

Charles BERTIN II



Photo : © J.-L. Geoffroy

Par Françoise GONZÁLEZ-ROUSSEAU

2000

L'activité littéraire de Charles Bertin s'enrichit continuellement d'une foisonnante production que l'âge ne ralentit pas, d'où la publication de ce deuxième volume du Dossier L qui lui est consacré.

Après *La petite dame en son jardin de Bruges* qui fut un succès de librairie, (1) nous présenterons successivement : *Jadis, si je me souviens bien*, recueil de nouvelles; les essais consacrés à Charles Plisnier et Marcel Thiry, ainsi que quelques autres pages de critique littéraire; les autoportraits : *Autoportrait avec groupe*, *Histoire d'une passion* et autres textes; la poésie inédite, précédée de l'analyse d'un poème.

De cette œuvre en marche, nous aurons ainsi un panorama mis à jour en ce début de l'an 2000, compte tenu qu'on peut prévoir qu'elle n'a pas dit ses derniers mots...

1. Voir notre volume I.

Une dernière page – blanche – pourra servir au lecteur à compléter, au fil de leur publication, la liste des œuvres à venir.

Puisse-t-elle être insuffisante!

Pour les biographie et bibliographie, le lecteur se reportera au premier volume consacré à Charles Bertin dans les *Dossiers L*, numéro 18, premier fascicule.

Jadis, si je me souviens bien (2000)

Ce titre est la première phrase de *Une saison en enfer*, de Rimbaud, et elle s'achève ainsi : ... *ma vie était un festin où s'ouvriraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient.*

Telle quelle, elle exprime les tendresses et les ivresses des meilleurs moments de la vie et l'on comprend que Charles Bertin l'ait choisie pour se remémorer la saveur des jours heureux.

Le livre édité par Actes Sud contient trois nouvelles (*La sentinelle*, *Le gardien*, *Le cheval souriant*) dont l'auteur a estimé pouvoir faire un tout cohérent. Et il y a en effet entre ces trois récits, écrits (et parfois édités) à des époques différentes, l'émergence d'une structure qui, peu à peu, au cours d'une lente germination de plusieurs années et de quelques adaptations et changements, s'impose au lecteur en quête d'unité.

Cette «construction», par l'alternance récit-discours, par les moyens musicaux et par la permanence de certains thèmes, édifie une *architecture* (2) (La musique en est une, une autre le roman bien construit) agréable à découvrir.

Des liens subjacents (3) rattachent ces trois nouvelles, apparemment juxtaposées mais unies par leurs racines submergées, comme il en est de ces fleurs écloses en surface dont on devine sans le voir, qu'elles tirent leur suc et leur sève de l'obscurité profonde.

2. *Le roman doit à la fois être architecture et symphonie.* Ch. Plisnier, cité par Ch. Bertin dans *Autoportrait avec groupe*.

3. *Qui donnent la sensation presque physique d'un monde subjacent*, dit H. Bosco sensible lui aussi à «l'ailleurs magique».

Ce fondement commun, vient du large emploi d'un *symbole* immense, celui *de la mer*. Tout symbole est un miroir parfois clair et reflétant le soleil, parfois aussi captif et sombre comme les ombres de la Caverne.

La mer, symbole par excellence puisqu'elle est le lieu de notre origine, inclut ces contrastes : la vie, la mort et le temps, l'espoir et le drame, la conquête et l'échec, le néant du naufrage et l'infini de l'horizon, et toutes les profondeurs léthéennes où s'agite la faune de notre inconscient. C'est pourquoi on l'aime : elle a ses amants, ses jaloux, ses rituels, ses officiants et ses fidèles. Et bien sûr, ses poètes.

La sentinelle, par ses proportions, relève de la nouvelle mais c'est surtout un récit-prétexte. C'est, d'abord, la description d'une nécropole et d'un port de Turquie découverts au cours d'un voyage en 1986. Mais c'est aussi la rencontre d'un jeune couple étrange, croisé dans les ruines, revu au restaurant, dont le destin semble superposer l'éphémère à la précarité des empires écroulés. Il y a là comme un hymne au temps, soumis à la fantaisie de l'écrivain.

Un passé, figé dans l'immobilité de la nécropole écrasée de soleil semble donner un éclat fugitif aux instants provisoires d'avant le départ, dans le désœuvrement d'une nuit somptueuse. Ainsi le jour et la nuit, le passé et le présent se conjuguent. Le présent, c'est cette jeune fille qui raconte à ce garçon aveugle ce que celui-ci ne peut pas voir, c'est aussi ce qui les unit profondément : la nuit cruelle de la cécité et l'immarcescible jeunesse de deux amants.

C'est du moins ce que nous suggère le spectateur attentif qu'est l'auteur au cours de ces pages où tout devient poésie pure, jusqu'à l'érotisme raffiné qu'il prête aux jeunes gens et auquel se délecte son imagination.

D'une matière narrative aussi ténue qu'un filet d'eau, il tire un spectacle qui s'ouvre à la fois sur la grandeur des siècles révolus et sur l'éternelle jeunesse de l'amour, symbolisés par la mer immense.

Le gardien

Le cadre de ce récit nous transporte aussi aux îles et aux sites visités lors d'une croisière en Méditerranée orientale; transposition d'un vécu, donc, auquel l'imagination de l'écrivain confère l'allure d'un texte narratif.

Sur le bateau qui les transporte d'île en île en mer Égée, l'auteur et d'autres participants à la croisière font la connaissance des trois marins qui se partagent la conduite du navire et les responsabilités de l'accueil à bord.

L'un d'eux est le capitaine grec que l'auteur apprendra à connaître au cours de ce périple maritime et de la coexistence qui en découle.

L'incident qui se loge dans les minutieuses descriptions de la vie à bord et aux escales, est ici aussi très ténu. Et à double sens, nous semble-t-il.

Le capitaine montre à ses amis de passage ce qu'il appelle «son trésor»: un plein sac de pièces d'or anciennes que l'ont amené à découvrir sa passion pour l'histoire des îles et sa quête des vestiges des croisades.

La confiance, la désinvolture et l'innocence du capitaine, qui ne cherche pas à tirer profit de son trésor, le rend très fraternel au poète. Et les pièces d'or restent le symbole de *la source miroitante de l'enfance retrouvée* (p. 82).

Le narrateur apprendra quelques années plus tard que le capitaine retraité est devenu une sorte de conservateur des ombres dans le décor factice de son île, comme l'est le poète au milieu des ruines effondrées du temps révolu dont il va tenter de sauver au moins le souvenir.

Le cheval souriant

Dans sa dernière mouture, cette nouvelle à laquelle s'intègrent des passages d'un récit intitulé *La mer est une fête* (4) est à la fois une autre tentative de son auteur pour reconstruire *l'édifice immense du souvenir* (5)

4. *Le cheval souriant* paru dans *La Libre Belgique* des 24-25 septembre 1994. Cette première version a été considérablement remaniée et est passée du récit en «il» au récit en «je».

5. Proust.

et le récit, pour s'en délivrer en la racontant, d'une expérience douloureuse de son enfance.

À l'occasion d'un séjour de vacances à la mer, l'auteur dont la chambre est voisine de celle de ses parents fait la découverte terrorisée des plaisirs et des jeux auxquels se livrent les adultes. L'enfant n'y comprend rien si ce n'est qu'il est exclu de ces jeux.

Ce jour-là, la porte du Paradis lui reste fermée malgré sa supplication : *laissez-moi entrer!* et même s'il s'agit du vantail de la stalle où le cheval de la tapisserie de sa chambre d'enfant lui sourit, c'est quand même la porte d'un Eden qui reste close. Car un jour vient où l'enfance est ce paradis perdu gardé par l'Ange à l'épée de feu.

Le dessein d'évoquer un souvenir lointain mérite qu'on s'y attarde. Mais faisons remarquer d'abord ce que ce récit partage avec *La petite dame en son jardin de Bruges* : une figure de femme y est omniprésente – mère ou grand-mère – un peu comme une divinité tutélaire. Que reçoit l'homme de ce contact féminin proche des sources, des secrets et des signes? C'est ce que le poète entreprend de nous dire car c'est à l'origine de sa vocation littéraire.

Le point commun le plus évident de ces trois nouvelles est indubitablement la mer, partout régnante. Son symbolisme polyvalent en fait le lien de la vie et de l'infini. Elle représente aussi le Temps avec ses agitations de surface et ses lents sédiments d'oubli. C'est elle aussi qui, à l'occasion est l'image de l'inconscient, de ses monstres et de ses merveilles.

Méditerranée, où notre culture prend ses racines, aussi bien que mer du Nord, la mer est tout rythme, marées, courants, flots, vagues, flux et jusant, grandes eaux d'équinoxe, fruit des conjonctions lunaires... C'est un des plus puissants symboles dont le poète puisse emprunter les images et reproduire les rythmes.

Images des profondeurs de l'âme, descente dans le scaphandre de la mémoire, au hublot duquel le poète regarde ce qui fut son enfance, l'enfant qu'il fut, endormi sur les sables de l'oubli.

Orphelin de son enfance, le poète est à l'affût de l'expérience inattendue qui le remettra en présence du bonheur enfui. Comment la

susciter? Comment la prolonger? La quête de la permanence devient la tentative essentielle de ce *pèlerinage à travers les rêves de son enfance* (*Le gardien*, p. 80).

Les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus dit M. Proust. Les deux écrivains aussi indépendants et éloignés qu'ils puissent être l'un de l'autre, ont en commun cette Recherche poussée à l'extrême, c'est-à-dire jusqu'à la rencontre de l'essence des êtres et des choses.

Soulignons à l'attention du lecteur, quelques passages descriptifs qui ont la mer pour objet. Ils sont toujours écrits avec une profusion d'images et un souci constant de la musicalité. Voici l'arrivée de la nuit, dans *La sentinelle* : *Pour un moment, le scintillement de la mer tenait encore la nuit à distance, mais déjà, la haute muraille brasillante qui bordait l'horizon commençait à s'amollir d'un reflet d'ardoise. L'avènement du crépuscule dessinait à vif sur le ciel adouci le réseau dentelé des balcons, l'arête des toits, enflammait l'encorbellement des minarets. Au sommet des maisons les plus basses, les terrasses s'ouvraient aux premières mouillures de l'ombre.* (p. 28). *Un reste de jour rose hésitait encore sur la mer, mais sous les fanaux du chenal d'entrée qui trouaient le ciel assombri, les eaux de la rade étaient déjà toutes chargées de ténèbres. Les bateaux amarrés à quai, dont les mâts pointaient par-dessus les groupes de promeneurs attardés sur le front de mer, semblaient enlisés dans une immobile coulée d'acier noir qu'émouvaient par endroits les lueurs jaillies de quelques écoutes entrouvertes.* (p. 30).

Dans *Le gardien*, tout se passe en mer ou tout près : *C'est l'aube du lendemain qui nous offrit notre premier enchantement. Je n'ai pas oublié notre réveil dans la nuit, la montée tâtonnante de l'escalier des cabines vers le pont, le visage brouillé de sommeil d'un ou deux amis qui m'avaient suivi, et, droit devant notre proue, sur la mer luisante comme une cuirasse d'acier noir, l'apparition de cette peau de lion fauve jetée contre un ciel qui, déjà, commençait à se teinter légèrement de pourpre : Symi, la première île de notre voyage.*

Aujourd'hui encore, il me suffit de fermer les yeux pour retrouver dans la mémoire de mon corps la volupté de cette plongée solitaire au

cœur de la mer tiède où chaque brasse crevait, sur l'eau lisse encore toute chargée de ténèbres, une pellicule de laque rose. Rien ne ressemblait plus au bonheur que le ralenti de cette nage d'aveugle qui me portait vers la terre endormie et désormais toute proche, à travers l'extraordinaire silence de l'aurore. (P.55-56).

Les journées à bord, qui ne sont entravées par aucune contrainte, s'écoulaient trop vite. Comme nous sommes tous également amoureux de la mer, le spectacle qu'elle nous propose de l'aube à la nuit est notre loisir essentiel. Mais le plaisir que nous trouvons dans les métamorphoses incessamment inventives de la nappe vertigineuse s'accompagne chez certains d'entre nous d'une légère pointe d'angoisse, comme si la contemplation de ce miroir inaltérable du Temps immobile avait le pouvoir d'éveiller dans notre esprit une conscience accrue de la fugacité des heures de notre vie. (p. 62).

Dans ***Le cheval souriant***, le récit commence par plusieurs pages vouées à la mer du Nord et à ses plages des vacances estivales : *de vastes pans de lumière dorée libérés par la dérive des nuages, pailletent de leurs reflets la nacre frissonnante des eaux. C'est tout un théâtre d'étincelles tour à tour miroir aux étoiles, champ de neige ou peau de truite, qui multiplie ses sortilèges (p. 91). À marée basse, sur la plage, un lacis compliqué de petites lagunes (qui) offrent un chapelet de miroirs aux irisations du soleil (p. 103). Le soir se faisait particulièrement tendre. La mer, comme une coulée d'émail pâle, se nuançait juste avant de se fondre dans la nuit d'une indicible couleur de perle, douce à déchirer le cœur (p. 107).*

Cette entreprise de vouloir rendre un compte exact des nuances de la Beauté, ainsi que d'un sentiment de poignante tendresse, passe par une pratique du style impérieuse et rigoureuse.

Comment l'auteur arrive-t-il à rendre les divers aspects de la lumière sur l'eau, la mer en proie à la lumière et à ses jeux, tantôt scintillante et pailletée, tantôt eau calme et lisse que glace le reflet lumineux ?

Une réflexion éclairante de Proust : *Le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision*, peut aider à comprendre que, ici aussi dans le cas de Charles Bertin, il ne s'agit pas d'utiliser une technique (que d'ailleurs il connaît fort bien comme le prouvent ses deux essais sur Charles Plisnier et Marcel Thiry) mais de rendre compte d'une *vision*, au sens le plus étendu de ce mot, à la fois perception visuelle, mirage ou rêve, image mentale, réminiscence peut-être, mais, surtout, vision des essences, de ce qui dépasse les apparences pour atteindre l'être même.

Le style de l'écrivain se base sur cette vision aiguë et fine doublée d'un travail de remémoration qu'on voit à l'œuvre dans les trois nouvelles : c'est par un effort délibéré et une intense concentration de l'esprit qu'on peut arriver à transcender l'accidentel et à produire un phénomène mental, celui que décrit fort bien Proust dans la page célèbre du biscuit trempé dans l'infusion et en de nombreux autres endroits du *Temps retrouvé*.

Cette expérience fondamentale est racontée dans *Le cheval souriant* avec un grand luxe de détails (p. 105).

D'abord, l'événement survient à l'improviste. C'est une vieille carte postale représentant le lieu de ses vacances à la mer dans son enfance qui le déclenche. Puis, il se signale par son intensité extraordinaire : *Tous mes sens en alerte : (Proust disait : attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi...) je contemple cet instant d'un été de l'entre-deux-guerres qui vient d'émerger miraculeusement à la surface du présent. Avec lui, comme si, par la seule grâce de cette photographie, j'avais franchi à mon insu une écluse du Temps, c'est tout un âge de mon enfance qui reprend soudain forme et couleur* (p.105).

Tel est l'événement. Telle est *l'étrange alchimie du souvenir*. On comprend que celui qui l'a vécu n'ait de cesse qu'il ait pu en renouveler l'expérience.

Or, il semble bien que Ch. Bertin se soit exercé souvent et efficacement à ce qu'il appelle *la thérapie de la remémoration concertée*. Deux passages sont à cet égard révélateurs :

1° dans *Le gardien* (p. 64) il décrit comment l'écrivain peut susciter ce voyage des retrouvailles avec le passé qui consiste à ressusciter grâce au seul bon usage des mots les qualités harmoniques d'une émotion d'ordre purement sensoriel, (...) à rendre vie par l'écriture à telle mutation presque insensible dans l'équilibre de la lumière.

Bien qu'il appelle cela le souci maniaque de garder une mémoire précise du bonheur perdu, il révèle l'angoisse qu'il a éprouvée toute sa vie devant l'écoulement du temps et la fragilité des choses heureuses (pp. 94-96.)

2° dans *Le cheval souriant*, il expose sa méthode de reconstitution du passé jusque dans les détails les plus précis ... *me donnant pour mission de reconstituer le passé jusque dans ses détails les plus infimes (...) j'y arrivais à force de concentration têtue, retrouvant ici ou là tel détail enfoui dans un repli de mon inconscient* p. 95).

La page 96 tout entière est à relire car elle est capitale : si l'on se rappelle que cet exercice de ressouvenance (*thérapie de la remémoration concertée*) est fait par l'enfant de 10 ou 12 ans, puis refait soixante ans plus tard par l'adulte qui se remémore sa remémoration enfantine, on se rend compte qu'il s'agit bien d'une préoccupation essentielle, déjà repérable d'ailleurs dans ses livres antérieurs. C'est la « cellule » féconde dont est sortie l'ample symphonie de sa création littéraire.

Ma mère vint spontanément à mon aide : elle fit appel aux souvenirs les plus ténus qu'elle avait gardés du déroulement de nos vacances, et à force de recouplements ingénieux qui se fondaient quelquefois sur les semainiers de sa gestion ménagère, elle parvint à situer quelques pièces précieuses dans le puzzle que je tentais de recomposer. Je suis à peu près certain que l'enjeu réel de ma recherche restait un mystère pour elle, mais elle s'était aperçue que si l'exercice était impuissant à dissiper ma mélancolie, il avait au moins la vertu de m'en distraire un peu. En vérité, je ne comprenais que très obscurément moi-même l'élan qui me poussait à me livrer à cette thérapie de la remémoration concertée. Ce n'est que bien des années plus tard que je crus en discerner la signification et la portée : je suis persuadé aujourd'hui que le dieu inconnu qui règne sur cette région de notre esprit où se forment les entraînements de l'instinct

décida dès lors de ma vocation littéraire en me soufflant la certitude que si j'acquerrais le talent de reconstituer par l'écriture les instants passés dans le bonheur, le privilège me serait accordé par surcroît de les voir renaître à la vie. (p. 96).

Cette tentative prométhéenne de franchir les limites du temps, de s'y infiltrer par des *écluses* et d'y susciter *l'éclosion d'une minute affranchie de l'ordre du temps*, Ch. Bertin la partage donc avec M. Proust. Les deux écrivains s'attachent à cette «Recherche» de type essentialiste (6). Au point de vue de l'exploration temporelle, ils appartiennent à la même famille d'esprits.

Rien d'étonnant non plus si l'auteur pour traduire sa vision, fait usage à des recours musicaux, la musique étant, par nature, l'art le plus apte à traduire l'impalpable, l'ineffable.

Parmi ces recours musicaux se trouvent les modulations, procédé bien connu des mélomanes. En composition musicale, c'est : *l'évolution que subit l'harmonie lorsqu'elle passe d'une tonalité à une autre*. Dans ses récits, Ch. Bertin fait lui-même allusion à ce recours à deux reprises :

1° dans **Le gardien** (p. 70), décrivant la mer, il souligne *toutes les modulations de nuances qui en font chatoyer la surface de l'indigo au saphir, et du turquoise au jade le plus pâle au-dessus des hauts fonds*.

2° Dans **Le cheval souriant** (p. 90) *...il y a près d'une heure que le spectacle a commencé sous mes yeux et je n'ai pas cessé d'y prendre autant de plaisir qu'aux modulations d'une musique*.

Les modulations auxquelles se livre l'auteur sont de différents ordres :

1° les modulations *sensorielles* comme celles qui viennent d'être évoquées et qui concernent la vision des nuances, les couleurs et leurs variations et correspondances (*les parfums, les couleurs et les sons se répondent* (Baudelaire)).

6. *Comme si notre vraie nature était hors du temps, faite pour goûter l'éternel*. Proust.

2° les modulations *rythmiques et métriques* (qui mériteraient une étude particulière) si sensibles dans les *périodes*, par exemple.

3° *Les modulations temporelles* : Le temps, thème majeur de ces trois récits, (la plongée rétrospective surtout) et les nombreux moyens qu'offre la langue pour en traduire le tempo variable, sont l'objet d'un soin particulier de la part du romancier passant d'une tonalité temporelle à l'autre par le jeu combiné des temps et des modes grammaticaux.

Il s'agit chaque fois du passage d'un temps du passé – au présent narratif ou à d'autres usages du présent –, ou l'inverse.

Ces changements de tonalité temporelle, qui causent souvent une légère surprise, sont parmi les enchantements les plus raffinés du style poétique en prose.

S'y ajoute la saveur du discours indirect dans ces récits qui, intentionnellement, veulent se priver de presque tout dialogue (*Le cheval souriant* évite tout dialogue : seule, la dernière phrase, sans réponse, est proférée. (Le caractère introspectif de ce texte justifie pleinement cette absence).

La sentinelle évoque la rencontre très brève et sans paroles d'un couple aperçu deux fois, sur un fond de passé prestigieux. On trouvera un exemple de modulation temporelle p. 36-37. ...*Elle n'a pas fait de lumière...* jusqu'à la fin du paragraphe. Le passage est une sécrétion de l'imaginaire, proliférant sur un fait vécu (7) De là découlent les temps réels et les temps virtuels employés.

Un autre exemple peut être trouvé dans *Le gardien* (p. 76) : *Tout aurait pu en rester là... (...)... jusqu'à il se tourne vers le capitaine et lui parle assez longuement.* Bel exemple où la modulation qui part de l'imparfait aboutit au présent avec, comme «notes de passage», les temps et les modes qu'exige le jeu de la temporalité.

7. L'auteur lui-même le déclare dans sa présentation de *La sentinelle* à l'Académie.

Prenons un dernier exemple dans *Le cheval souriant* p. 115 : *peut-être me suis-je endormi (...) quelque chose m'a éveillé (...)* : jusqu'à la fin, présent et passés de réminiscence se croisent et tissent le plus complet des réseaux temporels.

On pourrait, si l'on ne craignait d'enlever au lecteur les joies de la découverte, passer au microscope de l'analyse et livrer à une minutieuse observation les autres emplois des recours musicaux. Pour ne pas tomber dans la dissection, on se contentera de les énumérer : la transposition par l'effet de la métaphore, les modes majeur et mineur, le contrepoint ou poursuite de thèmes entrelacés, les harmoniques ou sons conjoints (p. 64), la période, (métrique et rythmique), les variations ou multiplicité des *images*, les deux principales étant celle de la mer (comme on l'a vu plus haut), et celle du *théâtre* (décor, spectacle) qui, vu sa récurrence, mérite qu'on s'y attarde un peu :

Le champ lexical du théâtre est en effet très étendu, dans ses œuvres antérieures, par exemple dans *La petite dame en son jardin de Bruges* où il se trouve employé une vingtaine de fois métaphoriquement. Il l'est aussi dans les trois nouvelles. En voici trois exemples parmi d'autres :

1° Dans *La sentinelle* (p. 16-17) face aux ruines antiques : *Il s'en était fallu de peu que j'assistasse à la représentation... (du cataclysme qui a détruit la nécropole antique) (...) et les acteurs, transis ou glorieux, avaient quitté la scène en rangs soumis pour s'acheminer vers leur destination ultime. Seul (...) le décor était demeuré pour témoigner de l'intensité de la tragédie qui s'était déroulée en ce lieu.*

2° Dans *Le gardien* (p. 83-84) c'est tout le front de mer de l'île où le Capitaine achève sa vigie qui n'est plus qu'un décor sans réalité : *ces maisons donnaient même l'impression d'être sans profondeur, comme si elles se trouvaient réduites à leur seule façade à la manière d'un décor de théâtre; (...) le bourg de Castellorizo presque tout entier condamné à reproduire sa propre image dans une éternité pétrifiée, n'était plus qu'un simulacre.*

3° Dans *Le cheval souriant* (p. 111) : *Mais c'est aux spectacles contemplés de ma fenêtre que je suis redevable de mes plaisirs les plus mémorables. Le soir venu, quand le ciel se trouvait dégagé de tout nuage, le beau temps m'accordait le privilège d'assister de mon balcon au lever de rideau d'un fabuleux théâtre...*

Cette fréquence du thème «théâtre» induit le lecteur à se demander : que cherche-t-on quand on veut connaître le décor, le simulacre et ce qu'ils masquent ?

Ainsi, ce long détour qui nous a menés en quête de la spécificité du style et de la vision de Charles Bertin, nous ramène de nouveau au noyau essentiel de son œuvre et répond à cette question : Tout ce luxe d'images et cette musicalité sont au service d'une passion : dire le Temps, non le Temps perdu ou retrouvé, mais le Temps «retourné», livrant son verso, son envers, son énigme, son mystère. Le Temps, ses tempêtes et ses étales, semblable à la mer. Le Temps qui nous dévoile l'essence des choses, le visage démasqué des apparences, l'envers du décor, la face cachée des mots et des êtres, le théâtre du monde...

De quelle fièvre brûlent ceux qui cherchent la permanence entrevue, la Beauté, éternelle et insaisissable, seule capable de combler les cœurs insatisfaits ?

Cette dernière œuvre romanesque de Charles Bertin contient l'ébauche d'une réponse.

Essais

La production littéraire de Charles Bertin s'est enrichie en 1996 et 1997 de deux essais d'une portée considérable : *Charles Plisnier. Une vie et une œuvre à la pointe du siècle (8)* et *Marcel Thiry*.

L'étude de Charles Plisnier est le fruit d'une affection et d'une vénération : celles du neveu pour l'oncle dont il dit : *Il a été mon père et mon ami* (p. 9).

Mais c'est aussi celui d'un travail mené avec une rigueur philologique absolue. Deux aspects au moins de Charles Bertin s'y trouvent révélés : le poète-écrivain et le critique, d'ailleurs confondus, l'un éclairant l'autre et vice-versa.

La lecture de cet essai fait connaître Ch. Plisnier comme homme privé et public, comme auteur et homme d'action. Tout l'arrière-plan historique, les luttes sociales et politiques du socialisme naissant font de ce livre un document de premier ordre. Il ne manquera pas d'intéresser tout lecteur avide de connaître l'Histoire des Lettres belges et leur insertion dans l'Histoire de la Belgique.

Sur le plan littéraire, on découvrira un fin analyste dont la science se double de ces intuitions du cœur qui seules prêtent vie à l'exercice parfois aride de la critique.

Le *Marcel Thiry*, publié un an après *Plisnier* atteste l'activité infatigable de l'Académicien. Il s'agit ici encore de témoigner en faveur d'un ami. Une relation d'un demi-siècle a uni les deux hommes. Ch. Bertin a souvent rendu hommage à l'ami poète. Cet essai est la somme de l'analyse de l'œuvre poétique et de l'œuvre en prose, inséparables, comme il se plaît à le souligner.

Rendre justice au poète Thiry n'était pourtant pas facile. Il ne jouit pas d'une notoriété incontestée, ni n'a connu le succès. Sa poésie est absconse, complexe, tellement neuve à certains égards (concernant la forme surtout) qu'elle n'a pas valu à son auteur une audience immédiate.

Charles Bertin l'ayant bien connu et étant lui-même poète a voulu lui rendre justice. Il a su exprimer son admiration sans perdre la clairvoyance qui fait état de certains défauts et insuffisances. N'est-ce pas le propre de la vraie amitié que de rester objectif devant ceux-ci et d'avoir le courage de ne pas les taire ?

Ajoutons encore qu'il est bien agréable de trouver, jointes à cet essai, d'importantes annexes de textes peu connus ou épuisés, et cinq bibliographies soigneusement révisées des œuvres de et sur Marcel Thiry.

D'autres textes critiques jalonnent l'œuvre de l'écrivain. Nous n'en citerons que deux : *Le mystère poétique* auquel il a déjà été fait allusion

plusieurs fois et *Marivaux a trois cents ans*, discours donné en séance publique à l'Académie (9).

L'auteur développe dans cet exposé l'idée que l'œuvre et le style de Marivaux, bien éloignés du marivaudage auquel on a coutume d'accoler son nom, ont en commun *un enchantement qu'on peut appeler la grâce* (p. 135).

Racontée par Charles Bertin, la vie de Marivaux redevient le trajet romanesque et sincère qu'elle fut en réalité. Ce qu'il faut corriger c'est la vision mièvre qu'on lui superpose. Délicatesse et grâce, finesse et vérité, sont bien plus présentes dans ses analyses passionnées des sentiments et du cœur que mensonge, coquetterie et badinage, comme on le dit souvent.

L'auteur du *Roi bonheur* rend justice et hommage à ce style raffiné que crée Marivaux, style presque proustien comme il se plaît à le souligner.

*Je m'efforce de ne pas abuser des citations. Si je me suis permis de prolonger celle-ci, c'est qu'elle me paraît fournir un exemple parfait du style d'écriture de Marivaux prosateur : la longue phrase flexible, sinueuse, serpentine, unissant l'extrême souplesse à l'extrême rigueur, déroulant ses anneaux de propositions juxtaposées ou incidentes, appelées comme les touches complémentaires dont le peintre charge son tableau, à nuancer la pensée dans tous ses détours, à en baliser les bifurcations, ou à marquer les repentirs que sa définition suscite en cours de route, jusqu'au couronnement que connaît, à l'instant du point final, l'idée, enfin conquise, accomplie, exprimée dans sa totale substance. Qui ne reconnaît dans cette volonté d'aboutir à l'élucidation d'un sentiment ou d'une impression par une mise en forme longuement tissée grâce à un très fin réseau d'approches successives, une préfiguration des volutes de la démarche proustienne? Je doute pourtant qu'on se soit réellement avisé de la dette majeure que l'auteur de *Swann* a contractée à l'égard de l'auteur de *Marianne*. Il y a ici la matière d'une étude qui reste à faire.*

(*Marivaux a 300 ans*, p. 134).

Voilà comment on rêve de voir procéder à l'analyse textuelle : fuir la sécheresse de la critique «savante», ouvrir les bras à la poésie où se combinent la simplicité du discours naturel avec ses ruptures et ses sinuosités, sa variété de ton, ses images imprévues et ses rythmes. Charles Bertin n'ignore pas l'art et les volutes de la démarche proustienne, annoncée par la *longue phrase flexible* tirée de ***La vie de Marianne***, et il sait à l'occasion en écrire d'aussi poétiques.

Autoportraits

Les textes autobiographiques de Charles Bertin ne manquent pas. Toutefois, l'auteur n'étant pas porté à la confidence personnelle, il faut trouver son portrait à travers la création romanesque d'abord. Qu'on se souvienne de ce qu'il déclare : (***Autoportrait avec groupe***, p. 162)... *l'inventeur de fables s'avance vers son lecteur sous le déguisement qu'il prête à ses créatures et les personnages d'un grand romancier sont toujours des masques de l'auteur.*

Toutefois, certaines œuvres sont plus que d'autres orientées non pas vers la confidence mais plutôt vers le souvenir. C'est le cas, nous l'avons vu, pour ***La petite dame en son jardin de Bruges*** et ***Jadis, si je me souviens bien*** où la création romanesque et le vécu se mélangent étroitement.

Ensuite il y a deux textes qui sont plus nettement autobiographiques. Ce sont l'***Autoportrait avec groupe*** et ***Histoire d'une passion***.

Le premier, l'***Autoportrait avec groupe*** révèle non seulement certains de ces masques mais aussi l'existence de *ces pulsions les plus secrètes dont ils sont porteurs.*

Ce texte, daté de 1986 se trouve cité par tous les analystes de ses œuvres et, qui mieux est, par l'auteur lui-même, par exemple dans son ***Discours à l'Académie pour l'obtention du Prix Montaigne*** et dans ***Histoire d'une passion***, ce qui ne manque pas de marquer la continuité, la permanence des traits qu'il a choisi de donner à son portrait. Nous extrayons un passage du paragraphe intitulé *Musique et poésie*. Il a déclaré

souvent qu'il écrit avec un fond musical. *Daphnis et Chloé de Ravel* pour *Les jardins du désert*, Schubert pour *Le voyage d'hiver*.

J'ai toujours été un lecteur de romans. Aussi loin que remontent mes souvenirs, je trouve en moi le besoin de dévorer le monde des autres pour en faire ma substance. Et je range parmi les bonheurs de ma mémoire les veilles clandestines de l'enfance, le Jules Verne déchiffré aux heures interdites à la lueur d'une lampe de poche, ces plans dessinés et redessinés sur mes cahiers de brouillon pour suivre la marche des naufragés à travers le marais des Tadornes ou les bois du Jacamar de l'île Lincoln.

Mais c'est à la musique et à la poésie que je dois d'avoir éprouvé pour la première fois le sentiment que l'art nous ouvrait les portes d'un merveilleux et indéchiffrable au-delà. Cette certitude acquise en un éclair que, derrière l'écorce des choses, palpait un autre monde qui échappe à notre pouvoir et à notre compréhension, cette émotion qui est de l'ordre inexplicable du frôlement d'aile ou du frisson, cette seconde de divine surprise où, dans un prodigieux suspens de l'espace et du temps, l'inconnu de l'âme nous est révélé, cette grâce d'être admis dans un « ailleurs » magique où défont les apparences du monde, c'est à la musique et à la poésie que je dois de les avoir vécues pour la première fois.

Un demi-siècle plus tard, rien n'a changé : c'est toujours à la poésie et à la musique que le vieil homme demeure redevable de ses bonheurs essentiels. Pour ne parler que de la poésie, je n'ai jamais cessé de penser qu'elle demeure l'art majeur, qu'elle bénéficie d'une prééminence fondamentale sur tous les autres, ou, plus exactement, qu'elle constitue le tronc commun d'où, comme autant de branches, jaillissent les autres arts.

(Autoportrait avec groupe, p. 164).

Dans certains textes, plus polémiques mais toujours courtois, le style s'enfle jusqu'à la critique la plus mordante mêlée à un humour corrosif. C'est le cas par exemple dans *Je suis un écrivain français*, publié par la *Revue des Deux Mondes* en 1991.

On y entend l'écho des querelles linguistiques et des tracasseries nationalistes. L'auteur se livre avec fougue et passion à une sorte de défense et illustration de son appartenance à la littérature française. Cette revendication semble si évidente et si incontestable qu'on s'étonne de la voir mise en doute par les partisans d'une belgitude mal comprise et mal nommée. *Comme la plupart des poètes et des romanciers qui ont honoré nos Lettres, comme Michaux, Thiry, Hellens, Chavée, Simenon, Norge et Plisnier, je considère que, pas plus qu'il n'existe de langue belge, il n'y a de littérature belge. Je proclame avec eux que ma patrie mentale, c'est ma langue – et ma langue est française. Je proclame que si je suis un citoyen de l'État-Belgique, je suis un écrivain de Picardie – et la Picardie, au même titre que le Périgord, la Touraine ou la Wallonie, avec les nuances qui résultent de la géographie et des particularités locales, est une province des Lettres françaises.*

Ces particularités, je n'ai jamais songé à les nier, à en mésestimer l'importance ou à en contester l'intérêt : elles sont nécessaires, elles sont stimulantes, elles sont la couleur et l'humeur de nos diversités. Mais des nuances du même ordre existent, Dieu merci, entre la Normandie et la Provence, l'Aquitaine et le Velay, la Bourgogne et le Bourbonnais : de Maupassant à Giono, de Mauriac à Jules Romains, de Colette à Valéry Larbaud, les différences du terroir créent des modulations de saveur et de parfum aisément perceptibles. Tous sont cependant des écrivains français, comme Ramuz qui est né en Suisse, Simenon qui est né en Belgique, Albert Cohen qui est né en Grèce et Cioran qui est né en Roumanie. Je vous le demande : viendrait-il à l'idée de quelqu'un de refuser à Jean-Jacques Rousseau la qualité d'écrivain français parce qu'il a vu le jour à Genève?

Histoire d'une passion

Ce texte est publié comme avant-propos au catalogue de l'exposition du Fonds Charles et Colette Bertin, consacrée au legs fait au Musée Royal de Mariemont et comprenant leur collection de livres originaux et d'autographes.

On y apprend que l'amour de l'écrivain pour les livres remonte aux jours de son enfance. Il reprend à ***La petite dame en son jardin de Bruges***

un large extrait évoquant sa faculté de jouer seul et pour lui-même les divers rôles par lesquels il mettait en scène les personnages de ses lectures, Robinson, Simbad le Marin, Athos, Robin des Bois, le Capitaine Nemo, etc.

Si son grand-père maternel lui a donné *l'amour et le respect des livres* en lui permettant d'accéder à sa bibliothèque, on sait aussi combien sa grand-mère paternelle, Thérèse-Augustine, la petite dame des groseilles de juin, a favorisé son goût de la lecture. L'imagination passionnée qu'elle possédait au même degré que son petit-fils leur a valu d'inoubliables instants d'orgies livresques.

L'auteur de *Mémoire d'une passion* explique ensuite la raison de ses choix. La période qu'il privilégie est celle de l'entre-deux guerres qu'il qualifie à juste titre de *période littéraire royale*, étant données la richesse et la valeur de la production de cette époque. Une page importante est consacrée à Giono dont il parle avec admiration. *Comme tous les grands créateurs dans le domaine de la fiction*, dit-il, *Giono n'est pas un photographe, c'est un visionnaire(...) ce qui compte ce n'est pas l'objet à reproduire, c'est l'œil du peintre*. Ceci rejoint la citation de Proust que nous avons rapprochée de l'art d'écrire de notre auteur.

À propos de Proust, par ailleurs, il est intéressant de savoir que la collection contient les treize volumes de *À la recherche du temps perdu*, ainsi qu'une lettre autographe de son auteur.

Ce n'est pas un des moindres attraits de cet article que de proposer à la curiosité du lecteur les livres et les auteurs favoris de l'écrivain. Nous pénétrons ainsi dans le domaine réservé de ses goûts et des influences reçues. Il va presque jusqu'à s'excuser d'en parler *Bien sûr, dit-il, la véritable humilité consisterait à ne point se mettre en scène, mais comment se dérober quand la circonstance vous impose une manière d'autoportrait ?*

Pourquoi Giono ? Pourquoi, en apercevant à la montre du libraire la célèbre couverture de la collection « Pour mon plaisir » de Grasset portant le nom de l'auteur de Colline, ai-je su que c'est avec l'acquisition de ces quelques volumes que j'inaugurerai cette passion nouvelle qui venait de naître en moi presque à mon insu ? Je crains d'être amené à faire ici une déclaration d'amour.

*Depuis le jour où, pour la première fois, un livre de lui m'est venu entre les mains (je me souviens que c'était justement **Jean le bleu**), j'éprouve à l'égard de celui que Malraux appelait « le plus grand écrivain naturel de notre temps » une sorte de culte sans mesure. J'ai lu, je crois, tout ce qu'il a écrit et mon bonheur n'a guère connu d'éclipses.*

Comme d'autres naissent Persans ou myopes, il était né pour l'invention romanesque. Confondant sous les mêmes couleurs le présent et le passé, le réel et l'imaginaire, il décida à vingt ans d'« inventer » sa Provence. On a beaucoup disserté sur ses deux manières : la période « panique » d'avant-guerre et la période « stendhalienne » qui a suivi. La différence est plus dans le ton que dans l'esprit. Si, dans cette marmite de sorcière où s'opère sa création, il fait bouillir des choses différentes au cours des années, c'est bien le même homme qui tient la cuillère et remue le mélange.

(Mémoire d'une passion, p. 19).

La poésie inédite

Texte et Analyse

*Comme on voit l'hiver deux chevaux qui vont l'amble,
Côte à côte, au bord doré de la marée,
Élevant mêmes sabots et mêmes jambes
Du même or brun sur l'or gris de la marée,*

*Comme on les voit dans l'or bleu de ce décembre
Amblent à pas vifs leur trot de haquenées,
Et, seul à seul, conjuguer l'art d'être ensemble
Au même instant d'une même matinée,*

*Ils sont tous deux si pareils dans l'or qu'ils semblent
Ambler au pas de la même chevauchée,
Côte à côte, l'un jouxtant l'autre, à l'exemple
D'un corps double ou d'une ombre unique tremblée.*

*En les voyant dans l'or de la matinée
si joliment copier leurs enjambées,
Qui saura qu'ils ont inversé leur durée?
Que l'un monte et l'autre descend les années?*

*Comme ces chevaux qui si bien se ressemblent,
Enfance et Cinquantaine vont l'amble ensemble.*

(Unisson)

La structure du poème est celle d'un ensemble de quatre quatrains et un distique dont la particularité est de présenter dans les trois premières strophes les mêmes rimes féminines alternées en «amble» et «ée». L'harmonie du poème est basée sur ces équivalences toniques qui autorisent, à certains vers, l'emploi d'assonances : avec amble riment aussi bien jambes que décembre, ensemble, exemple, etc. Le quatrième quatrain a toutes ses rimes en «ée», mais on retrouve au deuxième vers un rappel de la rime en «amble» dans le mot enjambées». De plus, cette profusion de rimes en *ée* est compensée par les deux rimes en «*emble*» du distique final. Cet ensemble de rimes exclusivement féminines marque une volonté d'adoucir chaque vers par la présence du e muet qui prolonge un peu le vers endécasyllabe, assez rare en français (10)

Autre caractéristique de la versification, en effet, le choix d'un mètre peu usuel, le vers endécasyllabe (de 11 pieds) au rythme impair, difficile à créer parce qu'il est à contretemps avec les mètres traditionnels si employés qu'on les a dans l'oreille (ceux de 10 et de 12 pieds). Le résultat

10. Contrairement à l'espagnol qui, en fait, utilise plus couramment l'endécasyllabe.

«musical» de ce choix est que l'auditeur-lecteur est «dérouté» par une sorte de phénomène de *syncope*, c'est-à-dire de *vide au temps fort*, sensible par exemple dès le premier vers où, après *l'hiver* (5e pied) le sens invite à mettre une césure que l'oreille atteindrait au 6e. Ce déplacement du temps fort du 6e au 5e pied crée un choc auditif qui redouble l'attention. Une étude approfondie révélerait qu'elle voyage successivement du 3e pied au 4e, au 5e et au 7e mais jamais au 6e, et parfois après un e muet (V. 11 et 18). Les césures les plus nombreuses sont celles de 4 (6 fois), de 3 (5 fois), de 7 (4 fois), puis de 5 (3 fois), de 7 (1 fois seulement au V. 18).

Cette variété rythmique à l'intérieur d'un mètre régulier impair produit un effet inattendu : il surprend en même temps qu'il séduit par son caractère inédit, par son allure d'écart vis à vis d'une norme culturelle bien ancrée (rythme de l'alexandrin ou du décasyllabe). Ce qui ajoute encore au «piquant» de cette structure rythmique, c'est qu'elle est choisie pour traduire l'amble (11) des deux chevaux qui, eux, au contraire, vont du même pas, levant les deux jambes du même côté toutes deux en même temps. Pas de syncope dans leur allure. Il y a donc un contraste du plus heureux effet.

Il faudrait ajouter à ces remarques sur le rythme d'autres constatations sur la mélodie des chaînes de mots : la fréquence du son «o» (chevaux, côte à côte, bord, doré, sabot, or, trot, etc...) et la fréquence des consonnes groupées : bleu, amble, trot, décembre, ensemble... Remarquer le vers 12 qui en contient quatre : *D'un corps double ou d'une ombre unique tremblée*. Et dans cette troisième strophe, on en trouve sept fois. S'ajoutent à cela certaines répétitions qui font un effet «audiovisuel» comme c'est le cas du mot or (+ doré), répété 6 fois, qui répand sur le poème à la fois sa couleur lumineuse et brillante et sa sonorité vibrante avec des nuances variées : *le bord doré de la marée* (allitérations en r, jeu des voyelles o et é), *l'or brun sur l'or gris de la marée*, *l'or bleu de ce décembre*, *si pareil dans l'or*, *dans l'or de la matinée*. Tous ces ors nimrent le paysage marin d'une sorte de brouillard doré comme il s'en rencontre par beau temps le long de notre mer du Nord (qui rime avec «or»).

11. *Aller l'amble* ou *ambler* : allure du cheval qui se déplace en levant en même temps les deux jambes du même côté. *Haquenée* : jument qui va l'amble.

D'autres répétitions constituent des «champs lexicaux» importants pour le sens du texte. D'abord celui de *similitude* : au même instant, côte à côte (2 fois), mêmes sabots, mêmes jambes, même or brun, au même instant, même matinée, la même chevauchée. Similitude renforcé encore par : *conjuguer l'art d'être ensemble, si pareils, à l'exemple d'un corps double... d'une ombre unique tremblée... copier leurs enjambées... qui si bien se ressemblent... vont l'amble ensemble.*

Un autre champ lexical est celui de *la marche* des chevaux : ... *vont l'amble... élevant mêmes sabots et mêmes jambes... ambler à pas vifs... leur trot... enjambées, l'un joutant (12) l'autre, l'un monte, l'autre descend, etc...*

À la première lecture, ou audition, le signifiant s'impose d'emblée et la signification du texte nous arrive d'abord par l'intermédiaire des signes sonores (et visuels). C'est le poème tel qu'on l'entend (ou le lit avec l'audition interne) qui frappe, avec sa musicalité, ses rythmes, sa métrique, ses sonorités etc... et qui, en même temps traduit les idées, car ces deux opérations sont distinctes mais inséparables. Et si on les distingue, dans l'analyse, elles se fondent dans l'unité de la *fonction poétique* comme dans la perception qu'en a le lecteur.

Pour approcher l'idée on dispose aussi d'une figure de style : *l'allégorie* (13), qui n'est en somme qu'un symbole prolongé. Le symbole transpose en formes sensibles une idée abstraite qui leur est comparée. Les deux chevaux sont comparés entre eux et sont fort semblables. D'autre part sont aussi comparés ces chevaux et les deux âges de la vie. De cette comparaison double, ou encore, de ces métaphores en chaîne qui sont à proprement parler l'allégorie, découle une image épanouie qui donne tout son sens au poème/

D'autre part, on peut aussi envisager le langage poétique ici présent comme la *transcription* d'une activité visuelle (*souvenir d'un dimanche matin au Coq*) (mention manuscrite de l'auteur), et sa *transposition*

12. Joutant : proche de.

13. On trouvera une allégorie des *Chevaux du temps* dans un beau poème de Supervielle qui porte ce titre...

symbolique ou métaphorique, selon deux opérations que la poésie partage avec la musique. La mélodie des rimes et de leurs échos internes ponctue toute l'allégorie au point qu'on soupçonnerait fort le poète d'être parti de cette valeur auditive, musicale pour bâtir cette ressemblance de son âge d'homme avec l'enfant qu'il fut : (les deux coexistent dans le poète alors que l'un monte et que l'autre descend les années, le cours du Temps.) Ce qui appuie encore cette hypothèse d'une naissance musicale du poème, et en tout cas du primat de l'oral, de l'auditif, du sonore, c'est son titre : *Unisson*.

Enfin l'idée apparaît clairement dans la figure finale où les deux métaphores s'éclairent tandis que les deux termes de la comparaison comportent la majuscule révélatrice : (et que fleurit une dernière allitération en AN) *Enfance et Cinquantaine vont l'amble ensemble*.

La structure rythmique, la mélodie interne, l'usage de l'allégorie, les moyens musicaux, l'inattendu du rythme impair («plus souple et plus soluble dans l'air»), tout concourt d'une façon cohérente à exprimer une sagesse sereine devant les assauts du **Temps**, tandis que l'on retrouve le référent familier : **la mer**.

Synthèse

Le large courant souterrain de la poésie, qui alimente toute l'œuvre de Charles Bertin, affleure – nous l'avons vu – dans chaque création littéraire de quelque genre qu'elle soit.

Il a écrit sur la poésie quelques unes de ses plus belles pages et surtout il a créé sous son inspiration les poèmes qui l'ont fait connaître, jeune homme aimé des dieux et couronné des muses.

Maintenant c'est l'homme chargé d'années qui répond à son reflet juvénile et lui dit : *Présent ! Je suis fidèle au rendez-vous.*

Ce dont nous parlons c'est d'une « suite » de poèmes inédits dont l'auteur nous a fait l'amitié de nous prêter le manuscrit. Un jour ils seront édités et l'on verra alors ce couronnement de l'œuvre que Charles Bertin a eu la patience d'édifier. En quête de la qualité, toujours, il n'est pas un auteur prolix. Au contraire, son idéal a été clairement défini : (dans ***Le mystère poétique***) : *La voie royale que prend la poésie pour se manifester aux hommes (...) c'est celle de l'ellipse dans le discours, de l'économie des transitions (...). Elle se plaît le plus souvent à éluder toute explication et une des constantes de son art est de viser à dire le plus de choses possibles en utilisant le moins de mots possibles.*

Tel est un des chemins de la voie royale, mais d'autres convergent vers le même but. On s'en rendra compte dans le seul énoncé du titre et des sous-titres :

Le titre général du recueil où le poète évoque sa mort prochaine est ***J'attends quelqu'un.*** Ce titre appelle deux pages plus loin les deux vers

de Villon : *En écrivant cette parole, A peu que le cœur ne me fend* qui constituent l'épigraphe douloureuse du livre.

Les sous-titres donnés par l'auteur à des poèmes groupés sont les suivants :

- *J'attends quelqu'un* (5 poèmes)
- *Sommeil, simulacre, présage* (5 poèmes)
- *Les fêtes du hasard* (8 poèmes)
- *Fables* (4 poèmes dont «Unisson»)
- *Ode à une façade en fleurs.*

J'attends quelqu'un, donne son titre au recueil, contient sur un ton feutré et nostalgique une vue plongeante sur la mort, future et proche

*Je ne sais ni le jour, ni l'heure, ni l'année.
Peut-être dans dix ans, demain, ou cette nuit,
Un pas d'ombre résonnera sur la chaussée.
Je l'entends quelquefois en rêve, quand le bruit
Se tait, quand les rumeurs de banlieue sont calmées
Le soir dans la maison dormante.*

*Comme le quartier n'est pas sûr vers la forêt,
Les promeneurs se font rares la nuit venue.
Cependant, certains soirs de silence, on dirait
Surtout par temps d'hiver, quand les Rois sont passés,
Qu'un tâtonnement flou d'aveugle dans la rue
Approche de la maison dormante.*

*On jurerait le suspens d'un pas en attente.
Un amant qui songe, un dîneur qui reviendrait
De quelque fête auraient cette allure hésitante.
Mais ce fugitif glissement d'ombre? On croirait
Plutôt le bref affût d'un rôdeur en arrêt
Au seuil de la maison dormante.*

*Rôdeur ou messenger à face de fumée?
Émissaire au long cours des ordres du néant?
On écoute. On a peur un instant. Un instant,
On pense qu'une main va pousser la croisée.
Non, c'est la brise qui joue avec les nuées
Autour de la maison dormante.*

*Certes, je ne connais la saison ni le jour.
Sera-ce dans dix ans, demain, ou tout de suite?
Mais une nuit, jouant au voleur de faubourg,
- Media autem nocte ecce sponsus venit -
l'Éternel, ganté d'ombre et chaussé de velours,
Élira ma maison dormante.*

Autre exemple : comment dire avec plus de grâce le bonheur de tomber dans les pièges tendus par l'amour? :

*Un jour, aveugle, contemplant l'azur, je vis
Passer le haut amour dans un ciel interdit
C'est alors qu'une enfant nouvelle me tendit
Un collet pour mésange Et le loup y fut pris !*

Ces poèmes sont écrits soit en vers réguliers, soit dans une versification libre qui s'autorise aussi une forme en versets assonancés rappelant les chœurs des marins de **Christophe Colomb (14)**

Quel que soit le mètre choisi, l'auteur le maîtrise comme un musicien maîtrise sa technique et sa virtuosité. Mais quelque chose de plus important s'y mélange qui est proprement l'essence poétique. D'ailleurs, ce qu'on appelle les «contraintes métriques» restent, malgré leur abandon actuel, une ascèse salutaire à la naissance de la poésie.

14. Ce verset rappelle le verset claudélien et sa rythmique interne.

Mais qu'est-elle en définitive, *La jeune fille au visage de lac*?
(Marcel Thiry).

Ineffable, enchanteresse, indicible, incantatoire, énigmatique,
mystérieuse?

Nous ne concluons pas, laissant à chacun le soin et le loisir de le
découvrir à sa guise.