

RENÉ CORONA

**DES ARTS ET DES FEMMES ET DE QUELQUES OISEAUX DE
PASSAGE: INTERLUDES PHATIQUES**

**«J’aime la poésie populaire, avec ses rimes en
gros sabots et ses sentiments naturels.»**

Albert Samain, *Carnets intimes*

RÉSUMÉ. Une femme à sa fenêtre est prétexte pour une excursion à travers les siècles et les arts. La poésie, bien sûr, est au rendez-vous, la peinture et la musique également. Notre Virgile sera donc la femme qui nous guidera, car c’est à travers la figure féminine que nous allons tenter de construire un roman. Le roman de la beauté et d’une certaine fugacité et surtout des émotions que l’œuvre d’art nous offre et qui conduit l’homme vers la liberté. Nous chercherons aussi à résoudre le rébus sempiternel, à savoir si la littérature inspire la vie ou bien le contraire, et nous questionnerons l’adverbe en tant que tel au cœur de la phrase. À travers les tableaux, les musiques et les poèmes, nous essayerons de récupérer la communication interrompue. Si la fonction phatique disparaît aucun contact n’est possible et ce sera donc, encore une fois, l’art – l’œuvre d’art – qui permettra à l’humanité de s’en sortir. Et quelques oiseaux de passage pour égayer nos réflexions.

MOTS-CLÉS: Traduction. Musique. Poème. Peinture.

1. *Une femme à la fenêtre*

**«Les fenêtres de ma poésie sont grand’ouvertes
sur les boulevards et dans ses vitrines**

Brillent

Les pierreries de la lumière»

Blaise Cendrars, *Contrastes*¹

¹ Blaise Cendrars, *Du monde entier, Poésies complètes 1912-1924*, Paris, Denoël, 1947, 1967 coll. «Poésie / Gallimard», p. 74.

Elle est de dos, à l'intérieur d'une maison qui pourrait être une de ces habitations où Vermeer peignait des jeunes filles lisant des lettres. Elle porte une longue robe verte, un peu penchée comme si elle regardait au dehors, et au dehors l'on pourrait imaginer qu'il s'agit d'un port avec des semblants de mâts et de voiles. Donc, cette jeune femme, (jeune? Mais nous ne le savons que par la grâce du dessin) regarde à l'extérieur, peut-être attend-elle son amant², un frère, un mari? Un marin, un capitaine? Peut-être n'attend-elle personne, du moins, ce regard qu'elle jette au dehors n'est qu'un instant figé par le peintre. Nous ne savons pas quel visage elle a, mais nous soupçonnons que ses traits, quoique irréguliers, sont beaux. Il le faut, les histoires sont ainsi, la littérature indique à la vie la voie à suivre. Le roman de Drieu La Rochelle nous vient à l'esprit: «À coup sûr, c'est

² La tendance orthonymique nous pousse à penser au fait qu'une femme qui attend à la fenêtre ou ailleurs, attend obligatoirement un homme. Les chansons sont là aussi pour renforcer ce lieu commun: «[...] Et chaque soir à ma fenêtre / J'attends dans l'espoir que peut-être / Dans les bras de l'autre / Un jour tu souffriras / Et que vers moi tu reviendras [...]»; *Malgré tes serments*, rendue célèbre, en 1944, par l'interprétation de Lucienne Delyle, est l'adaptation française, d'une chanson américaine, *I Wonder Who's Kissing Her Now*, composée en 1909 par Joe E. Howard, Harold Orlob, Frank Adams et Will Hough; le texte français est d'Henri Christiné.

émouvant d'entr'ouvrir une fenêtre au silence et à l'inactuel, et d'être une femme secrète qui se penche sur l'abîme.»³.

On peut aussi relire Baudelaire à rebours: «Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée.»⁴. Il faudrait donc supposer que le lecteur ou plutôt le passant attentif lève les yeux vers cette fenêtre où, à cinq minutes près, elle était encore ouverte et où il aurait pu voir une jeune fille penchée légèrement vers l'extérieur pour observer un navire entrant au port. Alors le piéton lecteur peut imaginer que cette femme est maintenant dans les ruelles qui descendent vers le port, courant peut-être, se hâtant avant que les voyageurs, ou plus simplement l'équipage, ne débarquent. Nous sommes au XIX^e siècle puisque le peintre est l'Allemand Caspar David Friedrich⁵. Toujours Baudelaire:

Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se

³ Pierre Drieu La Rochelle, *Une femme à sa fenêtre* (1929), Paris, Gallimard, 1996, coll. «Folio», p. 24.

⁴ Charles Baudelaire, *Les fenêtres* dans *Le spleen de Paris*, *Œuvres I* (éd. Claude Pichois), Paris, Gallimard, 1975, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», p. 339.

⁵ Peintre romantique allemand, né en 1774 et mort en 1840.

passer derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie⁶.

Nous le présumons, bien sûr, rien n'est définitif. Est-ce la vie qui s'inspire à la littérature ou le contraire?

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.
Peut-être me direz-vous: «Es-tu sûr que cette légende soit la vraie?»
Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis?⁷.

Et en poussant un peu le hasard, nous aurions pu également penser à une journée d'hiver, avec une fenêtre résolument fermée, où cette jeune fille, attendant toujours celui qui ne vient plus, regarde mélancoliquement tomber la pluie, comme dans la chanson de Jacques Brel:

Les fenêtres murmurent
Quand tombent en chevelure
Les pluies de la froidure
Qui mouillent les adieux
Les fenêtres chantonnent
Quand se lève à l'automne
Le vent qui abandonne
Les rues aux amoureux
Les fenêtres se taisent
Quand l'hiver les apaise

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

Et que la neige épaisse
Vient leur fermer les yeux [...]⁸.

Les verbes que Brel utilise dans sa chanson sur les fenêtres sont assez éloquents: «Les fenêtres nous guettent... jacassent... musardent... surveillent... sourient... menacent...grimacent...».

L'envers du décor. Fenêtre ouverte, fenêtre fermée, fenêtre entrouverte, il y a toujours des secrets et l'on ne cesse de célébrer les fenêtres (poètes et peintres, écrivains et musiciens) puisqu'elles nous racontent des histoires qui font la littérature qui fera la vie:

[...]

Les fenêtres souvent
Se ferment en riant
Se ferment en criant
Quand on y va chanter
Ah je n'ose pas penser
Qu'elles servent à voiler
Plus qu'à laisser entrer
La lumière de l'été

Non je préfère penser
Qu'une fenêtre fermée
Ça ne sert qu'à aider
Les amants à s'aimer⁹

⁸ Jacques Brel, *Les fenêtres*, dans *Tout Brel*, Paris, Robert Laffont 1982, 1986, coll. «10/18», pp. 276-277.

⁹ *Ibid.*

Quand on observe le tableau de Georges de la Tour, celui qui se trouve au Metropolitan de New York la *Madeleine devant le miroir*, ou *aux deux flammes*¹⁰, on peut imaginer, reprenant une vieille métaphore, que ce miroir représenterait aussi une fenêtre, la fenêtre de l'âme, la fenêtre de l'amour, comme chez Pétrarque: «Io avrò sempre in odio la fenestra / Onde Amor m'aventò già mille strali...»¹¹ le *bel morir*, transpercé par mille flèches, le beau mourir de l'amour, nous dit le poète arétin. Cette double flamme (la femme du péché pénitente se reflète dans la flamme du péché et de l'autre côté du miroir, le feu de la flamme qui fait méditer et régénère). Si le regard est le reflet de l'âme, si la chandelle illumine le regard doublement par le jeu du miroir, comme écrit dans son très beau livre Silvio Curletto:

¹⁰ Les Madeleine repentantes de Georges de La Tour, si l'on exclut les diverses copies, sont quatre: *la Madeleine aux deux flammes* (dite Wrightsman) au Metropolitan de New York; *la Madeleine à la flamme filante* présente au County Museum de Los Angeles; *la Madeleine au miroir* (dite Fabius) à la National Gallery of Art de Washington; *la Madeleine à la veilleuse* (dite Terff) au Musée du Louvre à Paris. Chacune a une particularité: celle de Paris, les livres et le crâne sur les genoux; celle de Washington, le miroir qui reflète le crâne et l'air presque terrorisé de la femme; celle de Los Angeles, la main au menton comme celle de Paris, mais une jambe est plus en avant; et enfin celle de New-York, ou la femme semble enceinte et où le jeu du miroir reflète deux chandelles.

¹¹ Francesco Petrarca, *Io avrò sempre in odio la fenestra*, dans *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, 86 (éd. Marco Santagata), Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1996, p. 432.

Noteremo in seguito che una metafora piuttosto comune, particolarmente nel linguaggio religioso e poetico, è appunto quella degli occhi *finestre* del cuore, dell'anima e della mente. [...] Da questi primi elementi risultano ben diversificate le idee di /apertura/ che *porta* e *finestra* implicano: mentre l'apertura della prima comporta un attraversamento materiale, con la seconda a transitare è un flusso di luce una proiezione dello sguardo che di materiale ha ben poco.

Analogo discorso vale se confrontiamo la metafora occhi-finestre e quella, altrettanto vitale e accreditata, della bocca-porta, di cui molteplici sono le funzioni: cibo, amore e parola transitano per le labbra. Ma esse consumano, divorano, corrompono, mentre gli occhi tutto lasciano intatto: organi di un senso superiore e celeste ben al di sopra dei bassi istinti corporei incarnati dalla bocca¹².

Le miroir n'en est pas moins une fenêtre de l'âme, de l'esprit. Pétrarque pourtant avait constaté, nous l'avons vu, le danger du regard qui passe par la fenêtre, cette lumière amoureuse, voire érotique (les flèches d'Éros) à travers le regard, pénètre l'esprit et amplifie le désir. La fenêtre est désir. Le voyeur qui regarde désire. Le poète-voyant désire, d'une autre façon, lui aussi. René Char, s'adressant à la Madeleine, écrivait: «Un jour discrétionnaire, d'autres pourtant moins avides que moi, retireront votre chemise de toile, occuperont votre alcôve»¹³.

¹² Silvio Curletto, *Finestre. Immagini letterarie di uno spazio perduto*, Pisa, ETS, 2003, p. 16.

¹³ René Char, *Madeleine à la veilleuse par Georges de La Tour*, dans *Fureur et mystère*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «La Pléiade» (éd. Jean Roudaut), 1983, p. 276.

L'acte amoureux, nous rappelle Curletto en parlant du poète de Recanati et citant saint Bernard et sa triade de la concupiscence, voir, parler et toucher¹⁴, va se modifier bientôt, sublimation de l'esprit, du moins pour le jeune Leopardi:

Della triade *vedere, parlare, toccare* resta nell'idillio un pallido residuo, come si addice ad un sentimento immaturo ed inesperto, tutto mentale, immaginifico, soprattutto impossibile; il vedere se trasferisce dal piano del reale a quello della memoria (vv.25 s.: *Oh come viva in mezzo alle tenebre / Sorgea la dolce imago*) [...]¹⁵.

Parallèlement nous pouvons dire, en prenant un autre exemple pictural, que dans le tableau de Rubens voire du Tintoret, *Suzanne et les vieillards*, c'est également la mémoire à la fin qui restera. La concupiscence va disparaître pour laisser place au souvenir et au topos de l'*ubi sunt*. Jeunesse et vieillesse ont donc, à travers le regard, un lien commun, qui traverse temps et espace: c'est, pour en revenir, à notre thème, la présence de la fenêtre. Et que l'on me permette une citation auto référentielle, une fois n'est pas coutume, où dans un vieil article, je parlais du rideau. Ici, métonymiquement, nous retrouvons, à travers ce texte sur les rideaux, le cadre premier, la fenêtre:

Entre l'enfance et la maturité, nous conservons en nous-mêmes ce geste qui est celui de séparer, par une courtine imaginaire, hier et aujourd'hui.

¹⁴ «Prima fornicatio tela oculorum sunt; secunda verborum [...] qui non capitur oculis, potest resistere verbis [...]» cité par Curletto, cit., p. 64.

¹⁵ *Ibid.*, p. 71.

Le Narrateur fera ce geste et nous consentira de lire notre propre existence. Ce rideau du temps, symboliquement entrouvert et métaphoriquement invisible, dans l'unique chambre de notre vie, nous offre une réponse en quelque sorte, aux rideaux-isolateurs que nous avons rencontrés. [...] ¹⁶.

Même Curletto parlant du cinéma français, en particulier du *Jour se lève* de Marcel Carné écrit que: «La finestra, poi, è il filtro di trasparenza mediante il quale presente e passato tendono a confondersi [...]» ¹⁷. La fenêtre est le passage obligé à travers lequel le regard des âges s'observe.

Nous parlions du tableau de Rubens pour souligner les différents regards, cette histoire biblique a inspiré souvent les peintres de plusieurs pays. Il y a dans cette interminable suite de la représentation du nu féminin dérobé à son intimité par la présence menaçante de ces deux énerguemènes – la plupart du temps laids – une sorte de volonté dérisoire de pseudo-victoire sur le temps, d'autant plus que la

¹⁶ René Corona, *Faut-il qu'un rideau tiré soit ouvert ou fermé? Poètes et romanciers en catimini*, dans AA.VV. *La grâce de montrer son âme dans le vêtement. Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim* (Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini, Francesca Paraboschi, eds.), Tome III, Milan, Ledizioni, Di/Segni, 2015, p. 171.

¹⁷ Curletto, cit., p. 219.

plupart de ces tableaux proviennent du XVII^e siècle, où la vision baroque de la vie paraît écraser l'homme sous une sorte de fatalisme¹⁸.

Nous pouvons sommer les éléments recueillis jusqu'à maintenant: une attente, et comme remarque Silvio Curletto, après avoir cité des vers de Giovanni Pascoli, tirés de *Dolcezza*, dans l'imaginaire une femme qui attend s'accompagne toujours avec l'image di «[...] uomini perennemente in marcia.»¹⁹. Puis nous avons la Madeleine: ici aussi, l'imaginaire nous raconte l'image d'une femme déçue, une prostituée repentie. Enfin, opposée à la prostituée, mais toujours dans la violence des hommes et du voyeurisme, nous avons le tableau représentant la chaste Suzanne. Curieusement nous relevons, toujours dans l'ouvrage de Curletto ce proverbe «fille fenestrière et trottière, rarement bonne ménagère»²⁰ et l'auteur nous rappelle que «faire la fenêtre» signifie l'attente d'une prostituée. Dans un livre sur l'œuvre de l'écrivain belge Paul Willems, Rosalba Gasparro parlant du livre *Le*

¹⁸ Cette représentation biblique est représentée maintes fois, dans tous les siècles même si les tableaux du XVII^e sont ceux qui dominent. En pleine période baroque, ne serait-ce pas là, au-delà de l'agression de ces vieux barbons ridicules, le fait du temps qui passe inexorablement, thématique de la fragilité de l'être humain et des choses, typique de l'époque.

¹⁹ Curletto, cit., p. 81, note 11.

²⁰ *Ibid.*, respectivement p. 78 et p. 79.

Pays noyé, raconte dans une atmosphère paradisiaque, du moins au début du livre, de jeunes filles aimant librement les jeunes hommes de la ville:

Non esiste pietra per lapidare il peccato. E un luogo edenico, offerto ai piaceri dell'ineffabile, simile a certe tele simboliste, che mostrano rugiadosi e teneri paesaggi preraffaelliti. Qui le donne prendono l'iniziativa. Abili a scegliere il corpo amato, entrano di notte nelle case del desiderio maschile e si lasciano amare, tra sogno e veglia, come in una sorta di sonnambulismo celeste: ogni frase, ogni carezza, annuncia la primavera. Gli strani esseri vengono chiamati «ragazze d'acqua» e non lasciano traccia di sé oltre la tenerezza²¹.

Et citant Willems: «La fille partait avant le jour. [...] L'aube effaçait tout. Seule preuve de la visite: la fenêtre ouverte. Les filles d'Aquélonge [la ville] appelaient d'ailleurs ces charmantes visites *faire une fenêtre.*»²². Au hasard des lectures, on retrouve ces fenêtres ouvertes.

Néanmoins, il est difficile de se représenter le tableau de Friedrich comme celui d'une prostituée racolant l'éventuel client; l'image qui nous viendrait volontiers à l'esprit est celle que les vers d'Albert Samain suscitent en nous, celle d'une femme regardant son amour qui s'est embarqué:

Pendant qu'un beau vaisseau, peint de pourpre et d'azur
Bondissant et léger sur l'écume sonore,

²¹ Rosalba Gasparro, *Oltre il giardino. Paul Willems tra narrativa e teatro*, Roma, Bulzoni, 2014, p. 223.

²² *Ibid.* Le livre de Paul Willems a paru chez Fata Morgana, en 1990.

S'en va, tout frissonnant de voiles, dans l'aurore²³.

La mer est là, devant elle. Et il n'y a aucun marin, ni même un capitaine, juste un regard distrait accoudée à la balustrade de la fenêtre, pour regarder le temps qui passe.

Il y a un autre tableau représentant une femme à la fenêtre et c'est celui d'un peintre peu connu, qui nous touche particulièrement par son talent, il s'agit du peintre tchèque Jakub Schikaneder²⁴, grand peintre de la mélancolie lui aussi. La femme s'appuie sur le rebord de la fenêtre, elle est de dos, et elle est vêtue d'une robe grise ou verte et d'un chemisier bleu. Elle est plus penchée vers l'extérieur que la femme du tableau de Friedrich (elle aurait changé de pièce, la fenêtre n'étant pas la même), qui, quelques années auparavant, l'avait précédée dans cette attitude, et entre temps la nuit est venue car il s'agit d'un intérieur de nuit, ou plutôt c'est le soir, une lampe est posée sur une table disproportionnée (avec de longues jambes) qui éclaire le tout. Mais il ne doit pas faire très froid puisque la fenêtre est toujours ouverte. Au dehors on distingue, reflet sur la vitre, un point rouge. Nous pourrions

²³ Albert Samain, *Matin sur le port* dans *Chariot d'or*, Paris, Mercure de France, 1907, p. 38.

²⁴ Ce peintre, né à Prague en 1855, meurt dans la même ville en 1924.

donc supposer qu'il s'agit de la même femme (un peu plus vieille d'une dizaine d'années) qui attendrait cette fois-ci le même homme, son mari désormais, revenant d'une expédition de mer.

Encore un tableau que nous reprenons, cette fois, de l'étude de Silvio Curletto, *La Mélancolie* du peintre allemand Edmond comte de Grimberghe à cheval, lui aussi, entre les deux siècles²⁵, qui représente une femme seule devant une fenêtre quasi ovale, voire plutôt un losange; cheveux auburn, collier fin autour du cou, robe verte, chemisier blanc, bras nus et les mains derrière le dos, elle observe un point indéfini hors de la vitre fermée de la lucarne, ou du moins du losange que dessinent aussi les rideaux pesants que l'on suppose, derrière elle le lit est défait. Le tout mélancolique à souhait mais connotant une sensualité (le cou de la femme, le corsage blanc) intense, et le sentiment d'une attente inexorable.

Pour Curletto, résumant les auteurs qu'il a analysés, les fenêtres passent à travers trois aspects: la fenêtre comme paysage, la fenêtre comme évasion et enfin la fenêtre comme imagination²⁶. Les trois, toutefois, se réunissent dans le regard de celui qui regarde.

²⁵ Né en 1865 et mort en 1920.

²⁶ Curletto, cit., p. 203 et suivantes.

La dernière image qui nous vient à l'esprit est celle d'un tableau de Jules-Émile Saintin qui se trouve dans la maison de Mario Praz, le *palazzo Primoli*, à Rome, et plus précisément dans la chambre de sa fille Lucia, et que l'éditeur Adelphi a reproduit en couverture du livre de l'écrivain, *La casa della vita*. Mario Praz, reprenant un critique d'art – Eugène Montrosier – qui soutenait qu'«il [Saintin] écrit avec un joli bout de pinceau des chapitres de roman, des péripéties vécues et souffertes, mêlant les sourires aux pleurs, l'aube d'avril aux neiges de décembre»²⁷, imagine à son tour une histoire puisque, dit-il, si «“La grande arte è fatta di omissione” è una verità a cui m'inchino: *video meliora proboque*, ma del resto ritengo che la minuzia non escluda l'arte, e neanche la grande arte, come può vedersi in Vermeer.»²⁸, citant seulement une partie du vers d'Ovide²⁹, ce tableau lui parle d'une atmosphère fin de siècle:

Il quadro del Saintin a me piace anche – motivo esterno pure questo – perché è così impregnato del gusto dell'epoca, che a leggere 1870 in margine a questo quadro d'una donna alla finestra, si pensa a Nana e ai

²⁷ Cité dans Mario Praz, *La casa della vita*, Milano, Adelphi, 1979, p. 241.

²⁸ *Ibid.*, p. 242.

²⁹ L'autre est: *deteriora sequor*: «je vois le mieux et je l'approuve mais je suis [suivre] le pire»; Publio Ovidio Nasone, *Metamorforsi*, VII, vv. 20-21 (éd. Piero Bernardini Marzolla), Torino, Einaudi, 1979, 1994, p. 248.

prussiani che passavano per la via sotto le finestre della grande cortigiana morente, si pensa a quelle *demi-mondaines* descritte da Daudet in *Fromont jeune et Risler aîné* che, il viso dipinto chiuso nella veletta, passavano sulle carrozze dalle alte fragili ruote recandosi al Casino o alle corse a Longchamps, e conducevano esse stesse la vettura [...]³⁰.

Honoré de Balzac fait dire à l'un de ses personnages préférés: «Les inventions des romanciers et des dramaturges sautent aussi souvent de leurs livres et de leurs pièces dans la vie réelle que les événements de la vie réelle montent sur le théâtre et se prélassent dans les livres. J'ai vu se réaliser sous mes yeux la comédie de Tartuffe, à l'exception du dénouement: on n'a jamais pu dessiller les yeux à Orgon.»³¹.

De même, laissant de côté Tartuffe – quoique bien présent chez les vieillards de Suzanne –, ici la vie picturale saute dans le livre et du livre devient réalité. Il suffit d'ouvrir, subrepticement, le grand livre du monde et d'en découvrir les chapitres dans le roman du quotidien.

³⁰ Praz, cit., p. 243.

³¹ Honoré de Balzac, *Une fille d'Ève* suivi de *La muse du département*, Paris, Gallimard-Librairie Générale Française, coll. «Livre de Poche», 1969, p. 256. Le personnage est le docteur Bianchon, celui que, selon la légende, Balzac moribond appelait dans son délire.

2. Question de langue: l'adverbe alourdit-il le poids de nos pensées (écrites)?

**« Rivedrò le lucertole strisciare
col ventre intermittente sugli avverbi»
Vittorio Bodini, *Metamor***

Les adverbes sont nombreux et occupent une place particulière dans la grammaire française. Pour Grevisse, selon leur sens, nous pouvons distinguer sept catégories d'adverbes: manière, quantité et intensité, temps, lieu, affirmation, négation, doute (ces trois derniers, parfois, sont regroupés en une seule catégorie appelée adverbes d'opinion). La définition de l'adverbe selon Grevisse est la suivante: «[...] mot invariable que l'on joint à un verbe, à un adjectif ou à un autre adverbe, pour en modifier le sens.»³². Les adverbes dérivent soit du latin (*minus* > moins; *ad libitum* > à volonté), soit ils sont créés à partir du français par des compositions (aussitôt: aussi et tôt)³³. Dans leur grammaire, Gilles Siouffi et Dan van Raemdonck constatent que l'adverbe n'a «aucune grâce aux yeux des

³² Maurice Grevisse, *Le bon usage*, Paris-Gembloux, Duculot, 1980, p. 993.

³³ *Ibid.*, p. 994.

grammairiens»³⁴ car depuis toujours du fait d'être invariable, de n'accompagner, du moins au début, pour le modifier que le seul verbe, cela le rendait peu appétissant. Même pour les Messieurs de Port-Royal, en 1660, «Il est souvent considéré comme d'importance secondaire [...] On va jusqu'à en déconseiller l'utilisation, qui alourdirait inutilement le propos et le style.»³⁵. Une exception, pour l'attention donnée à l'adverbe (bien quatre chapitres) est la grammaire de Meigret en 1550 et, plus tard, celle du Père Buffier au tout début du XVIII^e siècle pour enfin «le voir également joint respectivement à l'adjectif et à l'adverbe.»³⁶. Les adverbes pourtant, au cœur des énoncés, sont de grands modalisateurs et comme relèvent Siouffi et Van Raemdonck: «La portée de l'adverbe ne se limite pas à celle prescrite: on trouve des adverbes qui se rapportent à des prépositions (*juste devant la porte*), des articles (*il a bien des ennuis*)... et même des noms (*c'est tout Pierre, même Pierre est parti, elle est très femme, la quasi-totalité...*)»³⁷. Et nos

³⁴ Gilles Siouffi, Dan Van Raemdonck, *100 fiches pour comprendre les notions de grammaire*, Paris, Bréal, 2007, p. 118.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 119.

grammairiens, pour remettre les choses à leur juste place, nous donnent une définition de l'adverbe à partir du critère d'extension:

L'extension de l'adverbe, l'ensemble des objets du monde auquel il peut être appliqué, est un ensemble de processus, de mises en relation entre deux ou plusieurs éléments. On parle d'extension médiate au second degré. Ces processus, ces relations, n'ayant ni genre, ni nombre, l'adverbe reste *a priori* invariable³⁸.

Nous allons mettre de côté les petits adverbes qui, en fait, ne dérangent pas la légèreté de la phrase, mais puisque c'est de lourdeur dont il s'agit, il nous faut considérer les adverbes de manière polysyllabiques en – *ment* qui, comme tout le monde sait, se fabriquent à partir des adjectifs, et plus particulièrement du féminin des adjectifs. Ce sont ceux-là, selon l'opinion générale, qui rendent la phrase plus lourde. On pourrait se demander s'il ne s'agit pas de la longueur qui ressortit à la nasale /ã/ puisque même les gérondifs et les participes présents subissent un ostracisme identique de la part des instituteurs au crayon rouge, et toutes ces pauvres désinences soulignées, raturées, n'en peuvent mais.

Et puisque nous parlons de longueur comment ne pas penser immédiatement aux décadents et, bien évidemment, au mouvement symboliste³⁹. Attaqué de toute

³⁸ *Ibid.*

part pour les inventions adverbiales de ses poètes, moqué aussi (dans une sorte d'autodérision) par ses adhérents, le mouvement symboliste a laissé dans la littérature une série de comportements poétiques renfloués par les adverbes de manière qui, à notre avis, ont donné à la phrase un rythme presque aquatique et toujours, selon nous, baroque. L'adverbe en *-ment* que les symbolistes, disent les critiques, ont utilisé souvent d'une façon superfétatoire, est baroque à tous les effets. Adoré Floupette⁴⁰, au siècle Gabriel Vicaire et Henri Beauclair, qui se moquent d'eux les utilisent abondamment: traîtreusement, angéliquement, dolemment... Et puis: désespérément (Gilkin), profondément (Samain), adorablement, inconsolablement, silencieusement (Dubus), disgracieusement (Krysinska), etc.. En fait nous pourrions faire nôtre, paraphrasant ce que disait Basin, le duc de Guermantes: «Mais non, on exagère, on exagère!»⁴¹, car plus que les adverbes ce seraient plutôt les adjectifs nombreux, redondants et si riches qui viennent qualifier les extases exquises et les narcisses omniprésents, et plus ils sont

³⁹ Il paraît inutile de souligner dans cette proposition la présence intense voire redondante de la longueur nasale.

⁴⁰ *Les Délivrescences d'Adoré Floupette avec sa vie par Marius Tapura*, Paris, Nizet, 1984.

⁴¹ Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, 1954, coll. «Folio», p. 145.

longs – comme les adverbes – et plus ils précèdent le nom et plus le vers s'étire langoureusement comme certains jours de pluie et de brumes: cadavériques, mélancoliques, correspondantes, vespérales, taciturnes (Giraud), amoureuses, implacables (Nau), ténébreuses (Quillard), etc.. Nous observerons, en passant, que non seulement les épithètes sont antéposées mais qu'elles sont la plupart du temps au pluriel. Et en prose (un exemple sur tous: Proust) elles deviennent, à la queue leu leu, une suite binaire voire ternaire.

L'écriture symboliste nous fait rêver. Dans une postface à *Bruges-la-morte*, Christian Berg souligne comme défaut dans le livre de Rodenbach – symboliste s'il en fut – ce qui est connu sous le nom d'écriture «artiste»:

Cette recherche d'une prose lyrique n'échappe malheureusement pas aux procédés de l'écriture «artiste»; abus de phrases nominales exclamatives, interrogatives ou répétitives; élimination systématique des verbes actifs pour former des phrases participes ou infinitives («La trouver! La revoir!»); compléments jetés en tête de phrases («D'émou, son cœur s'était presque arrêté...»); formation de néologismes par préfixe («inapitoyées», «inégayées»); attribution de valeurs «floues» à certaines prépositions faibles (attiré à son visage) [...]⁴².

En général, c'est pour les frères Goncourt que l'on emploie ce terme d'écriture artiste, puisque ce sont eux et plus précisément Edmond qui en parle dans la

⁴² Christian Berg, *Lecture*, dans Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Labor, 1986, coll. «Babel», p. 129.

«AGON» (ISSN 2384-9045), n. 13, aprile-giugno 2017

Préface du roman *Les frères Zemganno*⁴³, mais c'est pour les symbolistes que cette expression connote légèrement un côté péjoratif.

Voilà, l'adverbe est le membre paresseux de la phrase qui s'éloigne avec langueur, langouressement, après avoir dormi indiscutablement sous la plume hésitante du scripteur.

3. Les arts au soleil de la création

**«L'air est tout languissant d'un parfum de
paresse»
Édouard Dubus, *Quand les violons sont partis***

Soit deux poèmes de Stéphane Mallarmé, avec lesquels nous restons encore dans l'atmosphère fin de siècle:

Le premier s'intitule *Sainte*:

À la fenêtre recélant / Le santal vieux qui se dédore / De sa viole
étincelant / Jadis avec flûte ou mandore, // Est la Sainte pâle, étalant / Le
livre vieux qui se déplie / Du Magnificat ruisselant / Jadis selon vêpre et
complie: // À ce vitrage d'ostensoir / Qui frôle une harpe par l'Ange /
Formée avec son vol du soir / Pour la délicate phalange // Du doigt que,

⁴³ «[...] il [le Réalisme] est venu au monde aussi, lui, pour définir dans l'écriture artiste, ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon, et encore pour donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches [...]»; Edmond de Goncourt, *Préface*, dans *Les Frères Zemganno*, Paris, Charpentier, 1879, p. VIII [Source Gallica.fr].

sans le vieux santal / Ni le vieux livre, elle balance / Sur le plumage
instrumental, / Musicienne du silence⁴⁴.

Le deuxième, un sonnet, fait partie d'un triptyque et n'a pas de titre:

Une dentelle s'abolit / Dans le doute du jeu suprême / A n'entr'ouvrir
comme un blasphème⁴⁵ / Qu'absence éternelle du lit. // Cet unanime blanc
conflit / D'une guirlande avec la même / Enfui contre la vitre blême /
Flotte plus qu'il n'ensevelit. // Mais chez qui du rêve se dore / Tristement
dort une mandore / Au creux néant musicien // Telle que vers quelque
fenêtre / Selon nul ventre que le sien / Filial on aurait pu naître⁴⁶.

«De la musique avant toute chose»⁴⁷ disait Verlaine, ici cependant, les vers sont réguliers, il n'y a que le lexique qui semble déambuler, ou filer, comme un funambule sur la corde du sens. Nous ne risquerons pas de nous empêtrer dans des circonlocutions byzantines pour chercher à donner un sens aux mots de la tribu, il s'agit bien de musique et de création poétique. Féminité est le mot-clé.

⁴⁴ Stéphane Mallarmé, *Œuvres* (éd. Yves-Alain Favre), Paris, Classique Garnier, 1992, p. 55.

⁴⁵ Il s'agit bien d'un accent circonflexe.

⁴⁶ Mallarmé, cit., p. 78.

⁴⁷ Paul Verlaine, *Art poétique*, dans *Jadis et naguère*, Paris, Messein, 1885, 1964, coll. «Livres de poche», p. 25.

Soit quatre musiciennes, trois Italiennes et une Française: Barbara Strozzi⁴⁸, Antonia Bembo⁴⁹, Francesca Caccini⁵⁰, et Élisabeth Jacquet de La Guerre⁵¹. Les deux premières Italiennes sont Vénitiennes, la troisième est Florentine, la Française, Parisienne⁵². Au Dix-septième siècle, les musiciennes en Italie étaient souvent considérées comme des courtisanes et donc des prostituées. On les représente souvent en peinture, c'est le cas pour Barbara Strozzi, les seins

⁴⁸ Barbara Strozzi est née à Venise en 1619 et elle meurt à Padoue en 1677. Chanteuse, elle est également compositrice, fille illégitime du poète Giulio Strozzi, elle étudie chez Francesco Cavalli. Elle compose de nombreuses œuvres vocales, des madrigaux, des arias et des cantates.

⁴⁹ Antonia Padoani Bembo serait née à Venise, vers 1640, et serait morte à Paris, vers 1720. Son père Giacomo Padoani était médecin. Elle épousa un noble Lorenzo Bembo et ils eurent trois enfants. Vers 1676, elle part à Paris, où semble-t-il, elle chante pour Louis XIV. Elle apprit la musique chez Francesco Cavalli et elle composa des cantates profanes, et sacrées, des motets et un opéra *L'Ercole amante*.

⁵⁰ Francesca Caccini, surnommée la Cecchina est née à Florence en 1587 et elle serait morte en 1640 dans la même ville. Fille du compositeur Giulio Caccini, célèbre membre de la Camerata dei Bardi, elle chante, joue du clavecin et compose des airs et un mélodrame, *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina* en 1625. À la mort de son mari, le compositeur Gian Battista Signorini-Malaspina, elle conduira une vie retirée.

⁵¹ Compositrice et claveciniste, elle est née à Paris en 1665 et elle est morte, dans la même ville, en 1728. Fille de musiciens, c'est son père qui s'occupera de sa formation musicale; enfant prodige à cinq ans, elle jouera devant le roi Louis XIV. Elle se marie en 1684 avec l'organiste Marin de La Guerre. Elle composa des sonates, des cantates, des trios et une tragédie lyrique, *Céphale et Procris*. Son cousin est François Couperin.

⁵² Il y aurait aussi une Flamande d'origine juive et portugaise, Leonora Duarte, née en 1610 et morte en 1678, qui composa des petits morceaux de musique qu'elle appelait des symphonies. Son frère Diego, lui aussi musicien, acheta au peintre Vermeer le tableau appelé *Jeune femme jouant du virginal*.

découverts. Curieusement la sainte qui symbolise les musiciens est une femme qui a fait de la chasteté sa raison de sainteté. C'est la sainte dont parle Mallarmé, c'est-à-dire Sainte Cécile, la sainte des musiciens et des chanteurs. Artemisia Gentileschi a peint une Santa Cecilia: vêtue de jaune dans un habit simple et chaste, la sainte, levant les yeux vers le ciel, joue du luth. Sainte martyre qui a vécu entre le II^e et le III^e siècles, on la fête le 22 novembre; dans la *Légende Dorée*, Jacques de Voragine raconte que lors de son mariage «[...] pendant que le chœur des musiciens chantait, Cécile chantait aussi dans son cœur à celui qui était son unique soutien [...]»⁵³, c'est-à-dire Dieu à qui elle sacrifie l'amour charnel avec son futur mari Valérien pour choisir l'amour spirituel. C'est le seul moment où l'on parle de musique.

Soit deux peintres, l'Italienne⁵⁴ dont nous venons de parler et une Française spécialisée dans les natures mortes: Louise Moillon⁵⁵, et tout autour de ses natures

⁵³ Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, vol. II (trad. de J.-B. M. Roze), Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 368.

⁵⁴ Artemisia Gentileschi est née à Rome en 1593 et meurt à Naples vers 1652. Inspirée par l'œuvre de son père, le peintre toscan Orazio, et par celle de Caravage, elle va créer sa propre peinture. Artemisia peint elle aussi sa «Suzanne et les vieillards» en 1610. Sa vie sera marquée par le viol du peintre Tassi et surtout par les interrogatoires odieux qu'elle dut subir, à son grand dam, par le tribunal papal digne de l'inquisition.

⁵⁵ Née à Paris en 1610, elle meurt dans la même ville en 1696. Son père était le peintre Nicolas Moillon et sa mère veuve se remarie avec un autre peintre, François Garnier, dont la spécialité était les natures mortes. Son tableau *La marchande de fruits* ressemble étrangement, par son

mortes – si vivantes – le spectateur a la sensation que la déesse Pomone, la divinité des fruits, est présente et coupe, généreusement, à l'aide de sa faux («Nec iaculo gravis est, sed adunca dextera falce»⁵⁶) des rondeurs prêtes à être mordues ou/et peintes. Seul le silence, toutefois, paraît dominer sur ces tableaux, un silence de l'attente peut-être, un silence musical, un silence poétique, un silence de plénitude.

C'est encore le silence qui nous révèle deux poétesses disparues dans la nuit des temps, une Française, la comtesse de Dies et une Italienne, la Compiuta Donzella. Cette dernière serait Florentine et aurait vécu au XIII^e siècle et la première à la fin du XII^e siècle. Elles ne nous laissent que quelques vers, trois sonnets pour l'Italienne dont: *A la stagione che 'l mondo foglia e fiora*: quand vient la saison où la nature se remplit de feuilles et de fleurs, tout le monde est heureux («la franca gente tutta s'innamora») et se laisse transporter dans les joies de l'amour, sauf moi car mon père a choisi pour moi un mari que je n'aime pas et ni fleur ni feuille ne me donne joie («però non mi ralegra fior né foglia»). Et pourtant, dans un autre sonnet elle dit qu'elle n'est qu'amour et qu'elle veut lui obéir («Ché

décolleté, aux musiciennes de luth peintes au même siècle. Il y aussi une certaine ressemblance avec le tableau du peintre néerlandais Abraham Bloemaert, une autre marchande de fruits, également du XVII^e siècle.

⁵⁶ Ovidio, *Metamorfosi*, cit., libro XIV, v. 628, p. 588.

d'Amor sono e vogliolo ubidire»). Quant à Béatrice de Die (Beatritz de Dia) – ville située dans la Drôme – elle aima le troubadour Raimbaut d'Orange ou peut-être Guilhem Adhémar (il serait alors question d'une deuxième comtesse de Die, fille de la première et nommée Alix) et elle composa en langue d'oc des poèmes tels que *Ab joi et ab jovens m'apais...* («Avec joie et jeunesse je suis contente et joie et jeunesse me rendent contente car mon ami est le plus gai...») ou *A chantar m'er de so qu'ieu non volria*, puisque le sujet de mes chansons sera triste et douloureux car je souffre de celui dont je suis la tendre amie... Magnifique chant de douleur d'une femme délaissée⁵⁷. D'une femme à sa fenêtre qui regarde passer le temps et les amours («Ce sont amis que le vent emporte», dirait Rutebeuf) et son image reflète l'image d'autres femmes, d'un siècle à l'autre. Qu'importe si elles écrivent, si elles dessinent ou si elles jouent d'un instrument, leur création va bien au-delà de la douleur amoureuse, l'œuvre est pureté de l'âme, elle est création-fille, c'est ce qu'écrivait Mallarmé: «Telle que vers quelque fenêtre / Selon nul ventre que le sien / Filial on aurait pu naître»⁵⁸. Et cette création doit nous faire ressentir ce

⁵⁷ Cf. Sernin Santy, *La Comtesse de Die, sa vie, ses œuvres complètes*, Paris, Picard Fils éditeurs, 1893. Texte en ligne.

⁵⁸ Mallarmé, cit., p. 78.

«*Schaudern*, sans quoi Goethe prétend qu'il n'y a pas d'œuvre d'art.»⁵⁹, nous rappelle Bernard Delvaille. Frisson, le juste frisson. Et la mandore, ce luth ancien à quatre cordes, ne peut que jouer une musique encore à venir, une création qui doit encore naître, d'autant plus que le poète, comme la sainte, n'est que le musicien du silence.

4. Femmes, décadence et belle époque

«La vispa Teresa / avea tra l'erbetta / A volo sorpresa / gentil farfalletta [...] // Confusa, pentita, Teresa arrossi, / dischiuse le dita / e quella fuggi»

Luigi Sailer

Et c'est aussi une fenêtre qui sépare les deux siècles, fenêtre aux vitres légèrement remplies de buée pour cacher l'atmosphère de la décadence – ou plutôt la célébrer dans cette brume prometteuse – qui s'ouvre et se referme sur les deux pays: France et Italie. L'Italie respire l'air de Paris⁶⁰, sous certains aspects les

⁵⁹ Bernard Delvaille, *Journal 3 vol. 1978-1999*, Paris, La Table Ronde, 2003, p. 429.

⁶⁰ Dans l'imaginaire collectif il existe un air de Paris comme il existe une fumée de Londres (incendie, smog, etc.) et un petit vent (*venticello*), zéphyr rafraîchissant à Rome. C'est Francis Lemarque, un des auteurs avec Marc Heyral, qui interpréta cette chanson en 1957: «On ne saura

imaginationes se déchaînent, les lieux communs dominant et plus particulièrement celui qui revient incessamment dans les esprits conformistes de l'époque, à savoir que la ville du vice est la capitale de la France. Il y a, néanmoins, quelques ressemblances entre les grisettes parisiennes et certaines femmes italiennes dites légères dans la vie comme dans la littérature, ainsi que le rappelle Giuseppe Rando:

[...] colpisce la matrice letteraria del personaggio che pare perfettamente modellato su quello di Musette, l'eroina di *Scènes de la vie e bohème* di Henry Murger [...]. Certo, Eva è anche riflesso letterario di figure femminili reali, realmente conosciute dall'autore a Firenze, ma è soprattutto, per buona parte del libro, del tutto simile, se non identica, a Musette⁶¹.

Pour nous plonger dans l'atmosphère de l'époque, nous nous déplaçons à Turin, ville des *Crepuscolari* (*Addio giovinezza* de Nino Oxilia et Sandro Camasio célèbre toute la fragilité d'une jeunesse dramatiquement inquiète), du Tabarin, le *caffè-concerto*, – le *Caf'Conc'* italien –, où le passant pourrait, peut-être, écouter les chansons d'Annita di Landa ou d'Ersilia Samperi, et surtout celles de Lina Cavalieri, *sciantosa* d'abord puis, une fois à Paris elle devient danseuse aux Folies-

jamais / Si c'est en plein jour ou si c'est la nuit / Que naquît dans l'île Saint-Louis / L'ange ou bien le démon / Qui n'a pas de nom / Et que l'on appelle aujourd'hui / L'air de Paris // Peut-être est-il venu / Au coin d'une rue / Comme un enfant perdu / L'air de Paris [...].»

⁶¹ Giuseppe Rando, *Percorsi verghiani: Eva o Musette?*, dans “..Dove catturare l'anima...” *Cahier d'amitié. Scritti in onore di / Écrits en honneur de Maria Gabriella Adamo* (éd. René Corona), Roma, Aracne, 2016, p. 173.

Bergère, pour terminer sa carrière comme soprano en interprétant les arias les plus célèbres de l'opéra. La femme, que d'aucuns surnommèrent «la più bella del mondo», qui avait fait rêver de nombreux hommes et qui mourra sous les bombes des alliés dans sa villa de Fiesole, devient le symbole de cette époque, cet entre-deux siècles ou comme préfère la définir Hubert Juin:

Je préfère user, pour caractériser le temps qui nous occupe, plus exactement que du terme «Belle Époque», de l'expression «Avant-Siècle». Il se fait, en effet, entre la fin de la Commune, à l'époque sanglante de la répression, la proclamation, à une voix de majorité, de la III^e République en 1875, jusqu'à l'autre extrême, qui est la première guerre mondiale de 1914, une sorte de suspens: nous ne sommes plus dans le XIX^e siècle, lequel s'est effacé sous les paroles du Chancelier de Fer et les fusillades de Satori⁶², mais nous ne sommes pas encore au XX^e. À consulter les éphémérides et le calendrier, chacun dirait que peu d'années, une dizaine, une quinzaine, séparent la Belle Époque des Années folle! Eh bien non! Nous sommes dans un autre monde⁶³.

Un monde où défilent les femmes de Giovanni Boldini, de Paul Helleu, de Jean Béraud, d'Alfred Stevens, de James Tissot, d'Henri Gervex, de Charles Joshua

⁶² En fait il s'agit de Satory qui est un quartier de Versailles où, en 1871, furent fusillés de nombreux communards. La Commune de Paris, première révolte prolétaire, ne dure que deux mois, de mars à mai 1871. Le temps des cerises, la chanson composée en 1866 par Jean-Baptiste Clément sur une musique d'Antoine Renard, devient l'hymne de cette révolte écrasée dans le sang et la mélodie de l'espoir d'un renouveau futur: «Quand nous chanterons le temps des cerises / Et gai rossignol et merle moqueur / Seront tous en fête / Les belles auront la folie en tête / Et les amoureux du soleil au cœur / Quand nous chanterons le temps des cerises / sifflera bien mieux le merle moqueur.»

⁶³ Hubert Juin, *La femme 1900. Les élégantes, les célébrités et les petites femmes*, Paris, André Barret, 1978, p. 5.

Chaplin, de Giuseppe De Nittis, de John Singer Sargent, de Gustave de Jonghe, d'Henry Caro-Delvaille; silhouettes féminines célébrées par ces peintres aux touches intimistes, comme à vouloir fixer à jamais l'éternel féminin, fugitif toutefois comme la passante baudelairienne. Paris est la capitale du monde et la Parisienne, nous dit Hubert Juin, est la reine de cette capitale, peu importe qu'elle ne soit pas cent pour cent française, ces peintres qui s'aventurent dans le monde déclinant de l'aristocratie, dans celui dominant de la bourgeoisie ou dans le demi-monde aisément dévêtu où «tout est possible»⁶⁴, et où l'ascenseur social ne s'arrête pas, du moins du côté des dames, puisque, remarque Hubert Juin, la célèbre: «Liane de Pougy épousera le Prince Ghika»⁶⁵, – et dans l'immortel roman de Marcel Proust, Madame Verdurin épousera le Duc de Guermantes –, ces peintres, disions-nous, au rythme des musiques d'Offenbach, de Gabriel Fauré, d'Érik Satie, de Saint-Saëns, de Reynaldo Hahn et de Claude Debussy, – bientôt de Maurice Ravel et de Francis Poulenc – nous offrent l'image sublime d'une femme qui s'affaire dans les salons, se déploie dans les rues et, parfois, redevient songeuse à sa fenêtre.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁵ *Ibid.*

Fin de siècle et deux pieds dansants dans le nouveau qui avance à grands pas, juste avant la Première Guerre mondiale. C'est le temps des romans des Scapigliati et des Crepuscolari, c'est le temps des décadents, des symbolistes et bientôt des fantaisistes à la Toulet. On passe d'une fin de siècle où les esprits sont mornes, presque à la dérive dans une sorte de pessimisme planétaire que les philosophes allemands renforcent à coups d'essais traduits dans les fumeries ou plutôt dans les fumées des cafés, à une vitalité au début d'un siècle qui commence et qui, malgré certains signes prodromiques pourtant évidents, ne sait pas encore qu'une terrible boucherie va faucher une entière génération.

5. La littérature imite la vie? Ou la vie imite la littérature

« [...] Donc, chercher des légendes et des “tableaux”, une femme accoudée à la fenêtre, - un soir tombant sur la campagne... »

Albert Samain, *Carnets intimes*

La fenêtre de nos tableaux pourrait être la littérature. La femme (mais pourquoi pas un homme, un enfant, une grand-mère?) qui se penche et observe les mouvements de la rue, du port ou d'ailleurs, est notre personnage de roman bien inséré dans son propre contexte. À partir du moment où son regard s'échappe du

tableau, il devient création littéraire et va habiter le monde. Longtemps l'on a devisé sur ces deux parcours de l'esprit et du regard, le réel et la fantaisie, longtemps se couchant fort tard ou de bonne heure, les poètes ont répondu que leur vie était tout un poème. Et les jeunes gens dans leurs provinces éloignées ont tenté maladroitement de les imiter. Qu'André Breton dise que le geste surréaliste par excellence est celui de tirer dans la foule, de toute évidence il s'agit là d'une grossière provocation stupide d'autant plus inquiétante aujourd'hui, quand on pense aux morts dans les écoles et les supermarchés nord-américains ou, en 2011, à la fusillade commise en Suède par un néonazi, voire aux actes terroristes impliquant la vie de milliers de personnes. Nous sommes loin des pages d'un livre, loin aussi de l'acte gratuit d'André Gide qui a fasciné maints lecteurs, et ce n'est pas la littérature qui entre à grand pas dans la vie, mais la pauvreté des non-lecteurs qui se contentent de peu, et s'exaltent devant un écran et quelques réseaux soi-disant sociaux. D'ailleurs, dans une société comme la nôtre où la lecture n'existe pratiquement plus, qu'en est-il de cet axiome bretonnien? sommes-nous sûrs que ceux qui ont commis ces actes de violence aient jamais entendu parler d'André Breton et du surréalisme? Et pourtant si nous pensons aux années passées, et à l'engagement politique des jeunes gens qui suivaient leurs maîtres à penser, Sartre

en tête, n'y avait-il pas là un modèle à suivre outre l'espoir de changer vraiment la vie? C'est d'ailleurs, loin de l'engagement qu'un autre groupe social suivra, lui, les préceptes rimbaldiens (du moins croyant les suivre), des centaines de jeunes décidèrent que la vraie vie était ailleurs et s'aventuraient sur les routes du monde? Et combien de dames Bovary désespérées sont nées en lisant les mauvais romans des gares? Théophile Gautier parlait de petits pois et de printemps⁶⁶ pour s'opposer à ceux qui voyaient dans la littérature la transformation de la société: «Les petites bergères de Boucher étaient fardées et débraillées, parce que les petites marquises étaient fardées et débraillées.»⁶⁷ avait-il annoncé avant d'en arriver à des histoires de fruits et de légumes.

Et pourtant tous les livres écrits sur la guerre ne sont-ils pas là pour montrer le contraire, et ne seraient-ils pas la suite illogique d'une Ur-littérature biblique et homérique?

⁶⁶ «C'est comme si on disait: Les petits pois font pousser le printemps; les petits pois poussent au contraire parce que c'est le printemps, et les cerises parce que c'est l'été»; Théophile Gautier, Préface de *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 41. Cité aussi par J. L. Diaz (voir note ci-dessus).

⁶⁷ *Ibid.*

«La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature.»⁶⁸ écrivait le Narrateur et tous ces gens qui aujourd'hui ne lisent pas, ne lisent plus, esclaves d'appareils soi-disant communicatifs que font-ils? Survivent-ils? vivent-ils vraiment? incapables de saisir les beautés du monde, non seulement ce qu'il en reste dans nos paysages navrés, mais celles que l'on découvre à travers les lignes d'un livre?

Aucune barrière ne peut être édiflée entre littérature et vie, de même que l'on ne saura jamais si la poule est née avant l'œuf ou vice-versa. C'est bien ce que constatent, avec amertume, les frères Goncourt, comme écrit José Luis Diaz, quand croyant s'être libérés des panoplies romantique et frénétique, ils découvrent avec horreur les excès de la nouvelle littérature, celle de Flaubert et des décadents⁶⁹, car conclut Diaz:

Vitalisation de la littérature pas morte, en 1889! Et il y aurait à en suivre une autre fois les effets, non seulement chez ces écrivains qui, dans la lignée de Byron, revendiquent une articulation forte entre la littérature et la vie (Musset, Rimbaud, Vallès, les *Naturistes* de la fin du siècle, les surréalistes du siècle suivant), mais aussi chez tous ceux qui, tels Flaubert

⁶⁸ Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1954, coll. «Livre de poche», p. 256.

⁶⁹ José-Luis Diaz, *Quand la littérature formatait les vies*, «CONTEXTES» en ligne, 15/2015, URL: <https://contextes.revues.org/6046>, pp. 1-21; p. 13.

Mallarmé, Blanchot, autre lignage, s'obligent en raison de leur religion littéraire à une *non-vie* – tout aussi formatée par la littérature⁷⁰.

6. Pour conclure peut-être

**«Une vieille bavarde
Un postillon gris
Un âne qui regarde
la corde d'un puits
des roses et des lys
Dans un pot de moutarde
Voilà le chemin
Qui mène à Paris.»**

Alphonse de Lamartine

Dans le titre, nous avons employé l'adjectif *phatique* que nous avons tiré de la leçon de Roman Jakobson:

Il y a des messages qui servent essentiellement à établir, prolonger ou interrompre la communication, à vérifier si le circuit fonctionne («Allô, vous m'entendez?»), à attirer l'attention de l'interlocuteur ou à s'assurer qu'elle ne se relâche pas («Dites vous m'écoutez?» ou en style shakespearien, «Prêtez-moi l'oreille!» – et à l'autre bout du fil, «Hm-hm!»). Cette accentuation du contact – la fonction phatique, dans les termes de Malinowski – peut donner lieu à un échange profus de formules ritualisées, voire à des dialogues entiers dont l'unique objet est de prolonger la conversation. Dorothy Parker en a surpris d'éloquents exemples: «- Eh bien, nous y voilà,» dit-il, «Nous y voilà, n'est-ce pas,» dit-elle. «Je crois bien que nous y sommes,», dit-il, «Hop! Nous y voilà.» «Eh bien!» dit-elle. «Eh bien!» dit-il, «eh bien.». L'effort en vue d'établir et de maintenir la communication est typique du langage des oiseaux parleurs; ainsi la fonction phatique du langage est la seule qu'ils aient en

⁷⁰ *Ibid.*, p. 15.

commun avec les êtres humains. C'est aussi la première fonction verbale à être acquise par les enfants; chez ceux-ci, la tendance à communiquer précède la capacité d'émettre ou de recevoir des messages porteurs d'information⁷¹.

Combien sommes-nous à chercher chaque jour un contact avec les générations, celles d'autrefois, celles d'aujourd'hui, celles de demain, résolument absentes, chercher un contact pour célébrer la gloire des arts dans toutes leurs splendeurs? Une lecture difficile qui ne sera pas, ne se fera pas ou très peu. Et pourquoi? Nos maîtres, pourtant, nous avaient montré les signes avant-coureurs, l'histoire et la philosophie en sont imbues jusqu'à la lie, l'humanité qui oublie ce nom, de plus en plus, efface quotidiennement tout ce qui a trait à l'humanisme trop occupée à se glorifier et à honorer, dans l'apparence et la superficialité, d'infimes consolations dans un monde qui court à sa perte. Allô Terre, vous m'entendez? demande le petit martien ou petit prince saint-exupéryen. Mais personne ne répond. Dans les galaxies de nos solitudes et de nos silences, nous clamons au cœur d'un désert universel: musiques, livres, expositions, musées, rien n'y fait. Les publics distraits par le fracas des télévisions et des ordinateurs, des tablettes (autrefois, on les goûtait au chocolat), des téléphones portables au *touch* magique (la touche de

⁷¹ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale, I. Les fondations du langage* (trad. de Nicolas Ruwet), Paris, Minuit, 1963, p. 217.

jadis dans nos quartiers d'été était plus agréable, sûrement meilleure). Tirons-nous par la barbichette car nous ne rêvons pas et nous risquons de voir dégringoler sur nos têtes les mots de moraliste, enquiquineur (pur euphémisme), passéiste et autres scories intrusives. La montée étouffante d'une politique mesquine de l'intolérance et la répression, dans un monde soi-disant global, mais désespérément individualiste ou regroupé en tribus acéphales, inquiète puisque tout devient prétexte à édifier des murs et des séparations dues à la haine. L'histoire se répète, écrivait Gian Battista Vico, et deux siècles plus tard Marx disait, en parlant de Napoléon III, qu'elle se transformait en farce. Mais Molière est bien loin. Les farces d'aujourd'hui risquent de nous laisser un monde de ruines ou le mot culture aura, de plus en plus, une connotation d'archaïsme. L'ange musicien de Mallarmé, les merles moqueurs, le temps des cerises qui ne reviendra plus, appartiennent à un monde que la masse des vivants ne comprend plus, ne cherche plus à comprendre. Ce paysage où les ruines dominant est comme un long et ténébreux paysage d'automne annonçant un hiver peu lucide et une nuit profonde – «a quella ora, che spiegando pel mondo oscuro velo, tutte le belle cose discolora»⁷² – qui ne cessera

⁷² Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, II, 54, 2-3-4 (éd. Cesare Segre), Milano, Mondadori, 1976, «I Meridiani», p. 35.

de nous priver du peu de clarté revigorante et nécessaire: les nouvelles Lumières, en quelque sorte. Les fenêtres sont refermées, chacun rentre chez soi. On pourrait croire un instant que c'est pour suivre le «précepte» proustien, à savoir que «L'art véritable n'a que faire de tant de proclamations et s'accomplit dans le silence.»⁷³ mais malheureusement la réalité décrit autre chose, on s'enferme un peu plus pour se laisser aller, comme dans le *Big Brother* orwellien, aux plaisirs qu'une société de consommations désenchantée nous offre sans grandes difficultés, afin d'occuper notre temps libre sans trop penser. Obscurantisme est le mot qui risque d'obscurcir tous nos dictionnaires. Reprenons nos chemins, ouvrons nos fenêtres, allons vers Paris, ou dans une de ces vieilles villes d'autrefois, du temps où l'Europe existait vraiment. Nos capitales des arts. La fenêtre est bien ouverte et la femme qui regarde vers l'extérieur est la liberté que seul l'art peut nous préserver.

⁷³ Proust, *Le temps retrouvé*, cit., p. 239.