piste du sud*, de Gilbert⁴⁷.

Le passage d’« écrivain reporter » à « écrivain-reporter » et le déplacement des hebdomadaires au lectorat plus cultivé vers un quotidien grand public ne semblent pas favoriser l’accroissement de la valeur symbolique de Gilbert dans le champ littéraire. L’auteur lui-même s’en inquiète dans une lettre à Gallimard : « Au cours de mes voyages en Extrême-Orient j’ai organisé des déjeuners et des dîners *Marianne* ou *Voilà* selon le genre de monde à qui j’avais affaire. Je pense avoir enlevé à *Candide* quelques centaines de lecteurs au profit de *Marianne*, — j’ai été 100/100 NRF comme il se doit... Le malheur est qu’au même moment parvenait à Hanoï un n° de la NRF contenant une “note” assez ricanante sur *Mollenard*. On [n’] a pas très bien compris. Je n’ai pas d’amour-propre d’auteur, on peut critiquer *Mollenard* mais ne [pensez-] vous pas que ce livre vaut plus qu’une “note”?... surtout dans les revues de la maison ? Du côté de *Marianne*, silence complet⁴⁸. » Au-delà même du groupe Gallimard, Gilbert connaît fin 1936 un réajustement symbolique : jeune romancier susceptible de recevoir une grande distinction littéraire, il est nommé pour *Mollenard* au Femina et à l’Interallié, mais il n’emporte aucun des deux prix. Seul lui est décerné le prix de Paris, prix de lecteurs, au faible prestige littéraire, créé de plus par *Paris-Midi*, autre quotidien appartenant au groupe Prouvost⁴⁹.

5. 1937–1939 : ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES ET « FILMS COMMERCIAUX »

Éditeur attentif à des investissements symboliques ou matériels hors champ littéraire, Gaston Gallimard n’est pas sans montrer de l’intérêt pour le cinéma : il lance les collections « Cinario » et « Cinéma romanesque », rachète *La Revue du cinéma*, soutient la Nouvelle Société de films (NSF), laquelle produit *Madame Bovary* réalisé par Jean Renoir⁵⁰. Malgré le grave échec financier de cette production, il accepte de participer à la fondation de l’agence Synops de Denise Tual-Batcheff. Bien introduite dans plusieurs milieux culturels, entre autres ceux

47. *Marianne*, 12 mai 1937, p. 6 ; *Le Figaro*, 13 mars 1937, p. 6.

48. Lettre d’Oscar-Paul Gilbert à Gaston Gallimard, [s. l.], 1^{er} août 1936, AEG.

49. Début décembre 1936, *Paris-Midi* crée le prix de Paris : un jury de professionnels dresse une liste de dix romans « après qu’auront été attribués les grands prix littéraires de l’année », un second jury de neuf lecteurs et lectrices tirés au sort attribue le prix. Voir *Comœdia*, 4 décembre 1936, p. 1, 2 ; LAUNAY (Pierre-Jean), « Le prix de Paris est attribué à O.-P. Gilbert », dans *Paris-Soir*, 23 décembre 1936, p. 1, 3.

50. Sur les relations entre Gallimard et le cinéma, voir MEYER (Virginie), « Dans les marges de l’édition : diversifier pour mieux régner », *op. cit.*, p. 201–206 ; ASSOULINE (Pierre), *Gaston Gallimard : un demi-siècle d’édition française*, coll. Folio, Paris, Gallimard, rééd. 2006, p. 314–320 ; TUAL[-BACHEFF] (Denise), *Au cœur du temps*, Paris, Carrère, 1987, p. 165–171.

du cinéma, la gérante de Synops se charge d'une part de faire travailler les auteurs sur des scénarios originaux, d'autre part de vendre à des producteurs les droits cinématographiques de romans du « fonds Gallimard⁵¹ ».

De son côté, dès les débuts de son parcours, Gilbert manifeste son intérêt pour le cinéma. En août 1936, quelques mois après la publication de ses premiers romans par la Librairie Gallimard, il conclut un contrat avec Denise Tual-Batcheff; celle-ci devient son agent, étant entendu qu'elle est aussi celui de l'éditeur et que la vente de droits cinématographiques est faite par l'éditeur au producteur. Un premier projet concerne l'adaptation de *Fièvre blanche*⁵²; il n'aboutit pas. En 1937, quatre projets sont négociés : *La Piste du sud*, *Mollenard*, *Le Drame de Shanghai* (adaptation de *Shanghai, Chambard and Co*), *Les Pirates du rail*; ils donnent lieu à autant de films sortis l'année suivante. En 1938, deux projets sont à nouveau lancés : *Pilotes de ligne*⁵³ et *Nord-Atlantique*; seul le dernier est réalisé et sort en 1939. Qui plus est, Gilbert négocie des contrats de scénariste et de dialoguiste; il est crédité à ce titre au générique de tous les films effectivement réalisés, à l'exception du *Drame de Shanghai*.

Alors que dans le champ littéraire, les indicateurs du classement de l'ouvrage peuvent être la couverture ou la mention du genre, au cinéma, de tels indices n'existent pas. La valeur symbolique des œuvres cinématographiques est davantage manifestée par le parcours du producteur et par la série de films que celui-ci produit concurremment. Or, pour ce qui est de Gilbert, les producteurs ont un parcours varié et ils insèrent les adaptations de l'auteur dans des séries films de qualité différente.

Nous nous limitons ici à deux exemples : *Les Pirates du rail* et *Mollenard*. Proche du « pôle commercial », le film *Les Pirates du rail* est produit par Gilbert Renault-Decker. Entré récemment dans le cinéma, Renault-Decker semble surtout actif comme gestionnaire de sociétés d'investissement⁵⁴, dans le contexte de l'émiettement de la production française et des « constructions financières alambiquées » du moment⁵⁵. Il est directement à la tête de la FRD (Films Renault-

51. Fondée le 12 mars 1936 à l'initiative de Denise Tual-Batcheff, l'Agence Synops (Droits cinématographiques) est une SARL dont la Librairie Gallimard détient 20 % des parts; en 1937, le capital est augmenté et les Publications Zed (Gallimard) deviennent l'actionnaire majoritaire. Voir MEYER (Virginie), « Dans les marges de l'édition : diversifier pour mieux régner », *op. cit.*, p. 206.

52. Lettre d'Oscar-Paul Gilbert à Denise [Tual-]Batcheff, Paris, 1^{er} août 1936, AML, ML 09101/8.

53. [Interview du producteur Robert Aisner (Hérait Film)], dans *La Cinématographie française*, 4 mars 1938 (coupure de presse, AML, ML 09106/10).

54. Gilbert Renault-Decker (1904–1984) est un ancien banquier de la Banque de France; entre 1936 et 1938, une quarantaine de sociétés financières investissant dans le cinéma ont pour siège social l'adresse de sa maison de production (46, rue Pierre-Charron, Paris 8^e). Voir *Archives commerciales de la France : journal officiel d'annonces judiciaires et légales*.

55. CRETON (Laurent), « Préface », dans CHOUKROUN (Jacques), *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : une histoire économique, 1928–1939*, Paris, AFRHC, Institut Jean Vigo, 2007, p. 7–12.

Decker), petite maison qui compte cinq productions et disparaît en 1938, après deux ans d'existence. Les films sont principalement des comédies destinées au grand public, adaptées ou inspirées du théâtre de boulevard (À *Venise une nuit*, Êtes-vous jalouse?, *Alexis gentleman-chauffeur*) et réalisées par des spécialistes du film de genre (Christian-Jaque, Max de Vaucorbeil⁵⁶). Dans cette série s'insèrent *Les Pirates du rail*; le projet de la FRD est soutenu par la Société de Production et d'Exploitation du Film « Les Pirates du rail », elle-même financée par la société anonyme holding Cinatlantica, ayant son siège au Grand-Duché de Luxembourg⁵⁷. La réalisation est confiée à Christian-Jaque, qui a fait ses preuves dans la comédie grand public, mais pas encore dans le film d'aventures. La durée du projet (moins de six mois⁵⁸) et le tournage des extérieurs (en France, et non pas en Chine) semblent indiquer un projet orienté vers la rapide rentabilité financière.

Mollenard est également un film « commercial », mais le producteur Édouard Corniglion-Molinier a veillé à une plus grande qualité. Personnage haut en couleur, Corniglion-Molinier est implanté de longue date dans le cinéma⁵⁹; proche des milieux littéraires et cultivés, il est le familier d'André Malraux ou de Roland Tual⁶⁰. Entre 1936 et 1938, Corniglion-Molinier est à la tête d'une petite structure (Les Productions Corniglion-Molinier)⁶¹, à laquelle sont attachés quatre films : *Les Jumeaux de Brighton* (d'après Tristan Bernard), *Mollenard* (d'après Oscar-Paul Gilbert), *Drôle de drame* (adaptation du roman anglais *His First Offence*) et *Espoir, sierra de Teruel* (scénario et réalisation de Malraux).

La stratégie du producteur semble avoir été d'équilibrer les films innovants à haute valeur symbolique — dont les risques financiers sont d'autant plus importants —, par des œuvres plus traditionnelles destinées à un public plus large. Le témoignage de Denise Tual-Batcheff, qui s'est entremise aussi bien pour l'adaptation du roman de Gilbert que pour celle de *His First Offence*, conforte cette hypothèse : « [Corniglion-Molinier] s'était engagé à faire rapidement un film

56. Toutefois, il faut remarquer que le cinquième film de la FRD, *La Femme du bout du monde*, est de plus grande qualité; il est réalisé par Jean Epstein.

57. « SPEF *Les Pirates du rail*. Statuts, 9 août 1937 », dans *Le Quotidien juridique* [Paris] : *supplément quotidien de la Semaine juridique*, 10 août 1937, p. 6.; [Cinatlantica S.A.], dans *Mémorial du Grand-Duché de Luxembourg*, Mémorial A, n° 58, 14 août 1937, p. 623.

58. La SPEF « Les Pirates du rail » est fondée en août 1937, le film sort sur les écrans le 19 janvier 1938.

59. Édouard Corniglion-Molinier (1898–1963) intervient dès les années vingt dans la gestion de Ciné-Studio (Studios de la Victorine, Nice), devient vice-président de la Franco-Film, puis administrateur de la grande compagnie Gaumont-Franco-Film-Aubert (GFFA). Voir *Cinquante ans d'industrie cinématographique, 1906–1956 : études présentées par Jean-Jacques Meusy*, [Paris], Le Monde Éditions, 1996, p. 175–176.

60. Lié aux Surréalistes, Roland Tual (1902–1956) est directeur de production cinématographique; il est le mari en secondes noces de Denise Batcheff.

61. BERNARD (André-Charles), « Un producteur entre ciel et mer... » [Interview d'Édouard Corniglion-Molinier], dans *Comœdia*, 5 mai 1936, p. 6.

commercial dont Harry Baur avait accepté le rôle principal et Siodmak la mise en scène. L'auteur était publié chez Gallimard, le titre était *Mollenard* [...]. Pour mettre fin aux disputes sordides [avec les distributeurs qui refusent de diffuser *Drôle de drame*], Édouard leur donnera deux de ses films en cours de production (commerciaux ceux-là) : *Mollenard*, avec Harry Baur, et *Courrier Sud*, à des conditions encore meilleures pour eux, mais seulement s'ils sortent *Drôle de drame*⁶². »

Si *Mollenard* est destiné à compenser les risques pris avec *Drôle de drame*, deuxième projet du tandem Carné-Prévert — lequel est en cours d'ascension, mais n'est pas encore consacré par la critique —, il n'en reste pas moins que le producteur ne néglige pas le film plus « commercial ». La réalisation est confiée à Robert Siodmak, qui a l'expérience d'une quinzaine de films de genre; le coscénariste est Charles Spaak, le compositeur de la musique d'accompagnement, Darius Milhaud. D'autre part, les équipes techniques des deux films, aussi bien de *Mollenard* que de *Drôle de drame*, comportent deux personnalités de grande qualité : le directeur de la photographie Eugen Schüfftan et le décorateur Alexandre Trauner.

En conclusion, pour ce qui est des publications de Gilbert, constatons une certaine attraction exercée par l'écriture journalistique, quels que soient les supports. Que les œuvres paraissent en épisodes dans un périodique ou qu'elles soient éditées en volume, elles ne font pas l'objet d'une réécriture — par exemple, si le présent ou le passé composé de l'indicatif sont utilisés dans la version publiée dans la presse, ils le sont dans celle publiée en volume. D'un support à l'autre, le texte ne varie guère. L'horizon de lecture est modifié par le genre attribué par le périodique ou par l'éditeur. Des textes comme *Les Pirates du rail*, *Bétail à vendre* et *Shanghai*, *Chambard and Co* sont susceptibles d'être lus différemment selon que *Paris-Soir* les classe comme « grands reportages d'un "envoyé spécial" » ou Gallimard, comme « récits ». L'écart est d'autant renforcé par la présentation propre à chaque support, *Paris-Soir* privilégiant les codes « journalistiques », Gallimard, les codes « littéraires ».

L'analyse de la position de Gilbert au cinéma permet de repenser sa position dans la presse et dans l'édition : tantôt ses œuvres sont insérées dans une série de textes de « grande production » destinés à un large public (cas de *Paris-Soir*), la valorisation symbolique de l'auteur étant alors plus importante (le « grand reportage » en p. 1, le « roman-reportage » en p. 2 « littéraire »); tantôt, les œuvres sont choisies pour compenser les risques pris dans la publication d'œuvres innovantes à destination d'un public plus restreint (cas de Gallimard), la valorisation symbolique étant alors moins présente (voir le graphisme des couvertures ou la publicité faite à *La Piste du sud* par la NRF).

62. TUAL[-BATCHEFF] (Denise), *Au cœur du temps*, op. cit., p. 176, 209. Publié cinquante ans après les faits, le témoignage de l'auteure manque sans doute de précision : si les productions de *Drôle de drame* et de *Mollenard* sont à peu près contemporaines, celle de *Courrier Sud*, film produit par la Pan-Ciné, est antérieure d'une année.

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE D'OSCAR-PAUL GILBERT (1932–1938)

Annexe 1 : « Romans » dans *Notre Temps* (1933–1935)

DATE	TITRE	QUOTIDIEN/ HEBDOMADAIRE	GENRE ATTRIBUÉ PAR LE QUOT./HEBDO.
15.11.1933 – 12.01.1934	« Les Matelots du <i>Portland</i> », 64 épisodes	<i>Notre Temps</i> , quot.	« roman »
12.01 – 30.03.1935	« Fièvre blanche », 12 épisodes	<i>Notre Temps</i> , hebdo.	« roman »

Annexe 2 : « Reportages » et « roman » dans *Voilà* et *Marianne** (1935–1936)

* [En ligne], Gallica.bnf.fr

DATE	TITRE	HEBDOMADAIRE	GENRE ATTRIBUÉ PAR L'HEBDOMADAIRE
22.06.1935	« Les 300 ans du Museum » [sur le 3 ^e centenaire du Jardin des Plantes]	<i>Voilà</i>	—
20.07 – 17.08.1935	« Pilotes de lignes [<i>sic</i>] », 5 épisodes	<i>Voilà</i>	« grand reportage »
06.11.1935	« Les derniers pêcheurs d'Islande »	<i>Marianne</i>	« reportage »
04.01 – 01.02.1936	« La Flibuste d'aujourd'hui », 5 épisodes	<i>Voilà</i>	« reportage romancé, reportage »
08.01 – 15.04.1936	« Mollenard », 15 épisodes	<i>Marianne</i>	« roman »
11.07 – 15.08.1936	« Du monde au désert », 6 épisodes	<i>Voilà</i>	« enquête vécue »

Annexe 3 : « Reportages » et « romans-reportages » dans *Paris-Soir** et
Paris-Soir-Dimanche (1936–1938)

* [En ligne], Gallica.bnf.fr

DATE	TITRE	QUOTIDIEN	GENRE ATTRIBUÉ PAR LE QUOTIDIEN
31/05 – 04/06, 09/06 – 08.07.1936	« Sur la Piste du sud », 35 épisodes	<i>Paris-Soir</i>	« roman-reportage »
21–25, 27– 31.08.1936	« Les Pirates du rail », 10 épisodes	<i>Paris-Soir</i>	« grand reportage »
08.11.1936	« Le 224 ^e Paris Saïgon Hanoi »	<i>Paris-Soir-Dimanche</i>	« récit vécu »
13–22.11.1936	« Bétail à vendre », 10 épisodes	<i>Paris-Soir</i>	« reportage »
15–24.12.1936	« Shanghai, Chambard and C ^o », 10 épisodes	<i>Paris-Soir</i>	« reportage »
09.05– 18.06.1937	« Le Cercle des ombres », 41 épisodes	<i>Paris-Soir</i>	« roman-reportage »

DATE	TITRE	QUOTIDIEN	GENRE ATTRIBUÉ PAR LE QUOTIDIEN
22-24, 26-31.07.1937	« <i>Le Chant des morts-vivants</i> », 9 épisodes	<i>Paris-Soir</i>	« reportage »
01-04, 06-09.02.1938	« <i>L'Odysée du Sandettie</i> », 8 épisodes	<i>Paris-Soir</i>	« récit d'aventures vécues »
16-21, 23, 25-27.10.1938	« <i>Les Rouliers du ciel</i> », 10 épisodes	<i>Paris-Soir</i>	« grand reportage »
20-23.11.1938	« <i>Celles qu'Ataturk libéra</i> », 4 épisodes	<i>Paris-Soir</i>	« reportage »

Annexe 4 : « Romans » et « récits » de la Librairie Gallimard, Éditions de la NRF (1934-1938)

DATE	TITRE	ÉDITEUR	GENRE ATTRIBUÉ PAR L'ÉDITEUR
10.1934	<i>Nord-Atlantique</i>	Gallimard, NRF	—
05.1935	<i>Fièvre blanche</i>	Gallimard, NRF	—
02.1936	<i>Mollenard</i>	Gallimard, NRF	« roman »
01.1937	<i>La Piste du sud</i>	Gallimard, NRF	« roman »
07.1937	<i>Courrier d'Asie</i> [<i>Fin d'un homme</i> ; <i>Les Pirates du rail</i> ; <i>Shanghai</i> , <i>Chambard and C°</i>]	Gallimard, NRF	« récit »
07.1937	<i>Le Cercle des ombres</i>	Gallimard, NRF	« roman »
07.1938	<i>Pilotes de ligne</i> [<i>Pilotes de ligne</i> ; <i>La Fin du Rockall</i> ; <i>L'Odysée du Sandettie</i> ; <i>Grand-Mambourg, puits VIII</i> ; <i>Le Chant des morts-vivants</i>]	Gallimard, NRF	—

Annexe 5 : Adaptations cinématographiques (1938-1939)

DATE	TITRE FILM / ADAPTATION / SCÉNARIO ET DIALOGUES	PRODUCTEUR	RÉALISATEUR
19.01.1938	<i>Les Pirates du rail</i> / ad. « <i>Les Pirates du rail</i> » / Christian-Jaque, O.-P. Gilbert, A.-C. Brun	F.R.D. (Films Renault-Decker)	Christian-Jaque
26.01.1938	<i>Mollenard</i> / ad. <i>Mollenard</i> / O.-P. Gilbert, Charles Spaak	Prod. Corniglion-Molinier	Robert Siodmak
09.09.1938	<i>La Piste du sud</i> / ad. <i>La Piste du sud</i> / O.-P. Gilbert	Général Productions	Pierre Billon
25.10.1938	<i>Le Drame de Shanghai</i> / ad. « <i>Shanghai</i> , <i>Chambard and C°</i> » / Alexandre Arnoux, Léo Lania, Henri Jeanson	Lucia Film	G.W. Pabst
13.04.1939	<i>Nord-Atlantique</i> / ad. <i>Nord-Atlantique</i> / O.-P. Gilbert	Éclair-Journal	Maurice Cloche

Les fictions policières de Jean Doisy dans les années 1930 et 1940 : reproduction, sérialisation et transmédiation

Benoît GLAUDE

FNRS — Université catholique de Louvain

De Jean Doisy, né Jean-Georges Evrard, on retient surtout qu'il fit office de rédacteur en chef du journal de *Spirou* depuis sa création, en 1938, jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, ce qui l'amena à endosser l'un des tout premiers rôles de scénariste de la BD franco-belge¹. En fait, ce polygraphe écrivain-journaliste, comme l'était alors le tiers des écrivains belges de langue française², fut surtout un animateur de la culture médiatique³ des années 1930 et 1940 en Belgique, dans le giron des éditions Dupuis. Le catalogue généraliste de cette fameuse famille d'éditeurs carolorégienne comportait, de 1933 à 1955, des collections de romans populaires⁴, à côté de l'illustré pour la jeunesse *Spirou* et des magazines grand public *Le Moustique* et *Les Bonnes Soirées*. Contributeur prolifique des éditions Dupuis, de 1932 à son décès en 1955, Doisy fut chroniqueur pour leurs périodiques, rédacteur de livres pratiques, mais aussi auteur, novellisateur et traducteur de fictions policières ou sentimentales.

La notion de reproduction, comme processus de création et d'impression, offre une prise pour aborder cette œuvre pléthorique, constituée de textes littéraires ou journalistiques pour adultes, souvent illustrés, ainsi que de bandes dessinées, de petits romans et même de saynètes de théâtre pour la jeunesse. En se limitant à ses fictions policières, on constate que Jean Doisy avait tendance à recycler ses trouvailles narratives d'un média à l'autre, qu'en outre il expérimentait, du roman illustré à la bande dessinée, une hybridation iconotextuelle audacieuse pour

1. Je remercie Christelle Pissavy-Yvernault, qui fut d'une aide précieuse pour compléter mon corpus dans les archives des éditions Dupuis.
2. DOZO (Björn-Olav), *La Vie littéraire à la toise. Études quantitatives des professions et des sociabilités des écrivains belges francophones (1918-1940)*, Bruxelles, Le Cri, 2010, p. 99.
3. LITS (Marc), « De la paralittérature à la culture médiatique », dans CARION (Jacques), JACQUES (Georges), TILLEUIL (Jean-Louis), éd., *Aventures et voyages au Pays de la Romane. Pour Pierre Massart*, Cortil-Wodon, Éditions modulaires européennes, 2002, p. 196.
4. MOUVET (Philippe), « Les débuts d'un imprimeur : Dupuis, éditeur de romans », dans *Les Trésors de Spirou (1938-1968)*, Charleroi, L'Âge d'or, 1998, p. 15.

l'époque. En suivant la chronologie de son œuvre policière, cet article montrera l'apparition d'une matrice romanesque, dans son premier roman, pour envisager ensuite une reproduction intermédiatique, avec le cas d'une novellisation illustrée, et pour conclure sur une confrontation de la reproduction avec la sérialisation et la transmédiation⁵, autour de *Jean Valhardi, détective*.

UNE MATRICE ACTANTIELLE

La Belgique des années 1930 voit émerger une génération d'auteurs francophones qui investissent la culture médiatique sans y être prédisposés, ni par leur famille ni par leur scolarité.

Simenon, Ray et Hergé [...] reçoivent la formation typique des futurs employés et fonctionnaires subalternes : ce qu'on appelle alors en Belgique les humanités « modernes » ou, dans le cas de Simenon, des humanités « classiques » (gréco-latines), mais inachevées. Cela signifie aussi que, pour chacun, l'orientation littéraire de leur carrière représente une manière d'aberration par rapport à la logique sociale dans laquelle ils étaient inscrits⁶.

Jean Doisy appartient à cette génération d'écrivains-journalistes sans diplôme supérieur. Né en 1900 à Jodoigne, fils d'un instituteur et d'une mère au foyer, Jean-Georges Evrard eut deux sœurs et un demi-frère, lequel fut le seul de la fratrie à accéder à l'université⁷. Éduqué dans une famille catholique, Jean Doisy fit sa scolarité au Petit Séminaire à Bastogne puis chez les jésuites, au collège Saint-Louis à Namur et au collège Saint-Ignace à Anvers⁸. Dans les années 1920, il travailla comme représentant commercial, il apprit l'anglais en autodidacte et séjourna deux ans en Angleterre, avec sa jeune épouse, pour le compte d'une firme ardoisière belge. Dans les années 1930, il se fit « homme de lettres, titre dont il se qualifiait volontiers⁹ » en se mettant au service principalement des éditions Dupuis. Forgé par un éthos éditorial d'imprimeur, sans grand sens — et sans grande prétention — littéraire, le catalogue de celles-ci, sérié par genres (policier, sentimental,

5. Cet article ne fait pas référence à la notion de narration « transmédia », développée par Henry Jenkins en référence aux médias apparus depuis la fin du xx^e siècle, mais à un « emploi plus général du terme “transmédiatique”, qui renvoie à l'ensemble des dynamiques de circulation d'un média à l'autre » (LETOURNEUX [Matthieu], *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2017, p. 339).

6. DENIS (Benoît), « Littérature populaire et culture de masse en Belgique francophone dans les années 1930 : Jean Ray, Georges Simenon, Hergé », dans MOLLIER (Jean-Yves), SIRINELLI (Jean-François), VALLOTTON (François), éd., *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques (1860–1940)*, Paris, PUF, coll. Le Nœud gordien, 2006, p. 197.

7. PISSAVY-YVERNAULT (Bertrand & Christelle), *La Véritable histoire de Spirou (1937–1946)*, Marcinelle, Dupuis, 2013, p. 288–292.

8. HENOUMONT (René), « Jean Doisy », *Moustique*, n° 1553, 30 octobre 1955, p. 3.

9. PISSAVY-YVERNAULT (Bertrand & Christelle), *La Véritable Histoire de Spirou (1937–1946)*, op. cit., p. 288.

aventure), comportait des romans d'auteurs français, des traductions de l'anglais ou du néerlandais, ainsi que des œuvres de romanciers belges de langue française. Dans ce catalogue, 70 % de ces derniers romans, d'auteurs locaux, provenaient d'écrivains-journalistes¹⁰, tels que Louis-Thomas Jurdant, Herman Sartini ou Stanislas-André Steeman. Parmi ceux-ci, Jean Doisy gravit les échelons de la maison marcinelloise, où il était entré comme pigiste en 1932, pour en devenir l'un des hommes de confiance, ainsi qu'un spécialiste du monde anglo-saxon. Cet intellectuel autodidacte était un anglophile, chroniqueur de l'actualité anglo-américaine au *Moustique* et traducteur, de l'anglais et du néerlandais, pour les collections de littérature populaire de son employeur¹¹.

Ses débuts d'écrivain-journaliste se firent dans les pas de Stanislas-André Steeman, jusqu'au seuil de la Seconde Guerre mondiale¹². Marqué par l'œuvre de son compatriote, il mêlait comme lui l'énigme et l'aventure dans les récits policiers qu'il publia dans deux collections qui accueillait également des romans de son inspirateur : chez Moorthamers frères, à Bruxelles, puis dans la « Bibliothèque jaune » des éditions Dupuis, à Marcinelle. L'intrigue de son premier roman, *Nuit de tempête* (1933), dont le crime a lieu par une « nuit du 12 au 13 novembre¹³ », s'inspire manifestement de *La Nuit du 12 au 13* (1931). Steeman venait de publier au « Masque » cette mésaventure de Monsieur Wens située dans le milieu des armateurs anversoises, où il mettait en scène un trafic d'opium entre la Chine¹⁴ et l'Angleterre, transitant par une modeste boutique d'Anvers, à l'enseigne de « Chez Confucius ». La couverture illustrée de *Nuit de tempête* annonce également un cadre belge. Une photographie retouchée y montre un coin de la Maison du Roi située sur la Grand-Place de Bruxelles, prise de nuit, depuis une rue adjacente. La confrontation de ce décor urbain (dramatisé par la pluie battante et l'éclairage nocturne), avec le titre digne d'un roman d'aventure, laisse penser que l'exotisme pourra surgir au coin de la rue. Le héros, l'inspecteur Barbel, fréquente un café interlope du centre-ville, à l'enseigne d'« Au royaume des ombres », tenu par un ressortissant chinois dont il a autrefois sauvé la vie, justement à Anvers. Dans sa

10. Dozo (Björn-Olav), *La Vie littéraire à la toise, op. cit.*, p. 95.

11. Cet « importateur » littéraire (HUFTIER [Arnaud], *Stanislas-André Steeman. Aux limites de la fiction policière*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Encre, 2006, p. 24) collabora, en tant que traducteur, aux deux collections policières qui accueillirent ses propres œuvres, traduisant Sydney Floyd Gowing (alias John Goodwin) et Joseph Smith Fletcher chez Moorthamers frères, puis Agee Hays et le romancier flamand Albrecht Ram, dans la « Bibliothèque jaune » des éditions Dupuis. Il traduisit encore de nombreux textes pour leurs périodiques.

12. HUFTIER (Arnaud), *Stanislas-André Steeman, op. cit.*, p. 23–24, 31–32.

13. DOISY (Jean), *Nuit de tempête*, Bruxelles, Moorthamers frères, 1933, p. 85.

14. La collection du « Masque » réactualisait le thème d'une menace criminelle provenant d'Asie en publiant, la même année, *La Nuit du 12 au 13* (n° 95) et une traduction du *Docteur Fu-Manchu* (n° 94). Le patronyme de l'enquêteur de Sax Rohmer, Nayland Smith de Burma, inspire peut-être le nom de couverture « M. Burmas » adopté par l'inspecteur de *Nuit de tempête* (aux chapitres IV et VI), dix ans avant d'inspirer à Léo Malet son héros Nestor Burma.

description du lieu, le romancier fait une référence voilée à *La Nuit du 12 au 13* en affirmant qu'« il n'y avait pas là de fumerie d'opium comme un amateur de mystère se fût hasardé à le supposer¹⁵ ».

Malgré leur parenté avec celles de Stanislas-André Steeman, les fictions policières de Jean Doisy s'en distinguent par leur distribution actantielle. Jusqu'à 1943, ses intrigues policières reprennent le schéma invariant des romans de la vertu, remontant au *Roman d'un jeune homme pauvre* (1858) d'Octave Feuillet, où un héritier injustement dépossédé de son rang et de sa fortune parvient à les reconquérir à force de grandeur d'âme. Jusqu'à la fin de la guerre, les romans policiers de Doisy, ainsi que le premier album de bande dessinée de *Jean Valhardi, détective*, reproduisent un synopsis similaire. Les récits débutent dans le monde de l'entreprise, où les employeurs malmènent leurs subalternes. Ce rapport de force, propre à la sphère professionnelle, métaphorise l'injustice primordiale, propre à la sphère privée, que l'enquête réparera. L'issue heureuse de tous ces récits, rétablissant un héritier désargenté dans ses droits et permettant la fondation d'un nouveau foyer, évoque celle des romans sentimentaux de la « Bibliothèque azur » des éditions Dupuis, mais la comparaison ne va pas plus loin¹⁶. Ainsi, de 1933 à 1943, les fictions policières de Doisy¹⁷ semblent produites à partir d'une même matrice actantielle (fig. 1), avant le roman illustré *L'Étrange Réveillon de Jean Valhardi*.

Le dénouement du roman matriciel, *Nuit de tempête*, apparaît particulièrement romanesque, lorsqu'un fils caché surgit à point nommé pour confondre l'assassin de son père, lui succéder à la tête de son entreprise et permettre le mariage de deux employés fidèles. La future épouse, « transportée en plein roman », doit bien admettre que l'histoire semble rocambolesque, mais, après tout, n'est-ce pas « la vie [qui] est souvent faite d'invraisemblances¹⁸ » ? La distanciation du narrateur par rapport aux ficelles — qu'il emploie allègrement — du roman d'aventure s'accorde avec une philosophie du langage fondée sur la bienséance et sur la sincérité. L'auteur défendait dans ses récits policiers une éthique du « parler vrai »,

15. DOISY (Jean), *Nuit de tempête*, *op. cit.*, p. 159.

16. La maison Dupuis dédiait à ce genre son magazine féminin *Les Bonne Soirées* et une collection romanesque, la « Bibliothèque azur », auxquels Jean Doisy collabora également. Toutefois, ses intrigues policières, en dépit de leur enjeu matrimonial, s'écartent du canon sentimental, auquel l'auteur ne s'est jamais vraiment soumis. Avant la guerre, *La Romance de tous les temps* — pour reprendre le titre d'un roman « Azur » signé Andrée Vertiol (Geneviève de Cézac) — raconte généralement l'histoire d'une héritière qui se résigne à tomber amoureuse de l'homme vertueux que la société lui destine, sur le modèle du *Maître de forges* (1882) de Georges Ohnet. Cependant, dans un roman « Azur » tel que *Le Fils du dompteur* (1936), Jean Doisy déroge entièrement à ce canon, et il s'en joue sans doute lorsqu'il intitule une enquête de Jean Valhardi *Le Nouveau Maître de forges* (1948).

17. Je n'ai pas pu consulter au moins deux de ses romans policiers : *Mon père est un forçat*, « roman complet » publié dans *Les Bonnes Soirées* (8 mars 1942), et un volume de la « Bibliothèque jaune » intitulé *La Tour des épouvantes* (1940).

18. DOISY (Jean), *Nuit de tempête*, *op. cit.*, p. 114–115.

	EMPLOYÉ BRIMÉ	RICHE DÉFUNT (PRÉSUMÉ)	VOLEUR D'HERITAGE	HÉRITIER	SUSPECT INNOCENTÉ	NOUVEAU FOYER
<i>Nuit de tempête</i> (roman, 1933)	Tournelier	Delest	Morin	Van Braegen	Tournelier	Tournelier / Maggy
<i>Heures d'épreuve</i> (roman illustré, 1935)	Langelin	Zampera	Donnard	Moranet	Langelin	Langelin / Marie
<i>L'Étrangleur aux mains fines</i> (novellisation illustrée, 1938)	Sharon	Julia	Bannister	Henry		Branch / Sharon
<i>Le Tombeau du sultan</i> (roman, 1941)	Colson / Boileau	Théry	Davis / Fleur	Maraquta		Maraquta / Colson
<i>La Fiancée de Steeley</i> (roman, 1942)	Wilde / Brian	Ø	Slick	Virginia	Steeley	Virginia / Steeley
<i>Jean Valhardi, détective</i> (BD, 1941-1943)	Valhardi	Dormond	Bandits	Jacquot		Jacquot / Dormond
<i>Meurtre au bord du lac</i> (BD, 1943)	Ø	Holz	Paul	Georges		Georges / Sylvia
<i>L'Étrange Réveillon de Jean Valhardi</i> (roman illustré, 1943)	Ø	Ø	Ø	Ø	Patron	Ø

Fig. 1. Matrice actantielle des fictions policières de Jean Doisy (1933-1943)

surgissant spontanément de ses personnages. Sur le fond — évidemment pas sur la forme¹⁹ —, l'écrivain anglophile s'approchait du roman *behavioriste* contemporain prônant « cette conception d'une langue américaine profonde, masculine, directe, honnête, apte à démasquer la corruption et le mensonge²⁰ ». Dans les fictions policières de Doisy, les échanges courtois se tiennent, sans ambiguïtés, entre hommes et femmes de parole. Le narrateur, au style parfois affecté, ne laisse pas vraiment planer de doute sur l'innocence des suspects-clés :

« Si vous me soupçonnez d'avoir assassiné M. Delest, je suis à votre disposition ; ma conscience ne me reproche rien. » Il y avait dans sa déclaration un accent poignant de sincérité ; ce n'était pas là protestation du coupable accusé dans un coin et qui perd pied. Ce n'était pas non plus défi plein de forfanterie de l'assassin sûr de lui ; c'était là affirmation sereine de l'homme fort de son bon droit... à moins que ce fût manifestation d'un talent consommé de comédien²¹.

De façon tout aussi prévisible, dans *Nuit de tempête*, c'est le seul personnage fourbe qui a pu commettre le crime, pour un mobile d'ailleurs relativement dérisoire (un dépit amoureux assez peu fondé). À défaut d'une curiosité, d'un intérêt pour l'énigme tenu jusqu'à sa résolution, la tension narrative repose sur les retournements de situation rocambolesques. Lorsque l'inspecteur rattrape le suspect en fuite, sur un quai de gare, celui-ci se jette sous un train. Ce geste suicidaire confirme sa duplicité, en faisant littéralement tomber les masques. Alors que, tout au long du récit, son visage trahissait une hypocrisie mal dissimulée à chacune de ses descriptions, désormais « une tête grimaçante, coupée net au ras du col ricanait, hideuse²² ». Le narrateur commente son récit avec une relative distanciation, allant parfois jusqu'à la métalepse, par exemple lorsqu'il présente le héros. Remarquons, au passage, que la conduite d'enquête selon l'inspecteur Barbel annonce les manières impulsives de Jean Valhardi, le futur héros des bandes dessinées de Jean Doisy.

Ami lecteur, il paraît opportun à l'auteur de vous présenter sans plus tarder un personnage qui jouera un certain rôle dans le présent récit et dans d'autres histoires — s'il plaît à Dieu et aux éditeurs — je veux parler de l'inspecteur

19. Du point de vue stylistique, hormis quelques belgicisms involontaires, Jean Doisy était un adepte du *Bon usage* (1936) du grammairien belge Maurice Grevisse, qu'il connaissait personnellement (PISSAVY-YVERNAULT [Bertrand & Christelle], *La Véritable histoire de Spirou [1937-1946]*, *op. cit.*, p. 90). Le narrateur de l'un de ses romans policiers justifie la correction de son style en alléguant à la fois sa méconnaissance de l'argot et une censure éditoriale : « L'éditeur [le] supprimerait de mon manuscrit si j'oubliais à ce point le respect dû au lecteur » (DOISY [Jean], *La Fiancée de Steeley*, Marcinelle, Dupuis, coll. Bibliothèque jaune, 1942, p. 55, 90).

20. TADIÉ (Benoît), « Énoncer l'Amérique, les langues fantômes du polar », dans *Revue française d'études américaines*, n° 80, 1999, p. 67.

21. DOISY (Jean), *Nuit de tempête*, *op. cit.*, p. 61-62.

22. *Ibidem*, p. 211.

Aristide Barbel, de la police judiciaire. [...] À l'encontre de ses collègues, fort appliqués selon les règles prescrites à réfléchir, à induire et à déduire, Barbel se jetait toujours à corps perdu sur une piste, — la première venue, et qui ne paraissait pas toujours la bonne — puis au dernier moment, crac, coup de théâtre ! il vous démasquait comme par enchantement, un malfaiteur qui se croyait en sûreté²³.

Abandonnant leur éphémère collection policière, les frères Moorthamers n'ont pas sérialisé les enquêtes de l'inspecteur Barbel, bien que le paratexte de *Nuit de tempête* eût annoncé un second titre du même auteur : *Cadavres dans le puits*. Tous les autres récits policiers de Jean Doisy parurent, en volumes ou en périodiques, chez Dupuis. L'intrigue d'*Heures d'épreuve*, un « roman complet » du magazine féminin *Les Bonnes Soirées* (3 mars 1935), réalise celle annoncée, mais jamais publiée, par les frères Moorthamers. Un libraire-éditeur bruxellois, qui voulait racheter en vente publique un tableau de Rembrandt dérobé à un lointain aïeul (et maquillé derrière un badigeon), est assassiné par un maître chanteur, qui acquiert la toile à sa place, pour une somme dérisoire. L'assassin fait placer le cadavre de l'éditeur dans le lit de son auteur vedette (fig. 2), pour détourner les soupçons vers celui-ci, mais une intervention de la police l'oblige à faire disparaître le corps. L'enquête, menée par l'inspecteur « Barbel, le limier de l'affaire Delest²⁴ », permet de retrouver deux cadavres, celui de la victime à côté de celui de l'assassin, dans la citerne d'un immeuble des Marolles. Mettant en scène les macabres découvertes, les illustrations de couverture de Constant Dratz²⁵, horribles et racoleuses (fig. 2), tentent de concilier, comme les affiches de cinéma d'avant-guerre, une recherche d'hyperréalisme photographique dans le rendu des textures (voir les drapés et le modelé des visages), avec un effet caricatural produit par les expressions outrées (particulièrement les yeux écarquillés). Dans les années 1930, les illustrations maladroites des couvertures du *Moustique* et des *Bonnes Soirées*, comme la mauvaise qualité d'impression des volumes de la « Bibliothèque jaune » (encore non illustrés), présentent les romans des éditions Dupuis comme des productions de masse, à bon marché, aux antipodes des « belles éditions » des frères Moorthamers.

23. *Ibidem*, p. 15–16.

24. DOISY (Jean) et DRATZ (Constant), « Heures d'épreuve », *Les Bonnes Soirées*, vol. 14, n° 9, 3 mars 1935, p. 13.

25. Constant Dratz (1875–?) fut un peintre et graveur belge, ainsi qu'un affichiste engagé auprès du mouvement ouvrier. La base de données en ligne des Archives et Musée de la Littérature indique qu'il est décédé en 1930, mais plusieurs notices lui attribuent des illustrations ultérieures, sans préciser sa date de décès. Dans les années 1930 et 1940, des illustrations littéraires et une bande dessinée signées de son nom paraissent dans *Les Bonnes Soirées*, *Spirou* et *Bravo!*, un illustré dirigé par son fils Jean Dratz. Voir les notices consacrées à Constant Dratz dans TOMMELEIN (Arthur & Iris), *Dictionnaire biographique illustré des artistes en Belgique depuis 1830*, Bruxelles, Arto, 1995, p. 149; LAMBEAU (Frans), *Dictionnaire illustré de la bande dessinée belge sous l'Occupation*, Bruxelles, André Versaille, 2013, p. 98.



Fig. 2. DOISY (Jean) et DRATZ (Constant), « Heures d'épreuve », *Les Bonnes Soirées*, vol. 14, n° 9, 3 mars 1935, première et quatrième de couverture.

À la première lecture, le lien d'*Heures d'épreuve* avec la matrice actantielle de *Nuit de tempête* paraît difficile à établir, car le récit se focalise sur l'écrivain, Denis Langelin. L'héritage passe tellement au second plan qu'un faussaire finit, en toute impunité, par détruire la toile de Rembrandt. L'enquête sert moins à rétablir l'héritier dans son droit, à titre posthume, qu'à blanchir Langelin, pour permettre, à l'épilogue, le rétablissement du foyer qu'il forme depuis dix ans avec « Marie, entourée de ses enfants — *mater filiorum laetans* — mère joyeuse, gravement sereine²⁶... ». Le récit se dénoue donc sans héritage ni mariage. À travers cet emploi libre de la matrice, on sent une fascination de Jean Doisy pour son personnage d'« écrivain populiste », qui « a même écrit un roman pacifiste²⁷ », et qui signe son œuvre d'un pseudonyme anglicisant, Stève Barton. La première de couverture donne d'ailleurs le portrait de ce personnage, à côté de la dédicace de l'auteur à son épouse Marie (fig. 2). Au risque de tomber dans le biographisme, la vie de ce littéraire « venu tard au roman » évoque celle de Doisy :

26. DOISY (Jean) et DRATZ (Constant), « Heures d'épreuve », *op. cit.*, p. 48.

27. *Ibidem*, p. 5, 22. L'historiographie des éditions Dupuis, relayant des déclarations de collaborateurs et de descendants de Jean Doisy, lui a prêté un engagement communiste, qui mériterait une autre recherche. Pour une compilation de témoignages à ce sujet, voir : PISSAVY-YVERNAULT (Bertrand & Christelle), *La Véritable Histoire de Spirou (1937-1946)*, *op. cit.*, p. 89, 94-95.

C'est un homme de 38 ans. Il s'est marié à 28 ans, avec Marie Martin qui en avait seize. Mariage d'amour, contrarié par les parents de la jeune fille. Langelin a été tout d'abord commis de banque, puis représentant en Angleterre et en Allemagne où il a passé plusieurs années. Journaliste à ses heures, il a collaboré à des publications de nuances diverses. Paraît ignorer la politique, bien qu'il exprime des idées assez avancées dans ses romans²⁸...

UNE REPRODUCTION INTERMÉDIATIQUE

Si, pour ce deuxième roman, la sérialisation (c'est-à-dire la reprise d'un héros de récit précédent) compliquait la reproduction d'une matrice actantielle, les conditions d'écriture du roman suivant, *L'Étrangleur aux mains fines* (1938), ne l'y prédisposaient pas davantage. Cette œuvre parue dans la « Bibliothèque jaune » posa un double défi à Jean Doisy, puisqu'il s'agissait de la novellisation d'un film hollywoodien. D'une part, comment pouvait-il reproduire un synopsis personnel à partir d'une œuvre qui n'était pas de lui, d'autre part, comment concilier son éthique du « parler vrai » avec les dialogues d'une *screwball comedy* [comédie loufoque], fût-elle policière? Dans ce genre cinématographique, les dialogues se caractérisent par l'allusion et l'ironie, « le recours à la mascarade rendue par l'exagération verbale; les doubles-sens à connotation sexuelle; les chevauchements de tours de parole; des femmes ingérables qui parlent à tort et à travers ou bien avec franchise; le choix d'actrices à la voix unique, peu conventionnelle; et le torpillage du langage de l'amour²⁹ ». Jean Doisy remporta ce double défi, puisqu'il sélectionna une intrigue qui reproduisait la « matrice actantielle » de ses propres romans. En outre, il put retranscrire des dialogues cinématographiques vifs et ironiques tout en les recadrant, selon son éthique du « parler vrai », grâce à l'introduction d'une voix narrative hétérodiégétique absente du film.

L'Étrangleur aux mains fines se présente comme un *Roman inédit d'après le film « After Hours »*, titre tronqué aussi librement que sont transposés les noms des personnages principaux. En effet, le roman est tiré d'*After Office Hours* (1935), comédie policière hollywoodienne dirigée par Robert Leonard, qui sortit en français, dès décembre 1935, sous le titre *Chronique mondaine*. À sa sortie en Belgique, le film reçut une courte recension dans *Le Moustique*, qui n'était pas de la main de Jean Doisy, illustrée de deux photogrammes repris dans son roman. Selon cette critique, la forme « américaine » du film rachète la banalité de son intrigue :

Les scénarii [*sic*] de ce genre de film sont trop souvent inspirés par la même idée. Seules changent les circonstances du récit. Le scénariste dispose de ces éléments : un directeur de grand quotidien, ou un simple journaliste, qui conçoivent leur métier à l'américaine, sans souci du côté élevant de cette

28. DOISY (Jean) et DRATZ (Constant), « Heures d'épreuve », *op. cit.*, p. 18-19.

29. KOZLOFF (Sarah), *Overhearing Film Dialogue*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 200 (je traduis).

profession, toujours à l'affût du scandale. Ce grand scandale, d'ailleurs, est le thème principal du film. En règle générale, il affecte des mondains très connus, dont on nous expose la vie peu intéressante et peu reluisante. Mais tout cela est traité dans une forme brillante et soutenu par un dialogue remarquable. Le dialogue, dans les films américains de cette sorte, possède un rythme alerte et spirituel, qui ne le cède en rien au rythme proprement cinématographique du film³⁰.

Le film et sa novellisation racontent l'ascension d'un directeur de quotidien new-yorkais à scandale, Jim Branch (rôle joué par Clark Gable), que Doisy rebaptise Arnold Branch. Il soupçonne l'épouse d'un homme d'affaire d'entretenir un amant. La thématique scandaleuse semble poser un problème moral au novellisateur, qui convertit les époux millionnaires (heureusement sans enfant) en frère et sœur. Prêt à tout pour obtenir des révélations sur cette affaire de cœur, Branch manipule une jeune femme du monde (Sharon, interprétée par Constance Bennett) qui a des prétentions journalistiques et qui est une amie d'enfance de l'amant. Le journaliste, le trio amoureux et l'amie de l'amant se répartissent les fonctions de la matrice actantielle des romans policiers de Jean Doisy (fig. 1). Ne se suffisant plus des largesses de sa maîtresse, l'amant l'assassine sans autre mobile, tandis que le mari violent, unique donataire de son épouse, constitue un suspect tout désigné pour la police. La contre-enquête menée par les journalistes se double d'une histoire d'amour. En dépit de son licenciement par Branch au début du récit, la débutante réengagée fait ses preuves, elle montre suffisamment d'excentricité pour séduire son employeur et elle l'épouse au dénouement du film.

À une époque où le roman en général utilise peu la photographie, malgré les efforts précurseurs de Georges Simenon³¹, l'abondance des photogrammes truffant la novellisation de Doisy se révèle exceptionnelle, surtout pour la « Bibliothèque jaune ». Celle-ci reprend en effet la couleur de couverture et la sobriété de la maquette du « Masque », qui est d'ordinaire dépourvue d'illustration. L'abondance de celle de *L'Étrangleur aux mains fines* s'est probablement imposée avec le genre de la novellisation commerciale, lui aussi exceptionnel dans la « Bibliothèque jaune ». Toutefois, l'écriture de ce texte ne constitue pas un exemple canonique de « novellisation populaire », dont la priorité est de « raconter un récit, sans

30. M. T., « Chronique mondaine », *Le Moustique*, vol. 12, n° 4, 26 janvier 1936, p. 25. La « veine » en question, exploitée depuis peu de temps à Hollywood, s'institua en un genre dans les décennies 1930 et 1940. Dans ce genre de la *screwball comedy*, avec *After Office Hours*, la Metro-Goldwyn-Mayer rivalisait avec la Columbia, en imitant ouvertement *It Happened One Night* (1934) de Frank Capra, qui venait de remporter cinq Oscars. Le premier rôle des deux films échoit au même acteur, Clark Gable, qui y incarne des personnages de journalistes affairés, séduits par l'excentricité d'une jeune femme du monde, au milieu de rentiers oisifs.

31. DENIS (Benoît), « Littérature populaire et culture de masse en Belgique francophone dans les années 1930 », *op. cit.*, p. 200 ; MÉAUX (Danièle), « La tentative d'une forme policière alliant le texte et la photographie », dans *Dalhousie French Studies*, n° 89, 2009, p. 11.

fioritures ni temps faibles (qu'on appelle parfois "descriptions")³² ». En guise de contre-exemple, on peut se reporter à un fascicule du *Film complet*, revue trihebdomadaire de seize pages publiée par la Société Parisienne d'Édition, présentant *Chronique mondaine* « raconté par Maurice Aubyn³³ ». Quoique succincte, cette autre novellisation se montre très fidèle à l'intrigue du film, par rapport à l'interprétation qu'en livre Jean Doisy. Dans la tradition de la presse cinéphilique américaine³⁴, elle juxtapose un texte narratif continu, structuré en cinq chapitres, à de nombreux photogrammes légendés et remarquablement reproduits (fig. 3). L'hybridation iconotextuelle apparaît relativement étroite, même si le texte se suffit à lui-même, tandis que les images ne permettent pas de reconstituer la trame du récit.



Fig. 3. AUBYN (Maurice), « Chronique mondaine. Film M.G.M. raconté par Maurice Aubyn », *Le Film complet du jeudi*, n° 1804, 4 juin 1936, p. 10–11.

32. BAETENS (Jan), « La novellisation en version illustrée. Avec ou sans images », dans *Recherches en communication*, n° 31, 2009, p. 140.
33. Maurice Aubyn était l'un des noms de plume de René Pujol (1888–1942), journaliste et homme de cinéma originaire de Bordeaux. Sur le périodique *Le Film complet*, dont Aubyn/Pujol fut un collaborateur prolifique, voir : DUBOURG (Maurice), « Le roman cinéma », dans *Cinéma*, n° 131, 1968, p. 64–65.
34. VAN PARYS (Thomas), « The commercial novelization: research, history, differentiation », dans *Literature-Film Quarterly*, vol. 37, n° 4, 2009, p. 311–312.

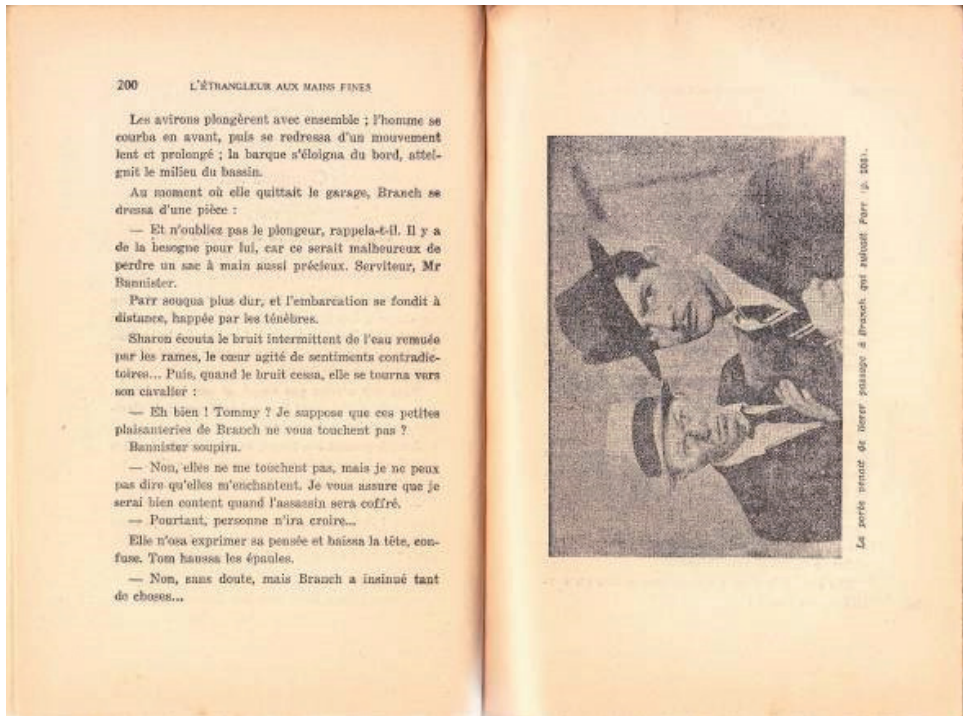


Fig. 4. DOISY (Jean), *L'Étrangleur aux mains fines*. Roman inédit d'après le film « *After Hours* », Marcinnelle, Dupuis, coll. Bibliothèque jaune, 1938, p. 200–201.

Par comparaison, les cinquante photogrammes de la novellisation de Jean Doisy apparaissent piètrement imprimés³⁵, en outre ils disposent toujours de leurs propres pages, où ils sont légendés par une phrase reprise du roman. Ils constituent par là un hors-texte, mis en regard d'un texte auquel ils ne correspondent jamais : ils arrivent avec une avance ou un retard de douze pages en moyenne par rapport à la pagination du texte. Dans cet extrait (fig. 4), l'illustration devance le récit littéraire en dévoilant un coup de théâtre, à savoir l'arrivée des sauveurs (Stuart Erwin et Clark Gable) au secours de l'héroïne détenue par le criminel. Malgré ces différences de mise en page et de qualité d'impression, les deux œuvres présentent un choix de photogrammes similaires, vraisemblablement puisés à la même source, certains étant issus des *rushes* du montage. Ce ne sont jamais des photographies de plateau mais, dans les deux cas, plusieurs photogrammes sont recadrés, comme des photographies de magazines, offrant le portrait d'un couple de vedettes qui semblent prendre la pose. Le choix ne se porte jamais sur

35. La typographie l'est tout autant. Dans l'exemplaire employé pour rédiger cet article, l'aveu d'amour de Sharon à Branch n'a pas été imprimé : « Sûre de ne pas se tromper, elle dit tout haut, en le regardant droit dans les yeux : [blanc typographique] » (Doisy [Jean], *L'Étrangleur aux mains fines*. Roman inédit d'après le film « *After Hours* », Marcinnelle, Dupuis, coll. Bibliothèque jaune, 1938, p. 210).

des scènes d'action, mais plutôt sur des scènes de dialogue, dont les personnages, paradoxalement, ont les lèvres closes, conformément à l'esthétique picturale classique. Les compositions statiques, majoritairement en plan américain, ne sont jamais « marquées d'une tension interne³⁶ », alors que ces photogrammes sont coupés d'un hors champ profilmique et qu'ils sont prélevés sur une pellicule cinématographique. Ces tableaux photographiques n'ont pas pour fonction de livrer visuellement des moments prégnants, mais plutôt d'illustrer l'*artwork* du film (son identité graphique, déclinée sur les supports promotionnels), emblématisé par le visage de Clark Gable. Pour paraphraser Jan Baetens³⁷, ce genre d'illustrations vise l'établissement d'un contact avec le film (fonction commerciale), en mettant en avant les comédiens qui l'emblématisent, davantage que la restitution de son déroulement (fonction narrative).

Sur le plan stylistique, Maurice Aubyn réécrit les dialogues cinématographiques de façon très littéraire, quand il ne les narrativise pas. Au contraire, Jean Doisy retranscrit de nombreuses répliques du film, au discours direct, et il restitue la vivacité de l'échange par des indications de mise en scène, telles que le volume sonore, la vitesse d'enchaînement et toute la dimension non verbale (mimo-posturo-gestuelle) du dialogue. Aubyn, qui n'emploie aucun de ces procédés d'écriture, se distingue également en se dispensant de tout jugement moral ou complément informatif. En revanche, Doisy déploie son expérience de l'écriture journalistique dans les commentaires exprimés par la voix narrative. Son narrateur montre un sentiment mitigé à l'égard de la jeune journaliste, l'un des personnages centraux des *screwball comedies*, « femmes héroïnes inhabituellement intelligentes et sûres d'elles, peut-être même "insoumises" [*unruly*] d'une façon ou d'une autre, qui dénoncent délibérément l'image traditionnelle du comportement et de la bienséance féminine³⁸ ». Doisy traite Sharon avec misogynie et il la fait parler « avec ce beau dédain des oisifs bien rentés³⁹ ». On sent qu'il éprouve un malaise encore plus fort à l'égard du héros masculin, le rédacteur en chef new-yorkais. Il montre des réticences à représenter l'attitude de ce menteur, cynique et manipulateur, alors qu'elle apparaît naturalisée à l'écran, en l'absence de commentaire narratif en *voix-over*. Il rejoint, pour une fois, le point de vue de Sharon (adressé à Branch) :

En bonne Américaine, Sharon aimait les situations nettes : « Une fois pour toutes, protesta-t-elle, balayant du geste ses explications, soyez donc naturel. Nous nous entendrons beaucoup mieux quand vous renoncerez à vos attitudes fausses. Je ne sais jamais ce que vous pensez⁴⁰. »

36. MÉAUX (Danièle), « La tentative d'une forme policière alliant le texte et la photographie », *op. cit.*, p. 14-15.

37. BAETENS (Jan), « La novellisation en version illustrée », *op. cit.*, p. 142.

38. KOZLOFF (Sarah), *Overhearing Film Dialogue*, *op. cit.*, p. 171 (je traduis).

39. DOISY (Jean), *L'Étrangleur aux mains fines*, *op. cit.*, p. 87.

40. *Ibidem*, p. 70-71.

Ce personnage de directeur de rédaction pouvait exaspérer Jean Doisy sur le plan professionnel, alors qu'il remplissait la même fonction que lui (sans le titre officiel) au journal de *Spirou*, et qu'il prenait du galon à la rédaction du *Moustique*. Le contre-exemple de Jim/Arnold Branch lui permet d'énoncer une vision personnelle du « journalisme moderne », alors qu'il s'appliquait au même moment « à concevoir *Moustique* et *Spirou* comme un dialogue confiant avec le lecteur⁴¹ ». Il oppose sa définition du métier aux « tabloïds; [...] la curiosité malsaine y trouve son compte et se repaît de confessions sensationnelles, [...] le tout appuyé d'illustrations aussi suggestives que le permet le souci de ne pas s'exposer aux rigueurs du code pénal⁴² ». Pour Doisy, « [t]out le journalisme moderne se résume à cela : intéresser, passionner le lecteur, pour le garder, et sans fatigue », mais ce journalisme doit être « discipliné par le souci d'être juste et de respecter l'honneur du prochain⁴³ ». Un personnage d'un autre roman, « le plus jeune journaliste de Fleet Street — et le plus riche en promesses », considère ainsi sa nouvelle génération de reporters britanniques : « Presque des détectives. Mettons des prospecteurs, des chasseurs de nouvelles, [...] l'histoire que vous cherchez peut se trouver n'importe où⁴⁴. » En somme, Doisy prône une formule de presse anglo-saxonne, reposant sur l'observation, la narration et l'interaction avec les lecteurs, mais sans le scandale. Dans les années 1930, les auteurs belges sont sensibles aux innovations anglo-américaines (telles que le *comic strip*, le roman *whodunit*, le *hard boiled* et bien d'autres), « ils se distinguent donc par leur adhésion sans arrière-pensée au modèle culturel anglo-saxon qui est [...] d'autant plus remarquable qu'il se greffe sans difficulté sur un fonds idéologique d'anti-américanisme⁴⁵ ».

LA REPRODUCTION CONFRONTÉE À LA SÉRIALISATION

Après cette expérience d'adaptation intermédiatique, Doisy continua à employer la même matrice actantielle pour ses romans policiers alimentant la « Bibliothèque jaune » (fig. 1), tels que *Le Tombeau du sultan* (1941) ou *La Fiancée de Steeley* (1942). Tout naturellement, le premier récit en bande dessinée *Jean Valhardi, détective*, réalisé de 1941 à 1943 par le dessinateur Jijé (Joseph Gillain) d'après un roman-scénario⁴⁶ de Jean Doisy, se coule toujours dans le même moule narratif. Le héros, enquêteur d'assurances impulsif, licencié plusieurs fois par son patron, poursuit une

41. HENOUMONT (René), « Jean Doisy », *op. cit.*, p. 3.

42. DOISY (Jean), *L'Étrangleur aux mains fines*, *op. cit.*, p. 21.

43. *Ibidem*, p. 62, 146. Dans un roman ultérieur, Jean Doisy opposera son héros de BD Jean Valhardi à une gazette locale « visant au tapage et au scandale » (DOISY [Jean], PAAPE [Eddy], *Le Journal boucle à 6 heures!*, Marcinelle, Dupuis, coll. L'Hebdomadaire des grands récits, 1949, p. 3).

44. DOISY (Jean), *La Fiancée de Steeley*, *op. cit.*, p. 7, 10.

45. DENIS (Benoît), « Littérature populaire et culture de masse en Belgique francophone dans les années 1930 », *op. cit.*, p. 203.

46. Selon les témoignages de Jijé et d'Eddy Paape, Jean Doisy livrait ses scénarios sous la forme de romans, en laissant tout le travail de découpage aux dessinateurs (PISSAVY-YVERNAULT

quête principale : rendre son ascendance au petit Jacquot, un orphelin désargenté qu'il sauve d'une vindicte populaire au début du récit. Quoique prépublié en feuilleton, le récit fleuve manifeste un effet de clôture proprement romanesque, ne serait-ce que par la poursuite d'une intrigue principale. Dans la préface de l'album, le scénariste situe sa source d'inspiration dans un fait divers, probablement inventé de toutes pièces, selon lequel des villageois français accusèrent un innocent orphelin d'avoir incendié plusieurs de leurs fermes...

Alors, comme dans tous les romans, un journaliste, persuadé de l'innocence de l'enfant, entreprit, seul contre tous, de le sauver, et il y parvint. Ce journaliste, dont je ne sais même pas le nom, j'en fis, dès ce moment-là, Jean Valhardi⁴⁷.

Cette préface alimente la vie parallèle que connaît le héros de BD, depuis 1941, dans les contenus rédactionnels du journal de *Spirou*. Dans la rubrique du courrier des lecteurs, le Fureteur, alias Jean Doisy, entretenait un dialogue constant avec de nombreux correspondants, souvent membres des Amis de Spirou. Fondé par lui dès 1938, le *fan-club* très populaire des « A.d.S. » organisait des *meetings* et des camps, à destination du lectorat belge du journal. La pérennisation du lectorat de l'hebdomadaire, interdit de publication après août 1943, s'appuya sur cette organisation proche d'un mouvement de jeunesse⁴⁸. Via la préface, le dialogue avec les lecteurs de *Spirou* se poursuivait donc sur l'édition de *Jean Valhardi, détective* en volume. Presque inusitée chez Dupuis, la publication en album entraina dans le cadre d'une diversification des supports — castelet, théâtre, almanach, roman illustré, bulletin de patronage, etc. — pour pallier la disparition de l'hebdomadaire. Une adaptation intermédiaire telle que la novellisation du film *Chronique mondaine* différait de l'entreprise de transmédiatisation de *Jean Valhardi, détective*, dans la mesure où la première adaptait un « texte » source (le film novellisé), tandis que la seconde développait, sans hypotexte précis, l'univers transfictionnel d'un « architecte » (la série de bande dessinée). Devenue une marque, la bannière de la série, *Jean Valhardi, détective*, servira de titre aux deux premiers albums de BD, avant d'intituler une série de romans dédiés au même héros.

Cette transmédiatisation forcée et le succès du personnage auprès des lecteurs posèrent à nouveau à Jean Doisy le défi de la sérialisation. Même si la logique sérielle n'interdit pas une standardisation des intrigues, pourvu que les personnages récurrents soient bien identifiés, celle-ci complique la reproduction pure et simple d'une matrice actantielle (comme nous l'avons constaté dans le cas du roman *Heures d'épreuve*), car toute sérialisation implique une sélection. En effet,

[Bertrand & Christelle], « Introduction », dans DOISY [Jean], PAAPE [Eddy] et DELPORTE [Yvan], *Valhardi. L'intégrale [1946-1950]*, Marcinelle, Dupuis, 2016, p. 21).

47. DOISY (Jean) et JIJÉ, *Valhardi. L'intégrale (1941-1946)*, Marcinelle, Dupuis, 2015, p. 53.

48. Le nombre des A.d.S. atteignit les 20 000 en 1941, 60 000 en 1944 et 80 000 en 1946, au moment où *Spirou* se lançait sur le marché français (PISSAVY-YVERNAULT [Bertrand & Christelle], *La Véritable histoire de Spirou [1937-1946]*, *op. cit.*, p. 128, 218). Le club périclita à la fin de la décennie, en butte au défi logistique et financier posé par son extension aux candidats français.

il apparut délicat pour l'auteur de produire une nouvelle intrigue à partir de la matrice qu'il employait depuis dix ans. Ce n'était pas complètement impossible, comme le montre (fig. 1) un court récit de bande dessinée, paru dans un almanach en 1943, et intitulé *a posteriori* « Meurtre au bord du lac » ; cette enquête de Jacquot et Valhardi constitua l'ultime produit de la matrice actantielle. Au même moment, l'enquêteur changea de statut : de héros de série récurrent, il devint une image de marque transmédiagénique. La transmédiation du personnage titulaire de la série *Jean Valhardi, détective* éclipsa à la fois l'auteur et l'intrigue, pour favoriser une identification de l'œuvre aux traits — notamment graphiques — du héros. Les romans développés à partir de la série de bande dessinée résultèrent de cette évolution.

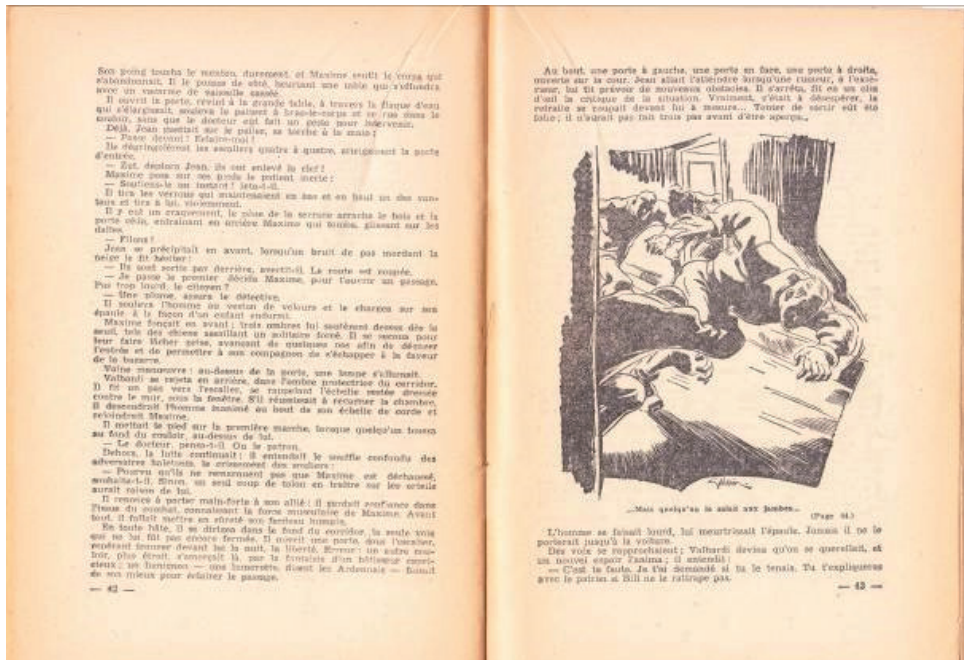


Fig. 5 DOISY (Jean) et JIJÉ, *L'Étrange Réveillon de Jean Valhardi*, Marcinelle, Dupuis, 1943, p. 42–43.

L'un des premiers fruits de l'entreprise de transmédiation fut un roman de soixante pages, illustré par Jijé, vendu en kiosque pour la Noël 1943 sous le titre *L'Étrange Réveillon de Jean Valhardi*. Ce « prequel⁴⁹ » situé avant la rencontre de Jacquot et Valhardi obligea Jean Doisy à renouveler une inspiration qui ne lui vint manifestement pas. Comme dans *Légitime défense* (1942) de Stanislas-André Steeman, le héros se méprend en croyant assister à un crime. Dans une maison isolée au milieu d'une forêt ardennaise enneigée, Jean Valhardi s'immisce dans

49. SAINT-GELAIS (Richard), *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2011, p. 77–84.

ce qui s'avère être la réparation privée d'un vieux contentieux. À la fin du récit, constatant qu'il a fait « tant de bruit pour rien », le héros d'à peine vingt ans s'angoisse à l'idée qu'il ne puisse plus renouer avec l'aventure et il s'en ouvre à son ami d'enfance, Maxime Dormond. Son confident le renvoie au fondement de son métier d'enquêteur, à savoir l'intuition du « parler vrai » :

– C'est égal, je me demande tout de même si nous avons bien fait de le croire [le présumé coupable] sur parole, murmura le jeune détective. Nous aurions dû accompagner le bonhomme. Nous ne savons même pas son nom.

– Allons donc ! railla Maxime. La belle avance ! Le patron disait la vérité, cela se sentait. Au fond, avoue que tu es un peu déconfit.

– Déconfit ?

– Mais oui, d'avoir fait tant de bruit pour rien. Allons, console-toi, tu as déjà tiré au clair assez d'affaires embrouillées ; tu en tireras d'autres. Un soir de Noël, n'est-il pas plus indiqué d'avoir une belle aventure, sans crime et sans criminel ?

– Pas même un crime sans victime, ronchon Valhardi, mal résigné.

– Crime sans victime ! Note ça, mon petit, c'est une trouvaille : ça fera un titre merveilleux pour un roman policier⁵⁰.

Après dix années d'intrigues similaires, voici donc le premier d'une série de récits policiers qui ne reproduiront plus la matrice actantielle devenue habituelle. Les dessins disséminés au fil du texte constituent une autre innovation. Ce sont des inédits de Jijé, premier dessinateur du personnage de BD, exceptionnellement signés de son nom : Gillain. L'intrication de l'image dans le texte produit une combinaison iconotextuelle plus étroite que dans la novellisation *L'Étrangleur aux mains fines*. Cependant, la pagination n'apparaît toujours par synchronisée : seulement deux des treize images représentent un épisode relaté dans la même double-page, les autres sont légèrement en avance ou (moins souvent) en retard sur le texte environnant. Par rapport aux photogrammes de la novellisation de film hollywoodien, une autre différence, en plus du recours au dessin inédit, apparaît dans le choix de scènes d'action, de confrontation, voire des coups de théâtre. Dans le cadre de cette transfiction⁵¹, les images ne renvoient pas à une BD source (inexistante), elles participent plus directement à la narration (fig. 5), même si elles visent également à maintenir les lecteurs en contact avec l'*artwork* de la série de bande dessinée interrompue par la guerre.

Après la reprise de la publication de *Spirou*, l'écrivain-scénariste signa encore quelques scénarios pour Jijé puis Édouard « Eddy » Paape, mais assez vite il abandonna son personnage à des repreneurs. À l'été 1947, la publication de la dernière bande scénarisée par Doisy s'acheva dans le journal de *Spirou*, alors qu'il

50. DOISY (Jean) et JIJÉ, *L'Étrange Réveillon de Jean Valhardi*, Marcinelle, Dupuis, 1943, p. 63.

51. Richard Saint-Gelais définit le concept de transfictionnalité comme « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnels » (SAINT-GELAIS [Richard], *Fictions transfuges*, op. cit., p. 7).

mettait sur pied un nouveau projet littéraire chez Dupuis : *La Collection* (réintitulée au huitième fascicule *L'Hebdomadaire*) *des grands récits*. Remontant à 1943, *L'Étrange Réveillon de Jean Valhardi* constituait le prototype de cette collection hebdomadaire⁵², active de février 1948 à février 1950. Elle offrait chaque semaine le texte intégral d'un petit roman illustré, dans un fascicule d'une trentaine de pages. Le format court répondait à une esthétique journalistique que Doisy prônait déjà dans les années 1930 :

Nous vivons une époque au rythme accéléré; tant de merveilles sollicitent notre attention, que nous ne pouvons donner à chacune le temps qu'elle mérite. Il en va de même des choses de l'esprit. [...] Le conte est une formule heureuse, parce qu'il donne en raccourci l'économie d'un talent⁵³.

Cinq séries s'alternaient, avec un code de couleurs distinguant les fonds de couvertures. Dans la série jaune, sous-titrée *Jean Valhardi, détective* et totalisant vingt-six titres, les romans étaient précédés d'une introduction didactique du Fureteur (alias Doisy) et comportaient des illustrations en pleines-pages légendées, réalisées par Eddy Paape ou occasionnellement par un certain « Heles » (Louis Santels). En préface au premier fascicule, Jean Doisy adresse « Un mot aux amis de Jean Valhardi », c'est-à-dire les anciens Amis de Spirou qui ont grandi en suivant le héros depuis ses débuts et dont il suppose qu'ils ne se contentent plus de lire des bandes dessinées.

[À] mesure que les années passent pour vous, nous savons que vous restez, peut-être, plus particulièrement fidèles au souvenir de Jean Valhardi. C'est naturel, Valhardi vous ressemble en tant de points : c'est un jeune, aux deux pieds solidement plantés en terre, et qui vit dans un monde réel... Comme vous, il pense à son avenir et le prépare. [...] Alors, pour vous à qui ne suffisent plus les histoires en images, nous avons préparé cette série⁵⁴.

Le père du personnage veut en revenir à l'identité originelle d'un enquêteur employé par une compagnie d'assurance, loin de celle d'un *globe-trotter* développée au même moment par Eddy Paape dans la série de bande dessinée. Doisy prétend que Valhardi a raconté d'autres aventures à plusieurs membres de la rédaction de *Spirou* — il ne s'agit que de lui, puisqu'il dresse la liste de ses pseudonymes (Vieux Campeur, Fureteur, Grand Meneur, Fantasio) pour les rubriques rédactionnelles du journal — et il se propose de retranscrire ces récits homodiégétiques. À chaque fois, le narrateur plongera ses lecteurs dans un nouveau milieu professionnel

52. Ce fascicule romanesque s'apparente, par son format, sa présentation et sa date de parution, à une collection de dix romans sentimentaux, dont quatre furent illustrés par Jijé, intitulée « Éditions des Bonnes Soirées » (MOUVET [Philippe], « Les débuts d'un imprimeur », *op. cit.*, p. 19).

53. DOISY (Jean), « Notice », dans DICKENS (Charles), *Contes. Les Carillons. Le Cri-cri du foyer*, traduits de l'anglais par Amédée Pichot, Paris, Verda, 1934, p. I.

54. DOISY (Jean) et PAAPE (Eddy), *Vol sans voleur*, Marcinelle, Dupuis, coll. Collection des grands récits, 1948, p. 2.

(l'imprimerie, les chemins de fer, la sidérurgie, etc.), que le héros aura fréquenté dans le cadre de son enquête. Tissées sur ce canevas à visée éducative, les intrigues tourneront généralement autour d'une série de sabotages que l'enquêteur cherchera à arrêter.

Le deuxième roman, intitulé *Sur le rail*, est exceptionnellement la novellisation d'un récit de bande dessinée de Doisy et Paape antérieur⁵⁵. Valhardi y enquête sur des catastrophes ferroviaires survenues depuis qu'un ingénieur, client de sa compagnie d'assurance, teste une nouvelle ligne de chemin de fer à grande vitesse. Sous le même titre, un récit de quinze planches de bande dessinée avait précédemment paru en couleurs dans l'*Almanach Spirou* 1947. Du point de vue narratologique, le récit de BD ne comporte pas de récitatif, donc *a priori* pas de narrateur verbal. Le parti pris narratif est donc celui du *behaviorisme*, typique de la bande dessinée d'aventure au journal de *Spirou*. Par moments, le récit de BD semble livré en focalisation interne variable, passant alternativement par la conscience de l'enquêteur et par celle du criminel. Dans les deuxième et troisième vignettes de notre extrait (fig. 6), un artifice cinématographique produit cet effet de *vision*



Fig. 6 DOISY (Jean) et PAAPE (Eddy), « Sur le rail », dans *Almanach Spirou* 1947, Marcinelle, Dupuis, 1946, p. 57, v. 7–11.

55. Ce galop d'essai fut leur première collaboration, même si sa publication ne se fit qu'après celle de leur feuilleton *Jean Valhardi et les Rubens*, lancé à l'été 1946 dans *Spirou*. Réalisé dès le printemps, le récit de BD « Sur le rail » fut « mis en sommeil pendant plusieurs mois, pour intégrer finalement les pages du numéro hors-série annuel, *L'Almanach Spirou* 1947, au mois de décembre suivant » (PISSAVY-YVERNAULT [Bertrand & Christelle], « Introduction », dans *Valhardi. L'intégrale [1946–1950]*, op. cit., p. 17).

avec monstrative, qui consiste à montrer successivement le dos de l'enquêteur et celui du saboteur. Dans le chef de Valhardi, cette *vision avec* produit d'ailleurs une curieuse hésitation sur les pronoms de la première personne : « Des traces de pas... Suivons-les, nous verrons où elles vont... / Je ne me trompais pas, soyons prudent éteignons⁵⁶... » Les discours intérieurs des personnages, rapportés dans des soliloques, restent au plus près de l'action présentée à l'image.

La novellisation de la bande dessinée s'écarte de l'écriture romanesque du Doisy d'avant-guerre. Son œuvre policière, comme celle de Stanislas-André Steeman, sans doute en raison de leur goût commun pour le policier anglo-saxon contemporain, aboutit finalement à une forme « nettement *behavioriste* », où « l'instinct est mis au premier plan, ce qui permet [...] de contourner la perspective psychologique⁵⁷ ». Dans son répertoire des *Écrivains belges contemporains de langue française (1800–1946)*, l'abbé Hanlet considérait les œuvres pour adultes de Jean Doisy comme des romans de mœurs et non comme des romans psychologiques, auxquels il associait pourtant les genres, qu'il confondait, du policier et de l'aventure⁵⁸. Outre le principe

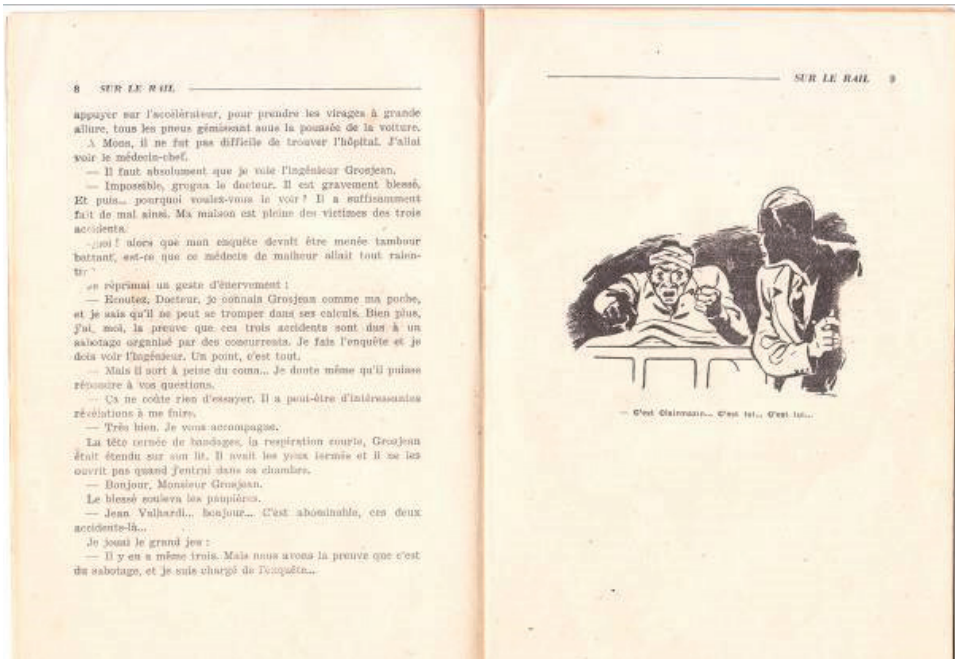


Fig. 7 DOISY (Jean), PAAPE (Eddy), *Sur le rail*, Marcinelle, Dupuis, coll. Collection des grands récits, 1948, p. 8–9.

56. DOISY (Jean), PAAPE (Eddy), « Sur le rail », dans *Almanach Spirou 1947*, Marcinelle, Dupuis, 1946, p. 57.

57. HUFTIER (Arnaud), *Stanislas-André Steeman, op. cit.*, p. 40.

58. HANLET (Camille), *Les Écrivains belges contemporains de langue française (1800–1946)*, Liège, Dessain, 1946, p. 652, 664.

didactique des romans de *Jean Valhardi, détective* dans *L'Hebdomadaire des grands récits*, qui consistait à décrire les mœurs de divers milieux socioprofessionnels, l'expérience du scénario de bande dessinée a pu contribuer à cette évolution de l'écriture romanesque de Jean Doisy. L'hybridation iconotextuelle de ses romans s'en fait l'écho. Les six dessins d'Eddy Paape pour la novellisation de *Sur le rail*, soit la couverture en couleurs plus les cinq illustrations intérieures en noir et blanc, ne reprennent pas de vignette du récit de BD. Malgré leur autonomisation en pleines pages, ces illustrations, qui représentent des révélations décisives ou des actions à leur paroxysme, apparaissent chevillées au texte par une étroite synchronisation narrative. Dans cet exemple (fig. 7), la scène illustrée prend la suite immédiate du dialogue de la page précédente, c'est-à-dire qu'elle s'approprie la narration, sans se cantonner ni à l'ornement ni à la répétition du texte littéraire. Cet extrait montre également la dominance des dialogues rapportés au discours direct.

LE SALUT PAR LA TRANSMÉDIATISATION

En conclusion, jusqu'au début de la guerre, Jean Doisy exploita une même matrice actantielle, reproduite de ses romans policiers à ses scénarios de bande dessinée, à tel point qu'il peina à s'en défaire. Il trouva néanmoins un second souffle, dans l'après-guerre, en développant un réseau transmédiateur autour de *Jean Valhardi, détective*, où l'intrigue devint secondaire, autant que l'identité des auteurs repreneurs de l'univers transfictionnel. En précurseur belge, sur les pas d'un Steeman, Doisy épousait la logique médiatique d'un « déplacement de l'intrigue vers le personnage initié dans l'entre-deux-guerres⁵⁹ ». Avec plusieurs collaborateurs, il organisa la dissémination transmédiateur d'un héros tout-terrain, Jean Valhardi, en adressant son univers transfictionnel à la communauté fanique des Amis de Spirou. Le héros déborda des pages du journal de *Spirou*, où il évoluait dans des récits de BD et dans des textes rédactionnels, pour gagner la scène et le roman⁶⁰.

Dans la préface de la *Collection des grands récits*, en 1948, en dépit du succès de son personnage de BD, Jean Doisy continuait de miser — contre la bande dessinée — sur les contenus rédactionnels et littéraires du journal de *Spirou*, dont il avait été l'un des principaux fournisseurs. L'expérience lui a donné tort : la collection de fascicules romanesques s'est arrêtée après une centaine de numéros, laissant aux Dupuis quantité d'exemplaires invendus. Doisy lui-même n'a plus jamais repris son personnage. Au sortir de la guerre, la direction des publications est reprise par Charles Dupuis, des mains de son frère Paul, et, à la fin des années 1940, leur régie publicitaire revient à la World Press de Georges Troisfontaines. Pour le journal de *Spirou*, les deux hommes misent sur la bande dessinée. Ayant toujours promu les

59. LETOURNEUX (Matthieu), *Fictions à la chaîne*, op. cit., p. 409, 419.

60. PISSAVY-YVERNAULT (Bertrand & Christelle), « Introduction », dans *Valhardi. L'intégrale (1941-1946)*, op. cit., p. 32-37.

pages rédactionnelles, l'ex-rédacteur en chef, faisant de moins en moins fonction, prend du large. Jean Doisy intervient encore dans la rubrique « Le Fureteur vous dira », jusqu'au début des années 1950, et il continue de hanter les rédacteurs de *Spirou* et du *Moustique*⁶¹.

Comme nous l'avons vu, les stratégies éditoriales et journalistiques développées par Doisy, telles que l'exploitation de fictions transfuges, le développement d'un *fan-club* (les Amis de Spirou) et le maillage des magazines de son éditeur par des publicités renvoyant de l'un à l'autre (*Spirou* pour les enfants et *L'Hebdomadaire des grands récits* pour les [pré]adolescents préparaient les futurs lecteurs adultes de *Bonnes Soirées* et du *Moustique*) s'inspiraient d'un modèle de presse anglo-saxon, que Doisy discutait dans ses articles et fictions. Au-delà de son œuvre policière, qui mériterait une relecture ne serait-ce que pour ses échanges avec la « BD franco-belge », cette étude invite à réévaluer son rôle d'animateur de la culture médiatique dans la Belgique des années 1930 et 1940.

61. Au milieu des années 1950, le rédacteur en chef du *Moustique* subissait toujours son emprise : « Jean Doisy, ancien homme de confiance des Dupuis, à la retraite et gravement malade, n'en remettait pas moins à la direction un rapport sur chaque numéro du *Moustique* » (HENOUMONT [René], *Des amours de papier. Mémoires impertinentes*, Louvain-la-Neuve, Duculot, coll. Documents Témoignages, 1990, p. 117).

La Chronique des Archives & Musée de la Littérature

Les archives de Franz Ansel

Vincent RADERMECKER

Léguées par sa fille Jacqueline Folie en août 2018, les archives de l'écrivain Franz Ansel viennent de rejoindre, sous la cote générique ISAD 262, la bibliothèque de l'auteur conservée aux Archives & Musée de la Littérature depuis 2001.

Né à Liège le 14 avril 1874, décédé à Bruxelles le 27 octobre 1937, Franz Ansel (de son vrai nom, Franz Folie) se voit décrit par Paul Dresse en ces termes :

Il fumait volontiers un brûle-gueule méditatif [...]. Quand il l'enlevait de sa bouche, c'était pour faire entendre une belle voix, bien timbrée et chaude, une voix qui se faisait extrêmement harmonieuse en déroulant, strophe à strophe, les poèmes dont il avait une mémoire considérable. [...] Il était musicien, touchait agréablement du piano. Curieux d'ésotérisme aussi, il avait des anecdotes étranges sur des faits de télépathie, sur des revenants. Voyageur, il connaissait admirablement les bords du Rhin et d'ailleurs savait l'allemand [...]. Probablement connaissait-il aussi la langue de Shelley et de Longfellow, car il fut choisi par le roi Albert pour l'accompagner comme historiographe dans son périple aux États-Unis¹.

Attrait pour les voyages (l'Allemagne durant sa jeunesse, ensuite l'Égypte, la Grèce et surtout l'Italie), goût de la musique (sa femme, Jeanne Coulier, fut la vraie musicienne de la famille) : ce portrait rédigé plus de dix ans après la mort de l'intéressé cerne l'essentiel, laissant dans l'ombre l'adolescent qui quitte le Collège Saint-Servais à Liège pour suivre ses parents à Bruxelles — son père, astronome, y est nommé directeur de l'Observatoire d'Uccle —, ou encore l'étudiant en droit dans la Cité ardente qui terminera son cursus par le biais du Jury central.

Journal de bord alliant précision et fluidité, la première grande publication d'Ansel, *Le Grand Voyage du Roi des Belges aux États-Unis d'Amérique*, de près de 400 pages, paraît en 1921. Dès 1919, l'historiographe avait été nommé directeur du Service des Lettres au Ministère des Sciences et des Arts pour succéder à Auguste Rouvez.

Cette carrière fulgurante lui vaut des inimitiés. Cette animosité s'intensifie lorsqu'il obtient le Prix Triennal pour son deuxième recueil de poésie. Sept ans après *Les Muses latines*, paru chez Robert Sand en 1924 et couronné par le prix

1. DRESSE (Paul), dans *Bulletin officiel de l'Association des Écrivains belges*, janvier 1948.

Beernaert, paraît chez Jos. Vermaut *La Flamme et la lumière*, dédié à Fernand Severin. Pierre Fontaine s'en moque dans *Le Rouge et le Noir* du 23 novembre 1932 : « Clichés, banalités, chevilles² ! »

Ces critiques auxquelles s'ajoutent les insinuations de plagiat de *La Revue sincère* — Ansel conservera les unes et les autres³ — détonnent au regard de la discrétion de bon aloi que le haut fonctionnaire a toujours gardée. Roger Bodart ne l'appelle-t-il pas un « marquis à perruque poudrée » « égaré dans une foule de sans-culottes » ?

Certes, il crut en son théâtre en vers, cherchant à l'éditer et à le faire jouer. S'il interprète de manière confidentielle, en 1921, le personnage du Comte dans *Il faut toujours qu'une porte soit ouverte ou fermée* d'Alfred de Musset, il s'acharne par contre — nos archives l'attestent — à versifier des situations dramatiques qui jouent fréquemment sur l'identité vraie ou supposée des personnages. D'où ce titre, *Nina-Ninon-Ninette*, pièce en un acte datant de 1899. On compte également à son actif : *Le Papillon s'envole*⁴ (créé en 1909 et remanié sous l'appellation : *L'École de Werther*), *Le Dormeur du Glancor* (créé en 1918), *L'École des Romanesques* (créé en 1926), *Ainsi se venge l'amour* (créé en 1928) et *Le Codicille* (créé en 1929 ; seule pièce en trois actes). Comme le souligne le prologue de cette dernière œuvre, le théâtre versifié d'Ansel cherche plus à imiter qu'à innover :

L'auteur ne prétend pas vous apporter du neuf : [...]
 Se bornant à reprendre, en une simple histoire,
 Les thèmes familiers de l'ancien répertoire,
 Il suit de loin les pas des maîtres sans rivaux
 Que restent Beaumarchais, Molière et Marivaux⁵.

Les dossiers génétiques de ces pièces s'accompagnent d'une correspondance qui éclaire les aléas de leur réception : publications en revues ainsi que quelques représentations au Théâtre du Gymnase à Liège et au Théâtre du Parc à Bruxelles, exceptionnellement et confidentiellement aussi à Paris.

Avant qu'il ne s'adonne intensément à la versification, le journalisme avait requis celui qui deviendra académicien, en 1935, en lieu et place d'Émile Van Arenbergh. Nos archives nous le montrent découpant et compilant soigneusement — avec recension dans des carnets — les centaines de chroniques qu'il écrivit au tournant du siècle pour *Le Journal de Bruxelles* et *La Métropole*. Il recueille aussi les nombreux articles qu'accueillent *La Jeune Belgique*, puis *Durendal*, *Le Flambeau*, *La Revue Générale*... Il conservera peu de brouillons de ces écrits.

2. MLT 6464/2/4.

3. Voir MLT 6464/2/4.

4. Il écrit aussi *L'Idylle d'un escholier* représentée pour la première fois en 1897 au Théâtre Flamand de Bruxelles, ainsi que *La Grue de Nagasaki* donnée, elle, au Théâtre communal rue de Laeken en 1898. Les brouillons de ces œuvres n'ont pas été conservés.

5. MLT 6465/2/2.

Avant, puis après la Grande Guerre, naît une constellation littéraire d'obédience chrétienne⁶. Franz Ansel s'y rattache assurément mais considérer ses écrits critiques par le biais d'une mouvance idéologique serait réducteur. S'y retrouvent également des portraits d'écrivains étrangers (Lord Byron, Anatole France, Goethe, Ibsen, Pietro Mazzini, Madame de Sévigné, Percy Shelley...) mais surtout belges (Henri Davignon, Fierens-Gevaert, Iwan Gilkin, Edmond Picard, Georges Rodenbach, Fernand Séverin, André Van Hasselt...). Sans oublier l'éloge de figures royales (Léopold II, Albert I^{er}) ou l'évocation de sites naturels.

Nos archives s'enrichissent, par ailleurs, de textes autographes relatifs aux nombreuses contributions orales de Franz Ansel. Outre des documents liés à ses allocutions « officielles » — il y épingle des écrivains (Charles Bernard, Hubert Krains, Georges Ramaeckers, Horace Van Offel...), ou des sujets plus généraux — sont ici conservées les minutes de ses conférences sur de nombreux littérateurs belges (Claude Bernières, Félix Bodson, Antoine Clesse, Charles De Coster, Nicolas Defrêcheux, Iwan Gilkin, Albert Giraud, Georges Rodenbach, Fernand Séverin, Paul Spaak, Émile Verhaeren, Charles Van Lerberghe), français (Maurice Barrès, Marivaux, Musset...) ou étrangers (Antonio Fogazzaro, Calderon). Impossible de recenser tous les sujets abordés durant ces conférences. Notons une plaisante chasse aux coquilles chez les « grands » écrivains dans « Les Gâtés de l'escadron... militaire » ou, à l'autre bout de la palette, la présentation de « La Chaudière macédonienne. Naissance et croissance de l'ORIM ».

On l'aura compris, tout à l'opposé des provocations dadaïstes ou surréalistes, le calme et ordonné Franz Ansel plébiscite la maîtrise. D'où son attachement au rythme. Certains de ses poèmes seront mis en musique (MLT 06463). Mais ce sont surtout les duos avec son épouse qui frappent les esprits. Le mari parle de « Schubert et Schuman » ou de « Liszt et Chopin » ; Jeanne Folie interprète ensuite des morceaux choisis de ces compositeurs. Ils triomphent.

Si nos archives nous renseignent sur l'activité poétique (MLT 6464), dramatique (MLT 6465), journalistique (MLT 6460–6461), préfacière (MLT 6462) et conférencière (MLT 6457/1–21) de Franz Folie, elles débordent de ce cadre. Outre des dossiers concernant son accession à l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique (MLT 6452), son implication « passive » dans la Grande Guerre (MLT 6454) ou encore le projet d'une encyclopédie belge (MLT 6453), pointons une correspondance variée qui, entre autres, recèle une précieuse lettre d'André Baillon. Derrière une aigreur vis-à-vis d'un soutien officiel mais peu substantiel perce un humour teinté du pressentiment de sa fin.

Un mot de Maurice Casteels paru dans AAPB-VBKB nous servira d'épithaphe pour cet écrivain qui mériterait d'être redécouvert : « Il est certain qu'il existe un monsieur Folie, fonctionnaire au Ministère des Sciences et des Arts. Cela est

6. VANDERPELEN-DIAGRE (Cécile), *Écrire en Belgique sous le regard de Dieu. La littérature catholique belge dans l'entre-deux-guerres*, Bruxelles, Éditions complexe, coll. Histoires contemporaines, 2004, p. 25–26.

prouvé. Il est non moins certain qu'il y a un Franz Ansel, poète. Je pense que ni l'un ni l'autre ne l'ont fait exprès⁷. »

7. MLT 6464/2/3.

Brèves

Quelques repères significatifs pour ne pas oublier l'action du bouquiniste bruxellois de « La Borgne Agasse », Jean-Pierre Canon (25 décembre 1941 – 12 janvier 2018)

Jérôme RADWAN

Association des Amis de Paul Feller / Association des Amis d'Henry Poulaille

Jean-Pierre Canon a ouvert sa première librairie à l'enseigne de « La Borgne Agasse » au 45, rue Saint-Jean, le 3 novembre 1970. D'emblée passionné par l'écriture d'auteurs ouvriers ou paysans autodidactes, il organise trois expositions, sur le « Centenaire de la naissance d'Émile Guillaumin (1873–1951), paysan français » (du 2 au 9 novembre 1973), « Henry Poulaille et la littérature prolétarienne » (du 15 février au 5 mars 1975) et « Les mineurs écrivains et Constant Malva (1903–1969) » (16 au 31 mai 1978), suite à la réédition, chez Maspéro, de *Ma nuit au jour le jour*.

L'enseigne commençait à être connue et « La Borgne Agasse » a pu s'installer, le 1^{er} novembre 1979, au 18, rue de l'Athénée. Le 20 novembre 1982, Georges Navel, déjà reconnu en 1945 pour son récit *Travaux*, y a dédié tous ses livres, dont *Passages*, qui venait de sortir au Sycomore agrémenté d'un dossier collectif, *Georges Navel ou la seconde vue* édité par « Le Temps qu'il fait ». Une autre exposition lui sera consacrée peu après sa disparition, en 1993.

Auparavant, Raymond Ceuppens, le premier écrivain d'origine modeste à recevoir le Prix Rossel, avait inauguré la série des séances de signatures du samedi après-midi, avec *Sous la grand-voile*, le 14 mars 1981, et *L'Été pourri*, le 25 septembre 1982, deux romans édités chez Denoël. Ce succès, qui a surpris même son auteur, ne durera pas. Mais l'envoi par « La Borgne Agasse » de la nouvelle « Le Retour du Vivant » incitera l'éditeur Edmond Thomas à donner ce titre à l'ensemble d'un recueil. Une séance de dédicace aura lieu le 5 décembre 1987, date de sa parution chez Plein Chant (à Bassac).

En 1980, sur le conseil de Jean-Pierre, l'instituteur Jacques Cordier y publie son étude sur Malva, suivie d'un récit inédit : *Vies de pauvres*. En 1985, le libraire-éditeur fait aussi connaître des textes de mineurs borins comme Hector Clara ou Charles Nisolle dans *Littérature en Wallonie*. Avec, en guise d'introduction, le discret témoignage de Vital Broutout sur la revue *Le Musée du Soir*. Le 9 décembre

1989, un inédit de Malva, *Ramentevoir* est coédité par W'allons-nous? et par les éditions du Cerisier, subtilement préfacé par Jacques Cordier. Sait-on, par ailleurs, que Jean-Pierre a rassemblé les écrits dispersés du libertaire pacifiste Hem Day, qui s'appelait Marcel Dieu, et qu'il fut le dernier ami de l'objecteur de conscience Jean Van Lierde, secrétaire général du CRISP pendant vingt-cinq ans, dont on peut découvrir l'engagement passionné dans le film qu'Hugues Le Paige lui a consacré en 1998.

Le 10 mai 1985, le paysan écrivain Francis André a eu droit à une grande exposition, suite à la réédition de son roman de 1931 *Les Affamés* et à la sortie liégeoise, chez W'allons-nous?, d'un numéro spécial sur son œuvre. En 70 pages illustrées, le point y est fait sur le thème « Littérature prolétarienne et idéologies », aussi bien en France, avec le mouvement d'Henry Poulaille, qu'en Belgique, avec Albert Ayguesparse, Augustin Habaru et le Manifeste du Front littéraire de Gauche, en particulier.

Qui d'autre pouvait mieux s'associer à la joie de publier pour les « oubliés du Capital » que notre Canon-dit-de-Beaumont, le petit village de sa naissance? Il aura tout essayé, quoiqu'en vain, pour la publication des mémoires du bouquiniste Édouard Seghers, qui évoquent la grande pauvreté. Il va le décrire succinctement dans la revue *Le Marollien rénové* (dont Raymond Ceuppens a assumé la direction pendant deux ans), et il rappellera, dans une exposition organisée à sa mémoire, que cet homme serviable a été mis en terre comme « indigent » au cimetière d'Ixelles. Il rappellera aussi l'existence, entre autres, du forain Georges Lequeux, dit « Miramar, l'homme volcan », lequel, à plus de 60 ans en 1981, vivait totalement isolé dans une baraque hypothéquée à Arcueil.

Le 10 février 1986, Serge Meurant, un autre ami de Jean-Pierre, dédicace l'un de ses onze recueils de poésies, *Supplie anonyme ce dos* (Roubaix, Brandes). Un peu plus tard, le jeune Thierry Maricourt se fait remarquer par son *Histoire de la littérature libertaire en France* (1992) et par sa biographie d'Henry Poulaille, un « homme qui... se battit plus pour les œuvres des auteurs qu'il aimait que pour ses propres ouvrages ».

Que n'a-t-on dit sur Neel Doff l'embourgeoisée? Le non-conformiste de la Borgne Agasse y reviendra en 1992 dans le n° 9 de la revue *Textyles*, avec une mise au point définitive et énergique sur le livre consacré par Évelyne Wilwerth à cette Hollandaise à l'adolescence miséreuse, qui se mit à écrire en français à 52 ans. Le 28 mai 1996, à la Borgne Agasse 3, 17 rue de la Tulipe, le poète Claude Haumont signe *Le Hors-venu*, paru aux Éditions du Noroît et couronné par le Prix Charles Plisnier 1993. On le reverra à la Borgne Agasse 4 (30, rue Arnoul), le 7 septembre 1996 à l'occasion de la promotion de *Pour une enfance inachevée* publié à L'Arbre à paroles. Suivront, entre autres, Jan Moulaert pour la présentation, le 12 octobre 1996, de son *Histoire du mouvement anarchiste en Belgique (1871-1914)*, et le 26 octobre, Jean-Claude Pirotte. C'est aussi à la Borgne Agasse qu'est née l'idée de l'ASBL Présence d'André Baillon, lors d'une présentation-dédicace de la traduction

française de la biographie de Frans Denissen, en 2001. Plusieurs réunions de l'association se tiendront dans la librairie.

J'arrête là cette galerie d'auteurs engagés que de plus en plus de livres d'occasion auront mis en valeur jusqu'au seuil de l'an 2000. Jean-Pierre s'en est expliqué dans *Le Soir* du 1^{er} mars 1999, dans un interview menée par Michel Grodent : « — On vient chez vous pour la littérature prolétarienne [...] — Au fil des ans, on a fini par me coller cette étiquette-là. Littérature anarchiste, prolétarienne. C'est un secteur que je défends, c'est vrai. Mais l'essentiel de ma librairie, c'est quand même la littérature en général. » Et lorsque je lui ai demandé de me rédiger un texte sur Francis André pour *Plein Chant*, il est allé au fond des choses en regrettant sa lenteur. « J'écrirai quelque chose puisque je te l'ai promis. Mais je ne suis ni un écrivain ni un biographe. En fait, mon rôle, si tu l'ignoraient, c'est d'être un parfait entremetteur. [...] Mon terrain de travail n'est pas un bordel, mais une librairie qui est devenue un lieu de rencontre et qui ressemble parfois à un cabaret ou à une auberge espagnole¹. »

1. CANON (Jean-Pierre), lettre de à Jérôme Radwan, 11 juillet 1990.

Comptes rendus

DE COSTER (Charles), *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*, nouvelle édition définitive établie et présentée par Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. Espace Nord, 2017, 514 p.

« En 1867, à Bruxelles, chez l'éditeur Lacroix et Verboeckhoven, qui avait publié *Les Misérables* un peu auparavant, paraît un gros et luxueux ouvrage, sous la signature d'un auteur que l'histoire littéraire n'aurait pas sans cela retenu [...] » (« Postface », p. 487¹). C'est avec ces paroles que Jean-Marie Klinkenberg présente sa « nouvelle édition définitive » de *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster, publiée en 2017 chez Espace Nord à l'occasion du 150^e anniversaire de l'édition originale de 1867.

Le voisinage de Victor Hugo et des *Misérables*, qu'évoque cette présentation, classe l'auteur au sommet d'un canon littéraire incontesté — en dépit des hésitations et des ruptures que la « Bible nationale » des Belges (p. 493) a pu connaître, dès le début, en tant qu'épopée de la Guerre des Gueux (p. 493–495) et que protocole d'une identité bifide, tiraillée entre l'illusion du « patriotisme unitariste » et les tentations d'une « francité faussement universelle » (p. 505). On imagine les difficultés que Klinkenberg a dû surmonter dans cette entreprise, aux yeux de ses compatriotes belges d'abord, mais aussi du public international qui continue d'admirer la « Marseillaise belge » (Alfred Döblin) et de la comparer, avec Stefan Zweig, à l'*Illiade* d'Homère : « archaïque, vigoureuse et incomparable » (*urweltlich, kraftvoll und unvergleichlich*). Dans cette situation, l'éditeur choisit le seul chemin possible : il se lance dans la redécouverte de la magie et l'« hétérogénéité constitutive ».

L'histoire du texte de la *Légende*, que Klinkenberg résume brièvement dans une « Note sur la présente édition définitive » (p. 5–8), implique aussi un regard critique sur les éditions précédentes. Ni l'édition originale de 1867, ni l'édition de Paul Lacomblez (Bruxelles, 1893) ne sont exemptes d'« erreurs manifestes » et la même chose vaut pour les nombreuses « éditions [...] fautives et parfois fantaisistes » publiées par la suite. Seul Joseph Hanse était reparti des documents contemporains de De Coster lorsqu'il avait établi son édition critique de la *Légende* publiée à *La Renaissance du Livre* en 1959 (et révisée en 1966). Pourtant, même cette « première édition définitive » n'est pas « à l'abri de toute critique », étant donné ses nombreux manquements à la grammaire et à la « logique interne du texte », son usage abusif des caractères italiques (surtout dans la transcription

1. KLINKENBERG (Jean-Marie), « Postface », dans DE COSTER (Charles), *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*, nouvelle édition définitive établie et présentée par Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. Espace Nord, 2017, p. 487. Dorénavant, nous renverrons à cette édition en mentionnant le numéro de page entre parenthèses dans notre texte.

des mots néerlandais) et sa pratique de l'uniformisation arbitraire de quelques « audaces » et « disparates » manifestement voulues par l'auteur (p. 5–7).

L'organisation typographique du texte prend, chez Klinkenberg, une allure beaucoup plus libre — pour ne pas dire : plus anarchique — que chez Hanse. En outre, Klinkenberg rejette plusieurs interventions de son prédécesseur, qu'il juge arbitraires ou peu plausibles, surtout là où Hanse « supprime ou ajoute des virgules [...], remplace un & par une virgule, des points-virgules par des points, ajoutant ou déplaçant des guillemets, et corrigeant systématiquement le texte pour que deux doubles points ne se suivent pas dans une même phrase, ou que “et” n'apparaisse pas entre virgules [...] ». De même, Klinkenberg revient sur l'attitude de son prédécesseur vis-à-vis des « audaces » que De Coster « s'autorise en matière de discours rapporté ». En effet, Hanse « supprime [...] le point d'interrogation qui ponctue [...] les propositions introduites par le verbe “demander” ou un synonyme ; il passe [...] à la ligne pour le discours direct, même lorsque ni l'original ni le manuscrit ne vont dans ce sens ; mais à l'inverse, lorsqu'il s'agit de style indirect, il refuse l'étonnant passage à la ligne après les deux points que présente souvent l'original » (p. 7). En outre, Klinkenberg prend une décision qui marquera l'ensemble de son édition : il remplace systématiquement la lettre « s » placée à l'intérieur du mot par le signe « f » qui n'existe plus dans l'orthographe française moderne. « Ulenspiegel » deviendra donc « Ulenspiegel », « Oiseau » deviendra « Oifeau », etc. : « Il y a là [...] un trait qui fait partie du dessein stylistique de l'œuvre. Et il n'est [...] pas audacieux de penser qu'il a contribué à diffuser le mythe d'une œuvre résolument archaïsante. » (p. 8).

Dans sa *Postface* (p. 487–506), Klinkenberg revient aussi sur la question du dialogue entre De Coster et la tradition de l'*Ulenspiegel* allemand. Les premiers exemplaires imprimés de ce *Volksbuch* voient le jour dès le début du xvi^e siècle et non, comme on le lit à la p. 487, « depuis la fin du xvi^e siècle ». Parue à la charnière du Moyen Âge tardif et de la Modernité naissante, cette *Schwank-Biographie* initie, en effet, une époque littéraire dans laquelle d'autres *monstres sacrés* du monde moderne ne tarderont pas non plus à apparaître : le docteur Faust, don Juan, le *picaro* espagnol, don Quijote, Hamlet, etc. En plus, l'*Ulenspiegel* allemand est organisé autour d'un protagoniste central, vagabond et farceur, qui se meut sans gêne dans le monde d'après 1500, ou au moins avec beaucoup moins de gêne que le chevalier courtois de naguère. Et c'est cette constellation-là que De Coster mettra à profit pour son roman historique en procurant une « patrie » et un « état civil » au vagabond et en mariant sa légende à l'Histoire (p. 489). Le cadre référentiel de ce projet littéraire, c'est Henri Moke (1805–1851) qui le fournit en mettant à la mode l'époque de la Guerre des Gueux, décrite avec compétence dans *Le Gueux de mer ou la Belgique sous le duc d'Albe* (1827) et *Le Gueux des bois ou les patriotes belges de 1556* (1828). Les Flandres de Pieter Breughel et de Jérôme Bosch se réunissent pour nourrir un récit unique et pathétique, remplissant de sa « complexité foisonnante » un univers grotesquement carnavalesqué et — selon les besoins — psychédélique et toxicomane.

Et c'est dans cet univers que les personnages historiques (Egmont, Hoorne, Alba, Philippe II, le Taiseux, etc.) et les personnages inventés par l'auteur (Thyl, Nele, Lamme, Claes, Catherine, etc.) dialogueront pour découvrir les affinités entre le Gueux du xvi^e siècle et le Révolutionnaire belge de 1830. Thyl est ici le « serviteur » d'une « cause nationaliste » (p. 503), et son action se rapporte sans doute moins aux partialités du xvi^e siècle qu'à celles du xix^e siècle. Et en 2017, 150 ans après la première édition de sa *Légende*, Klinkenberg le voit en compagnie du *guerrillero* qui se meut dans la foule comme un poisson dans

l'eau. À ce propos, il cite même le chant *El pueblo unido jamás será vencido* composé au Chili par Sergio Ortega à l'époque de Salvador Allende (p. 493–495). Ici pourtant, des questions restent sans réponse. Car une phrase comme « progrès industriel et technique n'est jamais synonyme de progrès humain » (p. 493) ne répond certainement pas à la question de savoir comment les Belges du XIX^e siècle auraient pu/dû affronter le problème de la faim, du paupérisme et du manque d'abri *sans* s'appuyer sur le progrès technologique et économique de leur pays et de leur époque. Ici encore, De Coster pose des questions là où les donneurs de leçons de tous les pays se piquent de savoir les réponses. Et voilà Ulenspiegel qui apparaît sous les traits d'un « chantre de la nation belge », d'un « militant flamingant », d'un « héros type de la lutte des classes », d'un « guide dans le combat contre le bolchévisme », d'un « héraut de la revanche de la Franc-Maçonnerie » ou encore d'un « représentant de la race germanique », etc. (p. 503).

La *Postface* de Klinkenberg ne dispose que de peu de pages pour réunir quelques « *Éléments biographiques* » (p. 507) et quelques « *Orientations bibliographiques* » (p. 509–510). C'est donc au lecteur de compléter la bibliographie du sujet qui l'intéresse : la réception de De Coster en Belgique et à l'étranger (traductions, adaptations cinématographiques, versions théâtrales, etc.), le dialogue avec les peintres (Masereel, Rops, etc.), les variantes du thème d'Ulenspiegel réalisées dans d'autres conditions historiques, économiques, politiques, etc. Dans le même ordre d'idées, on mentionnera aussi le roman *Tyll* de Daniel Kehlmann, publié récemment en Allemagne² et qui reprend le sujet à l'occasion du 400^e anniversaire du début de la Guerre de trente ans (1618–1648). Car une lecture parallèle des textes de De Coster et de Kehlmann fera sans doute redécouvrir le grand sujet du roman historique européen qu'est la Guerre des 80 ans depuis la Révolution des Pays-Bas (1568) jusqu'à la *Paix de Westphalie* (1648).

En décrivant les péripéties d'*Ulenspiegel*, De Coster recourt souvent — et de façon peu critique — à la *leyenda negra*. Elle est, en effet, omniprésente dans son roman et il appartient au lecteur de faire la part de l'Histoire, de la falsification et du mythe. Retenons d'abord que l'archiduc Charles, héritier de la Maison d'Autriche, est l'arrière-petit-fils de Charles le Téméraire et le petit-fils d'Isabelle de Castille et de Ferdinand d'Aragon. À proprement parler, il ne possède pas les Pays-Bas en tant qu'« empereur Charles Quint », comme on le lit à la page 489 de la postface de Klinkenberg, mais en tant que duc de Bourgogne et comte de Flandre. Il ne sera empereur qu'en 1519, mais, en 1516 déjà, à l'âge de seize ans, il est proclamé roi d'Espagne (*Carlos Primero*) lors du putsch, à Bruxelles, d'une clique de courtisans décidés à contrarier les droits d'héritage de sa mère Jeanne (dite la folle) en Espagne. Suite à ce putsch, il froisse ses sujets ibériques en favorisant ouvertement les dignitaires d'origine néerlandaise pour occuper les postes-clefs dans l'administration espagnole. Parallèlement, la révolte des *Comuneros*, qui prennent les armes pour défendre l'héritage de leur princesse, est étouffée dans le sang. Voilà le « prélude » qui empoisonnera les rapports entre Espagnols et Néerlandais dès le début du XVI^e siècle. Et par la suite, les deux peuples connaîtront encore bien d'autres points de discorde : l'Inquisition, la *Conquista* américaine, la Réforme, la rivalité avec l'Angleterre, etc. Pourtant, la noblesse des Pays-Bas ne s'élève pas, au début, contre l'autorité de Charles en tant que roi d'Espagne, mais plutôt contre son administration qui — visant à la modernisation et à la centralisation — ne respecte plus les privilèges traditionnels. Ce n'est qu'après l'abdication de Charles

2. KEHLMANN (Daniel), *Tyll*, Reinbek, Rowohlt, 2017.

en 1556 que ces protestations tournent, sous Philippe II, à l'insurrection idéologisée, à la Révolution ouverte et — finalement — à la Guerre des Gueux.

De Coster suit de près cette chaîne d'événements : l'entrée du duc d'Albe à Bruxelles (1567), l'exécution d'Egmont et de Hoorne (1568), le passage du commandement suprême à Requesens (1573) et à Farnese (1581), les Unions de Bruxelles (1577), Arras et Utrecht (1579), l'acte de Pacification de La Haye (1581), l'assassinat du Taciturne (1584). Ces événements marquent aussi le chemin qui conduit Ulenspiegel de la Résistance à la défaite. Car les insurgés hollandais laissent tomber leurs alliés belges juste au moment où les Espagnols et les Français acceptent leur prétention à la domination des Pays-Bas du Nord : « [...], les nobles des Pays-Bas, [...], ont trahi la cause des confédérés, la sainte alliance, vaillant compromis signé pour le bien de la terre des pères. D'Egmont & Hoorn furent traîtres pareillement sans profit pour eux; Brederode est mort, il ne nous reste plus en cette guerre que le pauvre populaire de Brabant & de Flandres attendant des chefs loyaux pour aller en avant [...]. » (p. 290–291). Ce n'est pas la liberté mais la lecture de Machiavel qui, au moment décisif, dominera le calcul des puissants. Et la libération des provinces belges restera, pour l'instant, une vision pour l'avenir. « Nous ne sommes qu'au début » (p. 291), dit Ulenspiegel.

Et la *leyenda negra*? Bien que contredite et (partiellement) réfutée déjà par les historiens du XIX^e siècle, elle restera constitutive pour De Coster et pour beaucoup de ses précurseurs, contemporains et successeurs. Qu'on pense à Schiller (*Don Carlos*, 1787), Goethe (*Egmont* 1789), Beethoven (*Fidelio*, 1814), Verdi (*Don Carlos*, 1867), ou encore au *Geusenlied* (1895) de Felix Dahn. Ils jouent tous avec le stéréotype d'une Espagne fanatique et lugubre — et qui connaît aussi, à son tour, d'illustres défenseurs : Lope de Vega (*El asalto de Maastricht*), Calderón (*El sitio de Breda*), Eduardo Marquina (*En Flandes se ha puesto el sol*), Arturo Pérez-Reverte (*El sol de Breda*), et on en passe. Donner une telle image de l'Espagne — et ceci vaut aussi pour Carmen, la Corrida, le Flamenco, l'Alhambra, etc. — est probablement, au XIX^e siècle, plus un argument de vente qu'une nécessité idéologique.

Pour conclure, la « nouvelle édition définitive » de Klinkenberg offre enfin un texte philologiquement sûr au lecteur de *La Légende d'Ulenspiegel*. C'est un fait qui ne restera pas sans conséquences pour la recherche. Klinkenberg a malheureusement raison de déplorer que ce grand roman historique n'a toujours pas trouvé sa place adéquate dans les manuels de littérature française (p. 502). On peut parler de « progrès » déjà, quand les éditeurs responsables prévoient un appendice plus ou moins limité pour les francophonies hors de France, afin d'y placer de courts résumés sur les littératures françaises de Belgique, de Suisse, du Canada, de l'Afrique post-coloniale, des Caraïbes, des Territoires d'outre-mer français, etc. Mais enfin, Thyl, se sentirait-il vraiment si dépaycé dans cet entourage fluctuant, varié et quelquefois chaotique? N'oublions pas, quand même, que sa *Légende* ne se passe pas qu'au « pays de Flandre » mais aussi « ailleurs » — et que c'est dans un « ailleurs » « que nul ne sait » (p. 486), qu'il chantera sa dernière chanson.

Hans-Joachim LOPE
Philipps-Universität Marburg

LEE (Mark D.) et MEDEIROS (Ana de), dir., *Identité, mémoire, lieux. Le passé, le présent et l'avenir d'Amélie Nothomb*, Paris, Classiques Garnier, coll. Rencontres, n° 353, série Littérature des XX^e et XXI^e siècles, n° 33, 2018, 276 p.

Ce volume rassemble une sélection des contributions présentées au colloque organisé par les deux éditeurs en 2014 au Reid Hall à Paris. Il est marqué par la diffusion préalable du remarquable documentaire télévisé, *Amélie Nothomb, une vie entre deux eaux*³, réalisé par une grande spécialiste de Nothomb, Laureline Amanieux, et par Luca Chiari, ainsi que par la parution du récit *La Nostalgie heureuse*⁴, que Nothomb elle-même a tiré de son retour au Japon pour le tournage de ce documentaire.

Comme l'explique dans son introduction Mark Lee, autre grand spécialiste de Nothomb, ce choix d'une institution américaine est symbolique du fait que Nothomb a commencé par être reconnue à l'étranger avant de l'être par les universitaires français. Lee note aussi que la critique nothombienne a atteint un deuxième stade, visible dans ce recueil et caractérisé par les comparaisons que les critiques établissent désormais entre l'auteure et d'autres écrivain.e.s, alors qu'auparavant ils.elles se concentraient surtout sur ses textes. L'introduction de Lee est très courte (quatre pages) et il n'élabore aucune réflexion sur les thèmes retenus pour le colloque. C'est donc sans aucun repère critique que l'on aborde les dix-sept articles du volume. Ceux-ci se succèdent à un rythme assez rapide, la plupart étant courts, et bien qu'il soit possible de tisser des liens entre eux, et de les relier aux termes clés d'identité, de mémoire et de lieux — termes par ailleurs judicieusement choisis car au cœur de la problématique nothombienne — aucune organisation sous forme de parties n'est proposée. Certes, nous disposons d'un index des textes de Nothomb et des auteurs cités, ainsi que des résumés des articles (et d'une bibliographie), ce qui facilite notre orientation dans le volume. Mais aucune conclusion ne clôt celui-ci. Ce qui m'amène à une autre critique du processus éditorial : il semble avoir été fait très superficiellement ; certains articles auraient dû être édités plus sérieusement pour leur contenu et plusieurs articles de contributeurs non francophones sont entachés de grosses fautes de français.

Toutefois, la lecture du volume est vivifiante et la variété des méthodes retenues, des thèmes abordés et des références intertextuelles font ressortir la richesse de l'œuvre de Nothomb, sa diversité ainsi que la continuité des thèmes qui la traversent de bout en bout.

Frédérique Chevillot analyse le froid chez Nothomb, à la fois dans ses textes, où cette sensation est liée à la perte et au souvenir, mais aussi dans sa vie personnelle, soit le froid qu'elle ressent lorsqu'elle écrit et qui serait lié à l'angoisse devant la page blanche et au « vertige du fantasme » (p. 23). Dans un article très convaincant, dont les analyses se distinguent par leur finesse, Lee tisse des liens entre *Ni d'Ève ni d'Adam*⁵, *La Nostalgie heureuse* et le script de Marguerite Duras *Hiroshima mon amour*⁶, en montrant comment les protagonistes de ces trois textes se rendent toutes sur un lieu pour comprendre leur histoire et comment, par un processus très durassien, les narratrices autofictionnelles de Nothomb superposent leur histoire à une fiction. Thanh-Vân Ton That rapproche

3. AMANIEUX (Laureline) et CHIARI (Luca), *Amélie Nothomb, une vie entre deux eaux*, Paris, CinéTévé, 2012, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=vp12I-DS3ZE> [consulté le 16.11.2018].

4. NOTHOMB (Amélie), *La Nostalgie heureuse*, Paris, Albin Michel, 2013.

5. NOTHOMB (Amélie), *Ni d'Ève ni d'Adam*, Paris, Albin Michel, 2007.

6. DURAS (Marguerite), *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960.

Nothomb de Proust, plus précisément le chocolat blanc de *Métaphysique des tubes*⁷ à la petite madeleine de *Du côté de chez Swann*⁸, et elle compare le traitement de l'enfance chez les deux auteurs ainsi que leur sacralisation de la grand-mère dans ces romans familiaux. Yves-Antoine Clemmen met en parallèle *La Nostalgie heureuse* et *Hygiène de l'assassin*, rapprochant Prétextat de Nothomb et pointant les déplacements identitaires opérés entre les deux textes. Par un détour par *Les Catilinaires*⁹, il montre comment, contrairement à Prétextat, Nothomb parvient à sortir d'une conception cyclique du temps pour envisager un temps linéaire et donc un avenir inconnu.

Nausicaa Dewez met en évidence le pouvoir de la lecture et de l'écriture; elle étudie comment Épiphane dans *Attentat*¹⁰ passe du statut de lecteur de *Quo Vadis?*¹¹ à celui d'écrivain, réécrivant le roman de Sienkiewicz et sa propre histoire. Brenda Dunn-Lardeau montre dans un article bien argumenté que, dans *Hygiène de l'assassin*, Nothomb puise dans les traditions du dialogue antique (Platon, Cicéron), ainsi que dans celles du XVIII^e siècle français, de *Jacques le Fataliste*¹² en particulier. Dans un article au style virtuose, époustouflant de miroitements intertextuels, Marie-Claire Barnet s'attache à étudier le temps et l'espace dans les textes autobiographiques de Nothomb pour cerner la quête identitaire de cette auteure hantée par un vide originaire et fondateur. À l'aide du modèle gravitationnel de Jean-Marie Klinkenberg et des concepts de belgitude et belgité empruntés à la critique francophone, Caroline Verdier propose une grille de lecture originale d'*Antéchrista*¹³, dans laquelle elle établit un parallèle entre les relations au centre et à la périphérie des personnages du roman de Nothomb et les positionnements des écrivains belges par rapport à Paris.

Dans un article qui aurait certainement gagné à être mieux édité, Francesca Cervallati propose une approche intéressante qui consiste à appliquer les théories de la littérature des auteurs migrants à Nothomb. Osamu Hayashi apporte une perspective japonaise à la question de la soi-disant identité nipponne de Nothomb à partir de trois de ses textes auto-fictionnels, *Stupeurs et Tremblements*¹⁴, *Métaphysique des tubes* et *La Nostalgie heureuse*, les passant au crible de concepts japonais (comme ceux d'*amae* ou de *Kenshō*). Tara Collington analyse de façon limpide et convaincante le topos récurrent de la chambre noire dans *Barbe bleue*¹⁵ et *Antéchrista* grâce à des notions de psychologie environnementale. Matthias Kern met en rapport les images corporelles, et en particulier l'obésité dans *Une forme de vie*¹⁶, avec l'imaginaire identitaire et l'écriture à l'aide du concept d'abjection développé par Julia Kristeva. Amanieux explique les choix opérés lors du tournage et du montage du

7. NOTHOMB (Amélie), *Métaphysique des tubes*, Paris, Albin Michel, 2000.

8. PROUST (Marcel), *Du côté de chez Swann*, Paris, Grasset, 1913.

9. NOTHOMB (Amélie), *Les Catilinaires*, Paris, Albin Michel, 1995.

10. NOTHOMB (Amélie), *Attentat*, Paris, Albin Michel, 1997.

11. SIENKIEWICZ (Henryk), *Quo vadis?*, Varsovie, Gazetta Polska, 1896, Bronislaw Kozakiewicz et J.L. Janasz, trad., Paris, La Revue blanche, 1900.

12. DIDEROT (Denis), *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Buisson, n° 20 Haute-Feuille, 1796.

13. NOTHOMB (Amélie), *Antéchrista*, Paris, Albin Michel, 2003.

14. NOTHOMB (Amélie), *Stupeurs et Tremblements*, Paris, Albin Michel, 1999.

15. NOTHOMB (Amélie), *Barbe bleue*, Paris, Albin Michel, 2012.

16. NOTHOMB (Amélie), *Une forme de vie*, Paris, Albin Michel, 2010.

documentaire qu'elle a réalisé avec Chiari en 2012 : *Amélie Nothomb, une vie entre deux eaux*. Dans une argumentation assez opaque, Vera Klekovkina a recours à des concepts empruntés à Jacques Rancière pour mieux saisir le combat que Nothomb mène contre son doute existentiel. Paola Cadeddu part de prémisses fort intéressantes sur les images de Nothomb qui sont créées par les différentes langues dans lesquelles ses textes ont été traduits. Malheureusement, faute de place, l'argument se réduit comme peau de chagrin. Il est en outre gênant, d'autant plus que l'article porte sur les langues, qu'il comporte tant de fautes de français. Grâce aux analyses que Pierre Bourdieu élabore dans *La Domination masculine*¹⁷, Patricia Reynaud développe une lecture captivante des relations de pouvoir entre l'aristocrate et la roturière dans *Barbe bleue*. Carine Fréville, dans un article certes peu novateur mais efficace et bien placé vers la fin du volume, analyse la réécriture par Nothomb de son enfance et du Japon.

Le volume se clôt sur un entretien entre Lee et Nothomb (encore disponible dans sa version non éditée sur YouTube¹⁸) dans lequel Nothomb, guidée par les questions expertes de Lee, se montre drôle, vulnérable, touchante par son honnêteté. Elle y aborde entre autres son angoisse identitaire, admettant qu'elle n'est pas japonaise mais bel et bien belge, son infini labeur de correspondance avec ses très nombreux lecteurs et lectrices, et même son incroyable mémoire.

Le volume, aux articles dans l'ensemble tout à fait abordables, devrait intéresser aussi bien les spécialistes de Nothomb que les lecteurs et lectrices non universitaires.

Catherine RODGERS
Swansea University

17. BOURDIEU (Pierre), *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

18. « Amélie Nothomb International Conference 15–16 May 2014 », https://www.youtube.com/watch?v=hv_Q9kg2lMA [consulté le 16.11.2018]. La qualité du son rend malheureusement l'audition assez difficile.

Thèses et mémoires

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN, LOUVAIN-LA-NEUVE

BEGUIN (Paola), *À l'épreuve du temps : la complexité temporelle dans La Déchirure d'Henry Bauchau*, mémoire de master, 2018. Promotrice : Myriam Watthée-Delmotte.

BELSACK (Émilie), *Le Lien indicible et la maison de famille dans l'œuvre de François Emmanuel*, 2018. Promoteur : Pierre Piret.

BOSMAN (Victoria), *Les Postures littéraires d'Achille Chavée*, mémoire de master, 2018. Promoteur : Pierre Piret.

CROONENBORGH (Sophie), *L'Inspiration ardennaise chez Omer Marchal (Au pays de mon père), Marc Piret (Les Basses sèves) et Martine Roland (C'est un secret entre nous) : étude de la relation entre la nature et l'homme à la lumière de l'écopoétique*, mémoire de master, 2018. Promoteur : Pierre Piret.

DELVAUX (Marie), *L'Exhibition du corps : l'écriture visuelle de Camille Lemonnier*, mémoire de master, 2018. Promoteur : Pierre Piret.

DINH MAI (Trang), *La Culture japonaise dans les œuvres d'Amélie Nothomb. Étude sur Stupeur et tremblements et Ni d'Ève, ni d'Adam*, mémoire de master, 2018. Promoteurs : Amaury Dehoux et Tran Van Cong.

GRUNENWALD (Sarah), *Surréalisme et transparence : Achille Chavée et Fernand Dumont*, 2018. Promoteur : Pierre Piret.

HAINEAUX (Camille), *La Relation texte-image dans un récit court de bande dessinée franco-belge : Le Chat de Philippe Geluck*, 2018. Promoteur : Jean-Louis Tilleul.

HÉNAUT (Éloïse), « *L'Idéation de la femme nouvelle* ». *L'œuvre de Camille Lemonnier à l'aune des études de genre*, mémoire de master, 2018. Promoteur : Pierre Piret.

MICHEL (Marie), *L'Œuvre de René Magritte et de Francis Ponge : une rééducation de l'image et du langage à l'objet réel*, mémoire de master, 2018. Promoteur : Pierre Piret.

MORES (Louis), *Écrire dans la bataille des idées : la littérature polémique d'Albert du Bois*, mémoire de master, 2018. Promoteur : Damien Zanone.

PAIRON (Romane), *Écriture, exil, appartenance. Francis Tessa et Girolamo Santocono, deux auteurs belgo-italiens*, mémoire de master, 2018. Promoteur : Pierre Piret.

PIVONT (Quentin), *Malva et ses aliénations*, mémoire de master, 2018. Promoteur : Pierre Piret.

ROBBE (Marie), *Théâtre et politique dans l'œuvre de Jean-Marie Piemme. À propos de La main qui ment, Avaler l'océan et Le Sang des amis*, mémoire de master, 2018. Promoteur : Pierre Piret.

VERCAMMEN (Marine), *Autofiction et engagement (Mertens, Detrez, Muno)*, mémoire de master, 2018. Promoteur : Pierre Piret.

UNIVERSITÉ DE LIÈGE

LAMBY (Fanny), *Le Contemporain belge sous le prix-sme du Rossel*, mémoire de master, 2018. Promoteur : Benoît Denis.

SPAGNUOLO (Alexia), *Le Rituel-littérature des femmes. Sexisme et situation d'immigration dans une série d'auteurs italo-belges*, mémoire de master, 2018. Promoteur : Benoît Denis et Luciano Curreri.

UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

ANDRÉ (Ségolène), *Jalons pour une géographie amoureuse du Bruxelles littéraire : le cas du roman bruxellois de la seconde moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle (1862-1911)*, mémoire de master, 2018. Promotrice : Laurence Brogniez.

UNIVERSITÉ PARIS III, SORBONNE NOUVELLE

PINOTEAU (Romain), *Made in China de Jean-Philippe Toussaint. Une œuvre hybride à la recherche de nouvelles formes littéraires*, mémoire de master, 2018. Promoteur : Michel Bernard.