

**Textyles. Revue des lettres belges de langue française.** Le Cri Édition, Belgique, N° 28, 29 et 30, 2005, 2006 et 2007.

Depuis sa création en 1985, *Textyles*, revue des lettres belges de langue française, compte une trentaine de numéros y compris les numéros hors série. En tant que revue scientifique, elle vise un public relativement large : chercheurs et étudiants, tous ceux qui s'intéressent à ce domaine important de la francophonie, ou autrement dit : à la littérature-monde en langue française. Chaque numéro étant consacré à un auteur ou à un sujet d'intérêt particulier, les rédacteurs peuvent formuler, dès le début, leur but : ouvrir de nouvelles pistes d'exploration et de lecture de l'œuvre de nombreux auteurs belges et de nombreux sujets d'actualité. Ainsi, les nouvelles approches sont encouragées et les résultats des travaux sont rendus accessibles à un public relativement important. Dans chaque numéro, une série de *Varia* propose des articles pointus et relevant d'un domaine autre que celui auquel le dossier est consacré. Non moins importants sont les chroniques, portant sur des événements littéraires, thèses et mémoires, sur les chroniques des Archives et Musée de la Littérature, etc. Les comptes rendus des ouvrages, choisis avec soin, informent les lecteurs sur les ouvrages savants publiés pratiquement à travers le monde entier, en dépassant ainsi les limites géographiques de la Communauté Française de Belgique et de Bruxelles. Une fois par an, une bibliographie complète les numéros, proposant également des informations très utiles sur les travaux en cours. Et enfin, le site Internet <http://www.textyles.be> se propose de la façon suivante : «Ce site vous donne toutes les informations pra-

tiques relatives à la revue et à ses activités. Vous y trouverez également un sommaire détaillé des numéros et des articles publiés. Il est également possible de télécharger le contenu des numéros 1 à 15, ainsi que celui des deux numéros hors série».

Nous allons réviser très brièvement les trois numéros récents de la revue. Le choix est arbitraire dans la mesure où il est impossible de proposer une relecture d'un plus grand nombre de numéros dans les cadres limités d'un compte rendu. Or, le hasard a voulu que ces trois numéros forment, en quelque sorte, un ensemble. Le numéro 28, portant le titre *La Belgique avant la Belgique*, peut être considéré comme une mise au point de la naissance de la littérature belge, tandis que les deux numéros suivants rejoignent la modernité, par l'évocation des étapes plus récentes de l'histoire de cette littérature, et sont consacrés à deux poètes, notamment à Henri Michaux (avec le sous-titre : «Je vous écris d'un pays lointain») et à Christian Dotremont (avec le sous-titre : *D'autres Dotremont*).

**Le numéro 28** comportant le dossier *La Belgique avant la Belgique* est introduit par l'étude très approfondie et très savante de Jean-Marie Klinkenberg et François Provenzano, intitulée *La protohistoire de la littérature belge. Construire/décrire le passé*. Partis du grand dilemme de l'historiographie littéraire (à savoir si la littérature de Belgique commence à la même date que la littérature française, ou alors elle ne commence qu'avec la fondation de l'État belge en 1830), les deux auteurs évoquent les positions téléologiques et traditionnelles aussi bien que les questionnements plus récents concernant la littérature belge de langue française. D'après les auteurs, les re-

cherches peuvent désormais s'orienter dans deux directions : soit vers les traits récurrents (style, thèmes, mise en place de structures, etc.) soit vers celles portant sur la construction du passé (y compris le belgicisme littéraire). En outre, il faudrait placer cette littérature dans le cadre de l'épistémologie spécifique des littératures francophones. Tout en étant conscients des dangers de ces démarches, tels l'atomisation, l'anachronisme, l'essentialisation, les auteurs soulignent, entre autre, l'importance de la recherche des thèmes, des styles, des structures sociologiques. Pour ce qui est de la construction du passé, *formalisation* et *identité* seront les mots clés, pour ne mentionner que quelques éléments des enjeux dont les savants d'aujourd'hui sont largement conscients. Or, ces (en)jeux sont loin d'être les éléments d'«un jeu pour amateurs de paradoxes», car «l'examen de la Belgique avant la Belgique a pu permettre la mise au point d'outils conceptuels [...]. Ceux-ci se révèlent assurément féconds pour appréhender, de manière générale, tant l'historiographie que la production littéraires, dans leurs dimensions tant institutionnelles que discursives» — résumement les auteurs (18).

Par la suite, Benoit Beyer de Ryke évoque dans son article la figure de Ruusbroec, (pour les Français : Ruysbroeck l'Admirable) et les lectures et interprétations souvent erronées du grand mystique brabançon. Pour ce faire, l'auteur a entrepris des recherches historiques, afin de pouvoir procéder aux rectifications «en son temps et dans les siècles». Le portrait de Ruusbroec tel qu'il a été brossé par Maurice Maeterlinck a le mérite d'avoir fait connaître le grand mystique, néanmoins, certains éléments ne sont pas conformes à la réa-

lité historique. Marc Quaghebeur, dans son article dense et très savant, développe un grand mythe fondateur de la Belgique, celui du XVI<sup>e</sup> siècle. En relisant de nombreuses historiographies à travers les siècles, on peut arriver au chef d'œuvre de Charles de Coster, *La légende d'Ulenspiegel* (1867). Cette légende, non sans antécédents, constitue un aboutissement : elle prend bien des libertés à l'égard de l'histoire, les personnages n'étant pas des acteurs historiques réels mais des êtres de légende qui échappent aux lois du temps. Coster «emblématise l'existence étrange des Pays Bas méridionaux [...] quelle qu'en soit la difficulté à l'heure du triomphe des États-Nations censés être homogènes». (45) Marnix Beyen s'arrête sur l'entrée de Marnix de Sainte-Aldegonde dans l'historiographie littéraire de la Belgique francophone — également victime d'interprétations fallacieuses. Puis, Manuel Couvreur présente le prince de Ligne, approfondissant ainsi nos connaissances sur les «singularités belges» de cette figure remarquable de l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle. Lieven d'Hulst propose, sous le titre *La poésie en «Belgique» durant la période hollandaise*, non seulement un répertoire de recueils publiés entre 1815 et 1830, mais il aborde aussi des questions théoriques et épistémologiques : «Comme toute littérature francophone, la littérature belge invite à repenser la notion de littérature, tant les nombreux critères qu'elle appelle à la rescousse pour se donner une définition sont au cœur de la définition même de la littérature». (68)

**Le numéro 29** est consacré à Henri Michaux, ayant pour sous-titre : *Je vous écris d'un pays lointain*. Le dossier est dirigé par Véronique Jago-Antoine et Jacques Carion. Les rédacteurs sont conscients

de la gageure que ce choix représente face à l'abondance du discours critique déjà engagé sur Michaux. Or, il s'agit de «relire Michaux des yeux neufs» — par une nouvelle génération de chercheurs, venant de Belgique, de France, d'Angleterre, du Québec et «avides d'investir les nouveaux espaces de sens». Ainsi, Jacques Carion évoque les commencements du poète, travail rendu possible avec la publication du premier tome des *Œuvres complètes* d'Henri Michaux, en 1998, dans l'édition de la Pléiade. On a enfin accès à l'ensemble des textes que l'auteur a fait paraître de 1922 à 1927 et qu'il a, par la suite, éloignés des lecteurs. Ces textes montrent en quoi il reste proche des œuvres qui l'ont marqué et en quoi les «récits, poèmes, essais, fables, sentences apparaissent ici dans la discontinuité et la fragmentation, à la poursuite d'un objet qui se dérobe sans cesse» (11). David Vrydaghs présente, sous le titre *Henri Michaux au Disque vert: une participation critique à la littérature* la revue moderniste belge qui accueille les premiers écrits de Michaux. Les commentaires insistent ou bien sur la formation de la personnalité du poète, suivant la «piste interne à l'œuvre», ou alors ils cherchent à rendre compte de sa volonté d'assimilation complète au champ français, en parlant de sa «stratégie d'entrisme». Une relecture critique des interprétations de l'époque et de celles de la postérité ont permis à l'auteur de conclure : lorsque le poète se rend à Paris, il constate l'importance du mouvement surréaliste, il se distingue de la revue belge, il trouve ses appuis au près des poètes français et il forge sa profession de foi «envers une littérature qui refuse l'enfermement dans une finalité esthétique» (25). Catherine Daems évoque «un arrêt sur image» — *les rap-*

*ports d'Henri Michaux et d'Odilon-Jean Périer dans les années 20* — à l'aide des articles de presse et de leur correspondance. Leurs chemins se croisent, puis ils s'éloignent l'un de l'autre. Il est intéressant de noter que les attentes de la critique de l'époque avaient une tendance de les mettre sur pied d'égalité, or ce n'était pas seulement la disparition précoce d'Odilon-Jean Périer qui a rendu les différences de plus en plus manifestes. Jean-François Bourgeult sous le titre *Michaux contre le gros homme* cherche la réponse à la question «comment envisager le rapport de Michaux à la Belgique», en évoquant les moments où se formule une Belgique mentale, imaginaire et «les voies par lesquelles la poétique de Michaux entre en relation, sinon en conflit, avec se réfèrent présent quelquefois dans ces premières œuvres». (37) Nina Parish, sous le titre *Le corps et le mouvement dans les livres composés de signes d'Henri Michaux* cite les livres suivants : *Mouvements* (1951), *Par la voie des rythmes* (1974), *Saisir* (1979) et *Par des traits* (1984). Les signes sont composés dans le but de rendre les différents mouvements dans une forme visuelle au sein de l'espace littéraire. Elle souhaite saisir comment le poète vise à rendre le dynamisme du corps à travers la ligne et elle arrive à la conclusion : «La composition des signes promet une fusion des rythmes entre les mondes extérieur et intérieur, entre le mouvement et la fatigue, par le rythme gestuel du dessin ou de l'écritoire». (52) Non moins intéressant est l'article d'Anne-Christine Royère «*Signes*»: *Henri Michaux et la toile-poème*. Elle envisage d'éclairer le parcours de celui qui, tentant «l'aventure des lignes», trouve dans la répétition ce qui peut restituer à la parole sa dimension performative, rituelle. Jean-

Pierre Bertrand et Laurent Demoulin procèdent à une relecture minutieuse de *Mon sang*, texte bref et dense. À l'appui d'un vaste outillage théorique concernant les jeux de la lecture, Sylviane Goraj interroge le texte *Je vous écris d'un pays lointain*. Car, la lecture n'est pas perçue par Henri Michaux comme un point d'aboutissement, mais comme une opération dynamique complexe, à la fois intellectuelle et corporelle (73).

Le numéro 30 est consacré à Christian Dotremont un poète non moins original de la modernité belge, mais peut-être moins bien connu au-delà des limites territoriales de la Belgique, malgré le fait que ses créations aient été publiées chez les éditeurs parisiens aussi bien que chez ceux de la Belgique. D'après Paul Aron, directeur du dossier, il est caractérisé, par *l'hypertrophie du biographique*. Un vrai artiste, loin d'être solitaire, il crée ses propres images non seulement par les écrits, mais aussi par d'autres voies, tels les photographies et les films. Ses *logogrammes* forment la part la plus connue de son œuvre dont l'invention consiste en ceci : réunir le dessin et le mot, faire semblant d'un mouvement vite et spontané. Ce n'est pas alors un hasard que les articles réunis dans ce volume s'occupent surtout des logogrammes (Nathalie Aubert, Georges A. Bertrand, Giovanni Buzi, Valentina Tirlea et Denis Laoureux). Les recherches ont démontré que «l'invention spontanée est un mythe forgé par Dotremont» et Georges A. Bertrand a déconstruit un autre mythe ayant rapport aux sources de cette invention : la peinture-écriture chinoise, ce qu'il appelle une «signification», peut provoquer aussi bien une révélation que la calligraphie arabe, car les deux sources présentent des points communs avec

la démarche du «logogrammiste». Peut-on traduire les logogrammes? La réponse à la question est : bien sûr, il suffit que l'autre langue ait des équivalents sémantiques et graphiques que la version originale. Pour mieux situer les recherches de Dotremont par rapport aux peintres belges de l'avant-garde, il suffit d'évoquer les peintres abstraits de la période d'après-guerre dont le but était également de remettre en question les catégories esthétiques. Paul Aron suggère, dans son introduction, «qu'il est temps de sortir l'œuvre de Dotremont des approches monographiques et il indique d'autres voies possibles de recherches : les points communs avec Michaux, les rapports au corps douloureux, métaphore de leur relation au pays natal, puis Dotremont et la photographie (Alechinsky, Serge Vandercam), etc». Sur les cinq articles consacrés à Dotremont trois ont été présentés au colloque «Christian Dotremont : j'écris donc je créé», organisé en juin 2004 par le Centre de recherche Cobra de l'ULB ce qui montre l'importance de ce genre de synergie entre les manifestations scientifiques et la publication des articles de la revue.

Les articles parus sous la rubrique *Varia* du numéro 28 évoquent deux épisodes de l'histoire littéraire situés au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, *La Grande Guerre de Max Deauville : «en rire ou en pleurer»?* (par Pierre Schoentjes) et *André Ruyters, lecteur des Nourritures terrestres* (par Christophe Duboile). François Provenzano propose *Les études littéraires francophones : à partir d'un État des lieux* et il, soulève de nombreuses questions qui ont servi de point de départ aux travaux collectifs lancés par Jean-Marc Moura, Lieven D'Hulst, Michel Beniamino et par

beaucoup d'autres et qui ont abouti depuis à la publication des ouvrages théoriques concernant les littératures francophones en général et la littérature belge de langue française en particulier. Deux articles de la rubrique *Varia* du numéro 29 s'occupent du théâtre. *Grotesque et ironie dans le théâtre de Jean-Marie Piemme* (par Nancy Delhalle) et *Le théâtre de René Kalisky est-il sérieux?* (par Serge Goriely). Le troisième article est, ici aussi, une mise au point théorique rédigé par Paul Aron, Benoît Denis et Jean-Marie Klinckenberg sous le titre: *Littérature belge et recherche collective*. Les trois articles de la rubrique *Varia* du numéro 30 se rattachent en quelque sorte au dossier: *Du pinceau à la plume: les écrits de peintres en Belgique (1850–1950)* et ils renvoient à l'inépuisable sujet de la spécificité belge: les bandes dessinées. Les articles sont consacrés cette fois-ci, d'une part aux éditeurs des BD, d'autre part à la bande dessinée flamande qui «n'en est pas une».

Avant de passer à notre conclusion très sommaire, nous tenons à souligner que le fait d'avoir concentré nos remarques avant tout sur la partie dossier figurant au titre des numéros consultés, n'implique pas que la lecture des *Varia* et du reste des numéros a été négligée. Pour finir, force est de constater que les trois numéros consultés constituent une véritable mine d'or d'informations. Ainsi, le lecteur peut se faire un tour d'horizon sur les travaux en cours des chercheurs universitaires, sur les travaux qui se complètent ou qui vont parfois dans les sens divergents. Même si les méthodes et des voies d'approches sont différentes, le sérieux des recherches reste un constant, depuis le début jusqu'à la parution du dernier numéro de cette entreprise remarquable.

*Éva Martonyi*

*Université Catholique P. Pázmány, Piliscsaba*

**Zoltanus Rihmer: Corona eburnea.** Szent István Társulat, Budapest, 2007, 40 pp., mit 17 Farbabbildungen.

Überrascht hält man das Bändchen von Zoltán Rihmer, lateinischer Philologe, Rechthistoriker und Linguist, in den Händen, weil es heute ganz ungewöhnlich zu sein scheint, daß jemand eine Reihe von Sonetten auf Lateinisch schreibt. Wenn man das Buch öffnet, nimmt die Überraschung zu: zu jeder Dichtung gehört ein Bild, das in einem engen und sinnvollen Zusammenhang mit der entsprechenden Dichtung steht. So entsteht eine zeitgenössische Lyrik, eine erneuerte Emblematische Lyrik, die die Wichtigkeit und die ergänzende, oder möglicherweise, die Hauptrolle der Abbildungen wiederentdeckt. Nach der neulateinischen Lyrik der Barockzeit und nach der Wiedergeburt des Gleichgewichts zwischen Text und Abbildung in der klassisch-modernen Dichtung hat der Autor nochmals versucht, sich durch eine illustrierte Sonettenreihe zur Gemütsvielfalt zu äußern.

Diese Vielfalt bedeutet eine wesentliche Herausforderung für den Leser. Es ist nämlich keinesfalls leicht, die einzelnen Gedichte und den ganzen Band auf den ersten Blick zu verstehen. Da sich das Büchlein in die Sonettendichtungstradition eingeschrieben hat, verwendet der Autor makellos alle zu dieser Tradition gehörenden Regeln. Die einzelnen Gedichte werden dadurch miteinander verbunden, daß die Zeilen des Meistersonetts (*Prologus*) als die Anfangszeilen eines folgenden Sonetts wiederkehren. Das letzte Sonett (*Epilogus*) besteht sodann ausschließlich aus den Zeilen der vierzehn anderen. Demzufolge baut sich ein strukturelles Netz auf, das einen festen Rahmen des Bandes darstellt. Obwohl wir bis jetzt ausschließlich die formellen Kennzeichen aufge-

zählt haben, versteckt sich die Ebene der eigentlichen lyrischen Bedeutung in den Sonetten selbst. Die erwähnte intellektuelle Herausforderung besteht nämlich nicht nur darin, daß der Leser auf die Struktur achten soll, sondern auch auf mindestens zwei anderen Ebenen. Einerseits soll man die vollkommene Bedeutung der Bilder herausfinden, andererseits, selbstverständlich, auch die Botschaft des Sonettkranzes aufdecken.

Was die aus verschiedenen Zeitaltern stammenden Abbildungen betrifft, zeigt sich eine charakteristische Figur: die des Elefanten, einerseits als Tier, andererseits als Elfenbein. Durch die Abbildungen (Gemälde, Statuen und andere Kunstwerke) und durch den Titel des Büchleins wird der Elefant zum zentralen Dichtungsmotiv, und der Sonettkranz kann auch als Elfenbeinskranz verstanden werden. Oder ist es vielleicht ein Elefantenkranz, dessen Mitglieder, die Elefanten eine ganze Welt auf dem Rücken tragen? Allerdings rechnet der Autor mit dem Hintergrundwissen der Leser. Sowohl der für sein Gewicht bekannte Elefant, als auch sein hartes Bein gelten als Symbole der Unablässigkeit. Diese letzten bieten den Schlüssel zum Verstehen an. Es ist kaum zufällig, daß der Autor die Wichtigkeit der Bilder in dem von ihm selbst verfaßten Erklärungsbeihft betont. Das vollkommene ästhetische Vergnügen entwickle sich nach dem aufeinanderfolgenden Lesen der Gedichte und Anschauen der Bilder. Dadurch könne der aufmerksame Leser die vollkommene Bedeutung der Sonette und des Sonettkranzes zweifellos entdecken und verstehen.

Obwohl sich noch viele formelle Überraschungen im Band zur Analyse verstecken, wechseln wir dennoch zum eigentlichen Inhalt des Sonettkran-

zes. Vor dem Text überhaupt befinden sich zwei Teile, die auch erklärt werden müssen. Die erste Abbildung zeigt einen Abschnitt der Dichtung des Kaisers Justinians in einem Elfenbeinkranz, und danach stehen drei Zitate als Motto vor dem eigentlichen Sonettkranz. Angesichts der formellen Sorgfalt des Autors muß man annehmen, daß kein Element zufällig geschaffen worden ist. Die Zitate tragen deshalb unvermeidlich zum Verstehen des Kunstwerkes bei. Sie bieten nämlich eine Orientierung an und helfen dem Leser, sich in der Bedeutung der Hauptbegriffe zu vertiefen. So wird der Elefant grundsätzlich zum Leitmotiv der Gedichte, und man fängt so mit dem Lesen an, daß dieses Motiv gesucht und erwartet wird. Die drei Zitate unterstreichen nämlich die wohlbekannte Meinung der Antike, daß der Elefant dem Menschen ziemlich ähnelt.

Tatsächlich tauchen die Elefanten regelmäßig auf. Es wäre dennoch kaum erfolgreich, wenn man immer wieder nach dem schon bekannten Motiv suchen würde. Obwohl das Büchlein zweifellos durch das Elefantenbild tief geprägt wird, sollte man die sich hinter der genau aufgebauten Struktur abspielende Liebesgeschichte nicht ignorieren. Durch eine Reihe von Sonetten hindurch entwickelt sich nämlich eine wahre Liebesgeschichte, die allmählich in einzelnen Sonetten dargestellt wird. Hier verbinden sich der antike literarische Stil und das zeitgenössische, in der näheren Vergangenheit abgelaufene Erlebnis. Obwohl die Liebesgeschichte auf einer unbestreitbar klassischen Ebene zum Ausdruck gebracht wird, kann ein gut beschreibbarer Leserkreis die Zeitpunkte und die Orte erkennen. Auch wenn die Sonette in einer eleganten lateinischen Sprache geschrieben

sind, verwendet der Autor zeitweise einige Begriffe, die zur modernen Welt gehören. Die Geschichte läuft nicht in einem fiktiven, eventuell durch die lateinische Sprache dargestellten Altertum ab, sondern dient möglicherweise dem Hauptzweck des Sonettkranzes: „[...] te per hæc perennat sarta plena / magistra languidæ lyræ Camena.“ *Aere perennis*, um einen, zurzeit noch ein bißchen klassischeren Autor zu erwähnen... Die heutigen Teile, namentlich die Städte und Landschaften Ungarns (lieber: *Pannonia*) bringen den Lesern sowohl die Hauptfiguren, als auch die Ereignisse etwas näher. Gleichzeitig bleibt die durch die Hauptmotive und die verwendete Sprache entstehende Entferntheit unverändert. Die in der nicht zu entfernten Vergangenheit erlebte Liebe wird verfeinert und offenbar auf eine klassische Ebene gehoben. Diese Verfeinerung scheint übrigens eines der künstlerischen Ziele zu sein. Da der Autor eine Menge Zitate beifügt und da er mit dem Hintergrundwissen der Leser rechnet, befinden sich mehrere, aus literaturgeschichtlicher Hinsicht wichtige Anspielungen im Büchlein. Dieses Doppelseiten, das Zusammenleben oder vielmehr das Mitlaufen des Lebens und der Dichtung verbirgt sich laufend im Hintergrund des Büchleins. Wir haben nicht zufällig das Wort *Mitlaufen* verwendet, weil es davon mindestens drei gibt: das der Mitglieder des zukünftigen Liebespaares, das des sehnsüchtigen Liebhabers mit dem faulen Amor und, auf der Oberfläche, das der Bilder mit den Texten. Wenn man sich den Sonettkranz als eine künstlerische Einheit anschaut, hat man den Eindruck, daß sich das höchste ästhetische Vergnügen zweifellos und unbestreitbar in dem erwähnten Zusammenleben verwirklicht. Die Abbildun-

gen wurden so ausgewählt, daß jede eine Darstellung des Elefanten zeigt. Auf diese Weise verbindet sich das bildliche Hauptmotiv mit dem Hauptmotiv der Gedichte. Nachdem die Mottos die positiven und menschlichen Tugenden der Elefanten betont haben, ist das Tier während der Phasen der Liebesereignisse darstellenden Gedichte, Schritt für Schritt zum Symbol der festen Liebe geworden. In diesem Sinne bedeutet die Anwesenheit der Elefanten keine Überraschung mehr, seine Größe verkörpert die Kraft und das Maß der Liebe.

Beim Lesen des Büchleins nimmt man an einer Zeitreise teil: an einer Zeitreise auf der Suche nach der verlorenen und vielleicht vergessenen Vergangenheit, als man noch in lateinischer Sprache und in Handschrift schrieb (oder mindestens diese imitierte), sein literarisches Schaffen als Einheit betrachtete und seine Liebe zu einem geliebten Fräulein durch Sonettkränze zum Ausdruck brachte. Entweder als literarische Übung, oder als praktische Hilfe, steht ein neues Handbuch zur Verfügung, das die Lebensfähigkeit der neulateinischen Dichtung prüft.

*Imre Gábor Majorossy*  
*Université Catholique P. Pázmány, Piliscsaba*